BARJOLA Y SU DOBLE

Fernando Huici

Al evocar, en un texto anterior, la oportunidad de la concesión a Juan Barjola, en 1985, del Premio Nacional de Artes Plásticas, valoré la decisión de del jurado en base a dos razones complementarias que, de hecho, son las mismas que recoge habitualmente la documentación oficial sobre la filosofía del certamen, como aquellas causas que, indistintamente, pueden fijar el perfil de los potenciales galardonados. En su caso, apunté entonces, el premio quedaba sobradamente respaldado tanto por la importancia objetiva de su aportación histórica al contexto artístico español como, en una forma no menos decisiva, por **la espectacular evolución experimentada** por su propuesta pictórica en la -entonces- más reciente.

Nada había de retórico en esa doble valoración; y, mucho menos, un eufemismo cortés al modo de esa buena salud que se suele atribuir a un pintor cuando, a la postre, tan sólo se sobrevive a su verdadera significación temporal. En el caso de Barjola, -y no deja de ser curiosa una vez más esa insistencia en englobar siempre, como veremos, lo uno y lo otro-, la cuestión afectaba realmente, como el tiempo ha demostrado con creces, a dos aspectos netamente distintos, tanto en sus rasgos específicos como en su significación: de un lado, el impacto de su trayectoria temprana, como uno de los ejes de referencia en el debate sobre la renovación figurativa española de los sesenta y primeros setenta; del otro, el singular proceso que se inicia en el Barjola de la transición, en un sentido no tan habitual dentro de su horizonte generacional, y que transforma radicalmente el clima de su trabajo, y aún su propia actitud frente al hecho creativo.

Ambos aspectos –y la compleja, pero inquebrantable, relación que los une- son ahora también los ejes argumentales del análisis que aquí emprendemos, como pórtico del proyecto expositivo que la Fundación MAPFRE VIDA centra en el Barjola de las dos últimas décadas, y cuyo aliento renovador no puede entenderse sino en relación a las claves progresivamente acuñadas en su trayectoria. Ya la gran muestra dedicada al pintor, a finales del 87, en el desaparecido Museo Español de Arte Contemporáneo, se servía de una escueta mirada retrospectiva para abordar esencialmente el desarrollo inicial del último Barjola. Enlazando con las conclusiones de aquella mirada, esta nueva aventura nos descubre la soberbia plenitud alcanzada por el pintor en esa senda.

Con todo, antes de proseguir, me gustaría referirme aún a otros dos puntos implícitos en el contexto del Premio Nacional del 85, y que, al menos en parte, omití mencionar en el texto anteriormente citado. Ambos introducen un esclarecedor que afecta, no ya sólo a aquel hecho puntual, sino al conjunto entero de la trayectoria del pintor y a la significación de su evolución tardía. Y, a mi juicio, resultan especialmente elocuentes en lo relativo a la visión que de él han tenido –y, en buena medida, siguen aún teniendo- sus contemporáneos.

Concedido conjuntamente con Guillermo Pérez Villalta, el Premio Nacional de Artes Plásticas del 85 tiene desde el presente, en lo que a Barjola se refiere, toda la apariencia de una decisión destinada a restañar –apresuradamente y a última hora- un olvido, justo en el momento de dar el salto hacia un nuevo horizonte generacional, tal y como la decisión de ese año anunciaba ya y la trayectoria posterior del certamen ha confirmado.

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

Tras el advenimiento de la Democracia –y con una pirámide invertida en cuanto al número de galardonados, decreciente a medida que se saldaban las deudas pendientes- la política de los Premios Nacionales de Artes Plásticas se había orientado, en lo fundamental, hacia el reconocimiento de las aportaciones esenciales en la renovación de la plástica española durante el difícil contexto del régimen anterior. El que a Barjola le haya tocado ir –casi literalmente colarse en el furgón de cola, me parece un dato que cuadra a la perfección con la paradójica fortuna que, como veremos, ha arrastrado el pintor a lo largo de su trayectoria.

Porque incluso, una vez más, toma en este caso también esa ambivalente forma de ducha escocesa, que simultanea una suerte de gélido desapego con el más cálido reconocimiento. Pues no es vano, en lo referente a la renovada vitalidad de su obra última, el tándem formado por Barjola y Pérez Villalta cobraba un valor simbólico, que permitía establecer, incluso en términos de estricta paridad cronológica, una analogía entre el sentido más íntimo de la última aportación barjoliana y la encarnada por un nuevo frente generacional, cuya significación se reconocía, ante todo, como la irrupción de un distinto modelo de actitud, más desinhibido, en el seno del debate plástico español.

En efecto, la oscilación desde el elogio sin reservas a esa sensación de olvido culpable, reparado en último extremo, es una cadencia que impregna, como una fatalidad, toda su fortuna crítica. Si comparamos, en ese sentido, la bibliografía específica sobre Barjola con la relativa a los estudios generales del panorama artístico español de la segunda mitad del siglo, al punto nos sorprende un hecho contradictorio. Aún de forma muy temprana –al menos desde la concesión del Premio de la Crítica en el 61- los textos dedicados al pintor por los principales críticos de su tiempo, coinciden en elogiar, de modo unánime y entusiasta, tanto la valía de la obra como su lugar principal dentro de la llamada reacción neofigurativa frente a la crisis del informalismo.

Sin embargo, en cuanto las firmas coinciden con las del elogio particular, los análisis globales de ese mismo periodo le brindan ya, con frecuencia, un trato distinto, pudiendo incluso, los más sintéticos, minimizar, o hasta omitir, su mención. Cuando abordan el contexto del neofiguravismo, prefieren argumentarlo sobre otros colectivos, como el Grupo Hondo o el Nuevo Espacialismo, aprovechando sin duda la rentabilidad de sus aspectos programáticos. A lo sumo, mencionan entonces a Barjola colateralmente, como ejemplo atípico, aún cuando no suelen escatimarse calificativos, a menudo muy por encima de de los concedidos, paralelamente, en la valoración de la mayoría de integrantes de la neofiguración.

El propio Venancio Sánchez Marín, el teórico más significativo de ese proceso –y que en un numerosas ocasiones otorga a Barjola un protagonismo especial dentro del paisaje general de las reacciones neofigurativas –razonaba así las diferencias que, a su juicio, impiden definir a Barjola como uno de los integrantes de la llamada **neofiguración,** en su acepción más específica: **“Barjola y la nueva figuración parecen, al principio, marchar al unísono. Pero la impresión es engañosa, toda vez que su pintura no llega a plantearse, como fin primordial, salir del aformalismo, dedicándose, en cambio, fundamentalmente, a dar salida al repertorio de imágenes que constituyen su mundo. Así, su coincidencia con el neofiguravismo es meramente subsidiaria, incluso en su apartamiento cada vez más acentuado de los presupuestos aformales, apartamiento motivado por la carga representativa de unas experiencias vitales que pugnan por su traducción a imágenes identificables. Para Barjola lo primordial es configurar ese mundo –mudo que tiene antecedentes**

ilustres en los subnormales velazqueños y en la garra desgarradora y popular de Goya-, y los secundario, aunque igualmente imprescindible, hacerlo mediante el lenguaje expresivo demandado por su circunstancia".

La extensión de la cita de Sánchez Marín se justifica aquí porque en ella quedan perfectamente fijados, en sus conceptos y matices, los tópicos esenciales que habrán de condicionar en gran medida –desde la filiación expresionista o la españolidad a la primacía de los contenidos frente al lenguaje- las lecturas de su obra. De hecho, la paradoja por la que se celebra a Barjola en cada ocasión particular, pero se le desdibuja en el paisaje general, como si su ubicación resultara incómoda o desconcertante, tiende a agravar incluso su contradicción interna cuando pensamos, precisamente, en ese tópico que la crítica comparte de modo unánime.

Se le concibe así, ante todo, como uno de los integrantes contemporáneos más genuinos de esta estirpe negra que fija el mito acuñado por los románticos europeos, como límite necesario de aquel naturalismo terrible en el que se constituiría, en tanto que paradigma diferenciador, el eje vertebral de la pintura española, y que tan ampliamente sería asumido por los protagonistas de nuestra propia modernidad.

Pero una vez más, como veremos, el Barjola por excelencia , el **héroe moderno** de esa gran estirpe del **expresionismo ibérico**, -según el termino empleado por Figuerola-Ferreti, ya en 1963, para saludar esa filiación barjoliana- deberá ver también matizada, hasta la saciedad, la naturaleza de su relación con los códigos expresionistas, tanto generales como relativos al estereotipo nacional.

Y otro tanto ocurre, en los últimos sesenta, con su acercamiento a un realismo crítico de base documental fotográfica y cinematográfica, en una línea tan generosamente apreciada, desde un sector sustancial, en el debate de ese momento –lo que debería facilitar, también, su localización en el paisaje- y donde compartirá la estimación sin fisuras con la constatación, por enésima vez, de su irreductible diferencia. Así lo definirá Moreno Galván: **"Ahora es un "realista". Lo es, como presagiaba, no porque refleje con minuciosidad una circunstancia objetivamente visible, sino porque sabe documentarla con las líneas económicamente necesarias y porque a esa figuración se le nota que quién la realizó no es una persona neutral. Sus personajes –siempre en acción dramática- dejan de serlo cuando ya la línea argumental no puede hacer otra cosa que insistir en la evidencia, y retornan a su condición de forma"**

Cuanto hasta aquí hemos expuesto –la paradójica visión de ese Barjola incómodo, sucesivamente, a los corsés taxonómicos de la neofiguración, el realismo crítico o hasta del mismísimo expresionismo- ha contribuido a acuñar esa aureola de figura solitaria, que con tanta frecuencia le ha sido atribuida, y que recoge, de modo muy particular, la gran monografía dedicada al pintor por Miguel Logroño.

Para Logroño, la idea de un Barjola solitario deriva necesariamente hacia una **historia de la marginación**, de algún modo determinada por su carácter irreductible a las categorías y análisis comparativos al uso en el discurso crítico contemporáneo. En su análisis la condición marginal del pintor no es sino la inversión, en negativo, de su radical singularidad, encarnada por una apuesta cuya naturaleza específica, en lo temporal y lo formal, lleva al crítico a desconfiar de la eficacia del bagaje conceptual de y terminológico

comúnmente aplicado al lenguaje plástico y los movimientos de vanguardia. Y, en ese aspecto, la visión de Logroño –cuya exploración del universo barjoliano, la más extensa en la biografía del artista, contiene, como veremos, numerosas y esclarecedoras percepciones del orden plástico –fija la naturaleza del conflicto que da origen, precisamente, a toda esa vertiente argumental que impregna, de modo prioritario, las lecturas de Barjola.

Es desde luego, indudable, que la personalísima apuesta de Juan Barjola actúa como detonante, -en ese doble sentido, negativo y positivo- tanto de las paradojas de su suerte crítica como del singular interés de su aportación. Pero, aún cuando la aplicación mecánica de categorías y términos chirría, en su caso, como un traje que ajusta mal, esas son también las herramientas que nos permiten, al tiempo, esclarecer, en su intrincada fórmula, el verdadero sentido de su aportación, y resolver de este modo los aspectos más conflictivos que han sedimentado, en torno a su figura, la rigidez de los tópicos y una bibliografía impregnada por una excesiva carga emocional.

Deberemos ver, así, cuales son las relaciones singulares pero incontestables, que Barjola establece con numerosas líneas de fuerza de la plástica contemporánea, tanto en las raíces vertebrales de la evolución histórica de las vanguardias como respecto a algunos de los movimientos coincidentes con su propia evolución. No es, desde luego, nuestro objetivo un análisis pormenorizado de las sucesivas etapas de su evolución pictórica, pues ello nos alejaría en exceso del tema central del presente trabajo. Sin embargo, la comprensión de los factores principales que confluyen en dicho proceso y, de modo muy particular, el tipo de articulación que en él encuentran, son, en tanto que síntomas del singular carácter del pintor y del sentido más íntimo de su apuesta, datos imprescindibles para un análisis del período más reciente de su producción.

Retomemos, por tanto, el hilo de nuestra reflexión. ¿Qué hace, pues, de Barjola una figura esencialmente excéntrica con relación a su medio, el de la tradición moderna del arte español, que de define, a su vez, como el paradigma mismo de la excentricidad? La extraña formulación que adopta el enfrentamiento de esos dos tópicos –un Barjola diferente, precisamente en su forma de ser aquello que haría, por excelencia, diferente, a nuestra memoria artística- permite sospechar que –al modo como la negación de una negación afirma-, tal vez su diferencia provenga precisamente de un no ser, al menos en parte, tan distinto. Esto es, en otras palabras, del modo como su filiación hispánica se cruza con modelos cosmopolitas. Y las claves de esa posibilidad pasan, sin duda, por el mapa de su lenguaje.

Recordaré, en ese sentido, un breve, pero inestimable texto que Antonio Gamoneda dedicó al pintor en 1977. Tras reconocer que el carácter subyugante del dramático relato barjoliano es fuente comprensible de una bibliografía abrumadoramente centrada en los contenidos, su reflexión se abre a una serie de interrogantes: **“¿por qué tan frecuente inhibición ante lo que en Barjola hay de naturaleza rigurosamente plástica? ¿Por qué una relegación de su análisis formal –sustituido a la ligera, en muchas ocasiones, por presuntos paralelismos- cuando los valores plásticos son, precisamente, los que le confieren naturaleza de pintor, de gran pintor, y no de poeta trágico o moralista crítico, aunque su obra esté fuertemente connotada por esas actitudes espirituales?”.**

Con todo, tras esas preguntas, Gamoneda abre su reflexión, ubicando de entrada a Barjola, una vez más, dentro de esa gran estirpe negra de nuestro expresionismo, aquella que, arrancando en el impacto visionario de los Beatos, se proyectaría, con Goya, Picasso y Solana, hacia el presente. No me extenderé aquí en evocar la naturaleza de ese mito que el romanticismo francés nos impuso, y con el que tan intensamente se identificó el debate intelectual español desde finales del pasado siglo, contagio que, de modo indudable, empapa indefectiblemente el entorno crítico de Barjola. Pero si quiero recordar, con todo, cómo ese perfil mítico reduce, en los mismos modelos mencionados, una realidad de matices y texturas infinitamente más complejos. Y otro tanto ocurre con el caso que exploramos. Que Barjola es, de modo esencial, un expresionista resulta incontestable. Lo es, prácticamente por entero, en su poética como en su visión del mundo, aquello que tiende a contagiar, de modo exclusivo, las lecturas de su obra. Y lo es también, todo a lo largo de su trayectoria, en su lenguaje plástico, y de un modo esencial; pero no absoluto. O cabría asimismo pensar que lo es tal vez, en ese sentido, en una dimensión más profunda, secreta y extraña.

En su introducción al catálogo de la exposición presentada, en marzo del 80, en la galería Biosca –muestra que define un hito en la génesis del último Barjola- Julián Gállego definía la apuesta del pintor como un esfuerzo por **“expresar la crisis de su época por una pintura que sea de la época; a la violencia del asunto corresponde la violencia del estilo; los inventos de la crueldad o del odio se traducen a formas plásticas odiosas o crueles. Plásticas ante todo.”** Invirtiendo prácticamente los términos de la ecuación acuñada por Sánchez Marín, como vimos, sobre la primacía de los contenidos dramáticos, Gállego nos da la clave de un rasgo esencial de la personalidad de Barjola. Me refiero a esa búsqueda compulsiva en la esfera del lenguaje, comprometida con su propia temporalidad, y que el pintor no resolverá, como sabemos, desde la inercia de sus raíces o en una confortable aceptación de las modas dominantes, sino, al contrario, elaborando una síntesis compleja y conflictiva, como explorando más allá de la superficie de las opciones singulares, un mecanismo más acorde a la naturaleza de su discurso.

Varios son, en todo caso, los rasgos de identidad que se han señalado tradicionalmente a la hora de definir, en Barjola, la distancia que lo separaba del tópico de un expresionismo absoluto. Para Giralt Miracle, era su dimensión social, colectiva, la que alejaba el talante barjoliano del individualismo y el existencialismo inherentes al expresionismo histórico. Sólo Vergés, por su parte, centro en el surrealismo el contrapunto dominante en la formación de su lenguaje. Aunque condicionadas, en cada caso, por el momento en que fueron expuestas, en razón de ciertos rasgos dominantes en la pintura de esos periodos, ambas puntualizaciones son igualmente ciertas. No en vano, el propio Barjola ha reiterado en numerosas ocasiones, sobre esos mismos términos, el carácter híbrido de las raíces de su lenguaje pictórico. Dos vectores: uno orientado hacia el exterior, desde una concepción esencialmente dramática de lo real, y otro centrado por un conflicto interior, en el fecundo sueño de la razón.

No deja de ser curiosa, en ese sentido, la orientación que había tomado ya, de forma muy temprana, la primera de las salidas del joven Barjola fuera de nuestras fronteras. Como bien sabemos, la tradición del **viaje artístico** hacia las grandes metrópolis del arte, tan esencial para entender la formación o un giro determinado en la trayectoria de un creador, tiene un caso extremo, por su significación, en la difícil historia de nuestra vanguardia plástica.

La muy escasa aceptación social ante las actitudes vanguardistas y, más aún, la práctica ausencia colecciones públicas o privadas –e incluso de exposiciones- que permitieran un contacto con los grandes modelos fundacionales en la génesis de la modernidad, fueron los detonantes de ese **exilio artístico**, descrito con tanto acierto por José María Ballester, que –ya sea con carácter definitivo o, en su formulación más suave, a través del viaje puntual- marcaría por entero el destino histórico de la vanguardia española.

La generación de Barjola, cuya formación se desarrolla durante las primeras décadas tras la guerra civil, no vivirá precisamente uno de los capítulos más suaves de ese destino. El triunfo de los segmentos más conservadores de la sociedad española, su crispación frente al carácter sospechoso adjudicado a toda opción progresista y el aislamiento internacional, crearon una atmósfera mucho más irrespirable en el ya siempre raquítico paisaje de nuestra modernidad. El propio Barjola lo ha expresado así: **"El panorama pictórico español de esos años era muy pobre, debido a la poca información que había. El concepto lo tenían muy pocos artistas, y los que lo habían adquirido estaban fuera. Aquí se pintaba todo en plan ibérico"**

No quiero dejar pasar la ocasión, pues me parece altamente significativo. Sin destacar el matiz que el pintor da en esta cita al matiz ibérico. Por supuesto, no se refiere ya a lo mismo que, en la mítica Sociedad de Artista Ibéricos, había sido banderín de enganche del arte más vivo de preguerra. Más cerca parecería, en todo caso, al sentido de ese **expresionismo ibérico** que Figuerola Ferreti le atribuye en el 63, pero siempre que por tal entendamos, como sin duda haría Barjola, no una reivindicación castiza sino, bien al contrario, esa conciencia dramática de lo que acecha, terrible, en el propio contexto. En estos términos, la cita nos pone en la pista de un Barjola que, ya en 1957, hará las maletas precisamente, no para **pintar ibérico**, sino para aprender, en el espejo de una modernidad sin fronteras, una forma pertinente de **pintar lo ibérico.**

Con todo, si el viaje responde a un impulso común a toda su generación, no lo es, desde luego, el destino elegido por Barjola para la ocasión. De modo prioritario, París seguía siendo aún el punto de referencia obligado para la joven vanguardia española de la posguerra. Por ello sorprende que ese temprano itinerario apenas pase fugazmente por la capital francesa, para prolongarse de inmediato hasta Bruselas, donde Barjola permanecerá tres meses y expondrá su obra en dos ocasiones.

Resulta, desde luego, difícil sustraerse a la tentación de interpretar esta elección como síntoma revelador de una afinidad cultural –poco importa si previa al viaje o despertada por él- entre el contexto belga y el singular carácter barjoliano. Hay en este sentido, un precedente ilustre. Desde finales del pasado siglo, otro pintor español, Darío de Regoyos, mantuvo también, como sabemos, una estrecha relación con los cenáculos belgas del arte nuevo. A través de grupos como **L'Essor, Les XX o La Libre Esthétique**, entroncaba con un contexto en el que se funden dos grandes raíces de la modernidad europea: la herencia francesa, concretada en el impresionismo y su evolución, y una corriente simbolista de ascendencia más centroeuropea. Fruto directo de esa relación –materializada, de hecho, en la colaboración con el escritor belga Emile Berrearen –será precisamente, una obra como **La España Negra,** que otorga a Regoyos un lugar de honor en la misma genealogía a la que el tópico asimilará a Barjola. Y, en

ese sentido, no parece ocioso recordar que Regoyos no se mantendrá tampoco, en términos absolutos, como miembro de esa estirpe expresionista.

Pese a los tres cuartos de siglo que separan su Bruselas de la de Regoyos, lo que resulta significativo en el caso de Barjola es, precisamente, y en un sentido muy particular, esa misma idea de encuentro con un punto **descentrado** en la geografía artística europea y cruce, por tanto, de tradiciones distintas. Por otro lado, la ciudad le ofrece también, en ese momento, un debate marcado por un nuevo –y en su caso elocuente- desdoblamiento. Hemos de recordar, en ese sentido, el protagonismo de los círculos surrealistas en el contexto belga y, ante todo, cómo su herencia deriva en la posguerra, con la facción del grupo Cobra en Bruselas, hacia una síntesis de elementos surreales y expresionistas. De hecho, la aportación de Cobra –cuya vocación internacionalista nace necesariamente precisamente, como sabemos, de una escisión consciente del paradigma encarnado por París- había sido revisada, justo un año antes del viaje de Barjola, con una amplia muestra en el Palais de Beaux Arts.

Pese a lo sugerente de esta analogía, no pretendemos, por supuesto, aventurar una relación de causa efecto que, por otro lado, el Barjola de ese momento difícilmente justificaría. Sabemos, en tal sentido, que, aún presentado antecedentes intuitivos que se remontan hasta sus primeros dibujos, el surrealismo no cobrará peso en su pintura sino bastante tarde. Sin embargo, si nos parece elocuente, más allá de las definiciones concretas, el que la elección del joven pintor recayera ya, a contracorriente, en un entorno esencialmente dual, marcado por el hábito de enfrentar la tensión de influjos contrapuestos.

Los modelos expresionistas, en cualquier caso, si centran ya su atención en este periodo, coincidiendo con los procesos previo y posterior a ese breve acercamiento a las fronteras de la abstracción que justifica su lugar –por supuesto problemático- entre las reacciones generacionales frente al informalismo. Tanto ese primer viaje, como el realizado tres años más tarde, a hora ya sí a París, gracias a una beca de la Fundación Juan March, serán así evocados, de modo preferente, a través del impacto causado por los expresionistas históricos, con nombres como Ensor, Munch o Soutine.

Mas el hacer el balance de su paso por el Louvre, Barjola otorga un protagonismo absoluto a dos obras: **La exposición del cuerpo de San Buenaventura** de Zurbarán y –como tentando, se dirán, al tópico- **La marquesa de la Solana** de Goya. Sobre esas piezas magistrales –curiosamente no cita otras dos, en apariencia tanto o más afines a su espíritu, como el **Niño cojo** de Ribera o la **Crucifixión** del Greco- se abre, como veremos más tarde, un modelo dual esencial a su trabajo. Pero en ellas se define también, ante todo, una filiación española incuestionable en la génesis de su lenguaje singular, por más que su alcance y sentido reales hayan quedado con frecuencia desdibujados por un estereotipo.

Hay todavía, a mi juicio, un punto más a sumar a lo esencial de esa personalísima síntesis sobre la que se construye el discurso formal de Barjola. Miguel Logroño ha señalado con acierto cómo el eje expresionismo-surrealismo se prolonga, en una ecuación de proporciones necesariamente complejas, con la lección del cubismo. Tenemos, desde luego, ejemplos de una figuración seudocubista en el Barjola más temprano, con ejercicios que a veces rozan la literalidad del manual, junto a un cubismo más interiorizado en los planos que definen sus figuras en esa misma década de los

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

cincuenta. Con todo, el verdadero alcance de esa lección le viene, en mi opinión, de una herencia más elaborada y libre, a través de la propia evolución picasiana. La compleja articulación poscubista, la modificación de puntos de vista o la reconstrucción sintética de las figuras, son rasgos que aflorarán, en un sentido u otro, en las sucesivas etapas de su pintura, y prolongan su deuda hasta el presente. Pero, tal vez ante todo, hay en Barjola una clara herencia de constructiva en la contundente arquitectura estructural, subterránea o explícita según los casos, que el pintor suele imponer a sus composiciones.

En cualquier caso, llegamos con ello, a mi juicio, a un aspecto crucial. Antes que una mera síntesis triangular, al modo se un pedestal con tres patas que se reparte equitativamente el peso de su pintura, lo que el factor cubista introduce es, antes bien, un nuevo desdoblamiento. A la oposición entre el desgarro exterior e interior, se suma ahora un segundo nivel de ambivalencia que opone a lo orgánico lo constructivo, a lo emocional lo analítico, orden al gesto.

Pero ese cociente que, de hecho, viene en apariencia a enfriar la temperatura dramática que las lecturas más tópicas le atribuyen con carácter absoluto, no es, en modo alguno, un ejemplo único. En un Barjola más abierto, de lo que su pretendida excentricidad supone, a los líneas de debate de su entorno, encontramos, a lo largo de su trayectoria histórica, otros rasgos que introducen factores de objetivación o distanciamiento. Así, por ejemplo, el acercamiento a ese realismo crítico de base fotográfica, que mencionamos más arriba, o las propias referencias pop que surgen puntualmente en su pintura a finales de los sesenta. De hecho, en la plenitud del Barjola más clásico, la disociación entre dibujos de contornos y planos de color, o la propia técnica minuciosa, contenida, que elude la amplitud del gesto, avalan incluso de un modo más explícito esa negación aparente, desde el lenguaje, del desgarro de la imagen.

Santiago Amón definió con acierto, en 1970, **la profunda raíz dialéctica** que determina la identidad de Juan Barjola, y el sentido más íntimo de su evolución. En efecto, tal como veíamos, el inquietante desgarro que nos transmiten su s obras nace, desde el lenguaje, no tanto de un estereotipo de filiación expresionista sino, antes bien, de la violenta tensión generada -incluso desde el distanciamiento- entre mecanismos de carácter antitético. Eso es precisamente lo que nos da la medida y sentido de su singular, y siempre reelaborada, síntesis, la verdadera naturaleza de su excentricidad, en buena lógica inasimilable a ninguna de sus partes, pues cada una de estas convive, necesariamente, con su negación. No en vano, las palabras del propio pintor reclamaban para sí **la personalidad plural de lo heterodoxo**, eje de una obra que nace de ese **“choque de la curva con la recta, (…) que equivale a cerebro y corazón”.**

De hecho, esa vocación dialéctica tiñe a su vez, con rasgos significativamente distintos a los que la leyenda requiere, la visión que el propio Barjola tiene de la ascendencia española de su pintura. Reiterando un tópico ya apuntado en la cita de Sánchez Marín –y en el que insiste, entre otros, el propio Gamoneda- Gaya Nuño traducía así en 1965, el entusiasmo por sus intuiciones sobre la génesis del universo barjoliano: **“Antes de que me lo dijera, ya adivinaba yo que si había copiado algo en el Museo del Prado, tenía que haberse tratado de un enano de Velázquez. Me con firmó como, en efecto, copió, en sus primeros tiempos en Madrid, los retratos de Don Sebastián de Acedo y de Calabacillas. Era previsible”.** ¡Por supuesto! Nada

cuadraba mejor a la genealogía del mito, ni al lugar de honor que en ella se prejuzgaba para Barjola.

Sin embargo, el Barjola pintor se construye finalmente a partir de una concepción de la historia que implica una filiación más compleja. Pese a la inmensa fascinación que, sin duda, le despierta al Velázquez de los bufones de la corte, no es eso lo que centra, a su juicio, la auténtica aportación vertebral del gran maestro sevillano al edificio histórico de la pintura. Como él mismo ha declarado, Velázquez se situaría más bien a modo de foco generador de un gran eje que pasa, a su vez, por Matisse (una referencia raramente mencionada en el caso de Barjola), paradigma de una concepción de la pintura basada en la primacía del color como materia del espacio. Frente a ésta, una segunda línea que lo cruzaría perpendicularmente, la que va de Goya a Picasso, centrando ahora en el dibujo y la expresión gestual la esencia de su apuesta.

Evidentemente Barjola aplica en este esquema, de modo consciente, una estrategia reduccionista que diluye una trama de relaciones que sabemos más complejas, y entre las que se incluye por ejemplo –algo que nuestro pintor conoce bien- la deuda que la pintura de Goya tiene con los espacios velazqueños. Pero al radicalizar hacia los extremos, borrando todo matiz intermedio, los términos de ese modelo dual, no hace de hecho sino extrapolar, hacia los referentes históricos que se apropia, el mismo tipo de mecanismo dialéctico que aplica, con el cruce de sucesivas tensiones bipolares, a la construcción de su propio lenguaje.

No deja de ser revelador, con todo, el que Barjola eluda explícitamente los términos de esa filiación que su fortuna crítica le atribuye de modo tan insistente y, al tiempo, reordene estratégicamente los modelos en los que aquella se apoya para definir, a partir de ahí, una de las líneas de fuerza esenciales que, con carácter creciente, definen el sentido de su apuesta. De hecho, si en ese rastreo, un tanto laberíntico, de los rasgos que se suman en el devenir de su peculiar y excéntrica síntesis, nos hemos reservado este último lugar para introducir el tema de la contraposición entre la especialidad del color y la expresividad del dibujo, no ha sido algo fortuito. Pocos aspectos ilustran mejor, de un modo más transparente e inequívoco, el tipo de oposiciones dramáticas que, desde la esfera misma del lenguaje específico, articulan finalmente el discurso barjoliano, el fruto en el que precipita su búsqueda de un tipo de dicción pertinente a su tiempo y a su medio. Y, no en vano, ese instrumento dialéctico ha sido también, bajo distintas formulaciones y relaciones proporcionales, base fundamental de su pintura desde hace, al menos, tres décadas, y sigue manteniéndose, aún hoy, entre los rasgos vertebrales que definen la magistral transformación de su universo tardío.

Quedan hasta ahí suficientemente esbozadas, a mi juicio, las líneas maestras de que confluyen en la formación de la identidad, intrincada y excéntrica, de Juan Barjola. Es hora, pues, de que nos interroguemos al fin sobre lo que cambia de modo sustancial, entre esos dos aspectos que delimitamos al iniciar esta reflexión. ¿Qué separa, entonces, al pintor de su doble, al Barjola histórico del que hoy encarna el soberbio giro final de su trabajo? La respuesta precisa es, con toda probabilidad, la que de algo más y algo menos, al tiempo de lo que, en principio, parece.

Menos, en el sentido de que, tal y como hemos venido advirtiendo, la identidad del último Barjola se construye, en lo esencial, a partir de la mayoría de esos rasgos y mecanismos estratégicos que evocábamos en el devenir de su trayectoria. Más, sin

duda, en le medida en que la gestación de este periodo final responde a un profundo giro en la actitud del pintor, que condiciona decisivamente el modo como esas señas de identidad se sedimentan en un tipo de síntesis enteramente nuevo, y hasta la misma concepción general de la naturaleza de su práctica.

De un modo fundamental, el primer Barjola –entendiendo, en este concepto, al que abarca su trayectoria histórica hasta mediados de los sesenta- vive dramáticamente la construcción de esa síntesis personal y se sirve, paralelamente, de ello para establecer una metáfora instrumental capaz de traducir, escénicamente, sus objetivos. En ese caso, el tono del conflicto, viene dado, en primer término, por la presión que impone el contexto exterior, por supuesto en el sentido de esa conciencia trágica que se instala a lo largo de toda nuestra historia moderna –y sobre la que se articula, de hecho, el mito tremendista del expresionismo ibérico- pero acentuado también, y de un modo muy particular, por un entorno temporal más inmediato, el de la dictadura, y las urgencias concretas que ésta determina en relación al debate artístico español de su generación. Sobre ese referente exterior, de hecho, se sitúan las interpretaciones que atribuyen, en la pintura de Barjola, una primacía a los contenidos –algo que mantiene su determinación, en definitiva, hasta el periodo de acercamiento al realismo crítico- frente a los que el lenguaje no sería, en definitiva, sino un vehículo instrumental.

Pero hay también, en mi opinión, otro nivel de conflicto inherente a la exploración misma del lenguaje, algo que se relaciona, desde luego, con su temprana vocación dialéctica, pero que es también consecuencia de otra faceta ambivalente en el carácter de Barjola. Me refiero a algo que cabría definir como la tensión generada por el hecho de ser moderno y antimoderno a un tiempo, lo que le lleva a moverse por impulsos contradictorios, unos condicionados por el compromiso que esa búsqueda mantiene con su temporalidad específica y otros que paralelamente vienen a cuestionar el valor absoluto de esa tensión innovadora, en función del carácter trascendente que Barjola sigue atribuyendo, como veremos, a determinadas categorías pertenecientes a la tradición clásica de la pintura.

Y, por supuesto, sumando el peso de ambos conflictos, un último nivel de desgarro proviene, necesariamente, de la misma confrontación entre lo exterior y lo estrictamente lingüística, una tensión dramática que, en definitiva, aflora a la consciencia a través del proceso descrito, más arriba, por la cita de Julián Gállego.

Con todo, en ese mismo catálogo prologado por Gállego para la exposición de 1980, se incluía asimismo un breve texto del pintor Eusebio Sempere, que contiene una advertencia elocuente sobre el sentido de la nueva etapa que aflora en la pintura de Barjola: **“Parte de la pintura en estado puro y a través de acto creador, continúa de manera inexistente retratando figuras humanas contrahechas que se yuxtaponen a animales enfurecidos y cuya fusión dará nacimiento a seres inconcebibles”.** Las palabras que aquí dedica, bajo el signo de una amistad lúcida y cómplice, un pintor a otro pintor, introducen un matiz que, a mi entender, resulta fundamental. Forzando hasta más allá de sus límites, la idea de búsqueda de un lenguaje pertinente a la expresión de una crisis exterior a él, según la fórmula de Gállego, se sugiere también una identidad entre lenguaje y contenido que es ya de orden bien distinto.

La idea de emancipación, en la génesis de las formas, respecto al dictado de la realidad exterior –ya sea en términos de dependencia o equilibrio- parece por supuesto

consustancial a ese proceso que, en su fase inicial, se define también por el abandono de toda referencia al realismo crítico que impregnaba la pintura inmediatamente anterior de Juan Barjola. Pero, más allá, la descripción de Sempere sugiere asimismo un factor conceptual que identificamos en ese flujo de radicalización de la lógica del expresionismo que, desde KandinsKy a Klee, implica la idea de un lenguaje plástico plenamente autónomo frente a la servidumbre de la representación y que, desplazando ya totalmente del lado del sujeto la carga de la interpretación expresionista, se convierte en metáfora autosuficiente, desde la que se hace inteligible la sustancia interior de una cierta concepción del mundo. Y en ese sentido profundo sí resulta ser, a mi juicio, Barjola plenamente –por encima de las paradojas epidérmicas- un expresionista, en la más íntima acepción del término.

En cualquier caso, aun cuando enlace con la lógica natural de su propio proceso de autoconciencia –lo que hace, en definitiva, posible- resulta altamente significativo el que esa ruptura surja, precisamente, en un momento muy particular, tanto en relación a su contexto inmediato como al debate artístico general. Su coincidencia, a caballo sobre el ecuador de los setenta, con el inicio de una transformación radical de la realidad social española, no sólo aliviaba la presión, al menos en sus aspectos más seculares, del entorno exterior, sino que contenía paralelamente, como consecuencia inmediata, una alteración sustancial de los comportamientos en el debate artístico español que rompía, de hecho, inercias que abarcaban la memoria entera de nuestra modernidad. Conviene recordar, en ese sentido, el valor simbólico que ya atribuimos, inicialmente, al Premio Nacional compartido por el último Barjola y Guillermo Pérez Villalta, como representante de la joven generación de los sesenta que encarna, de modo más directo, el sentido de esa transformación del debate.

Paralelamente, sabemos, ese mismo marco temporal coincide también con una convulsión mucho más general del debate plástico, ligada a una crisis global de los modelos teóricos que habían marcado la historia contemporánea, y que, pese a los interrogantes indudables que su evolución plantea, se viviría en esos años como una eufórica ceremonia de desinhibición. En ese sentido, el cruce de ambos procesos implicaba la disolución de algunos de los aspectos más conflictivos que describíamos como más determinantes del Barjola histórico. Y aunque ello no afecta, bien al contrario, a lo esencial de esa amarga concepción del mundo que orienta todo su universo pictórico, sí le liberaba, al menos, del peso de sus rasgos más accidentales.

De algún modo, el proceso que conduce al Barjola de las dos últimas décadas tiene también, en esa línea, mucho de viaje a la semilla, de ensimismamiento del pintor en torno a sus propias raíces y sus impulsos más íntimos, como eliminando todo lo adjetivo hasta alcanzar una síntesis depurada que responde a una articulación más natural y fluida –pero a la postre, también más sofisticada- de su territorio poético y sus recursos de lenguaje. En esa introspección, afloran de nuevo las referencias al universo de la infancia, a las intuiciones primeras y los temas recurrentes, como si el artista confirmara al fin, idealizando este reencuentro virtual con su identidad más cierta, aquello que ya declarara a José Castro Arines en los primeros sesenta: **“En el fondo, no parece que el tiempo haya pasado por mi pensamiento con demasiada prisa”.**

Y, sin embargo, este retorno mítico a los orígenes tiene paralelamente, a través de los mecanismos de concentración y desinhibición que el artista aplica a la depuración de su lenguaje, consecuencias espectaculares en la esfera de la pintura. Como

advertíamos, los elementos puestos en juego –gestualidad dramática, especialidad del color, estructuras…- no se alejan de un modo sustancial, de lo incorporado en el pasado. Pero sí es hoy radicalmente distinto el uso que el pintor hace de ellos. Desaparece así toda estrategia basada en la acentuación de las oposiciones, mas no a costa de una renuncia a la tensión implícita en el recuerdo de los contrarios. Antes bien, el Barjola actual se complace en una suerte de dialéctica de lo equívoco, manifestada básicamente a través de la ambivalencia general que confiere tanto a cada elemento como al tipo de relación que establecen con sus opuestos.

Así, por ejemplo, esa gestualidad manifiesta que preside su obra reciente –y que, de hecho, introduce, ya de por sí, el equívoco de un expresionismo literal, en tanto que rasgo dominante, casi de modo exclusivo, en la nueva configuración de su lenguaje- oscila, indistinta e incesantemente, entre sensualidad y el desgarro, como conteniendo a ambos a un mismo tiempo. Y, a su vez, esa exaltación de lo gestual es inseparable del interés que Barjola confiere en su obra última, con carácter creciente, a una dicción más inmediata y a una aceleración del proceso capaz de concentrar la ejecución en una unidad de tiempo. Sin embargo, ese desplazamiento aparente de la atención –tan propio, de nuevo, a la evolución del expresionismo- desde la obra como objeto a la experiencia misma del acto creativo, lejos de magnificar una renuncia a las cualidades materiales de la pintura, remonta a contracorriente su propia génesis histórica para reivindicar, en un sentido estrictamente antimoderno, su fascinación por el pulso magistral de los grandes referentes clásicos del naturalismo.

Así definía, con precisa exactitud, Javier Barón, en un texto de 1986, las consecuencias del proceso de emancipación que la elaboración del vocabulario formal de Barjola había experimentado en este último periodo: “La visión cada vez más subjetiva del pintor despoja a estas figuras de la vinculación con lo real anteriormente mantenida, y descompone sus miembros para reordenarlos de diferente manera”. De hecho, en ese flujo que conduce de la destrucción a la reconstrucción parece concentrarse, sintéticamente, la memoria entera de la trayectoria del propio Barjola, en ese conflictivo itinerario que Moreno Galván resumiría bajo una fórmula de feliz intuición**: “Y de la misma manera que entonces, desde el punto de vista moral, aquellas formas añoraban la figuración, hoy, desde el punto de vista formal, añoran su desfiguración”**. En su última analogía ambas descripciones nos revelan un mismo aspecto crucial del universo poético de Juan Barjola, algo que el pintor aprende, arduamente en el proceso de búsqueda, y que reelabora, de un modo magistral, como instrumento central de su discurso. No se trata, sin embargo, de un proceso lineal, sino impregnado de una ambivalente naturaleza circular que sitúa, en la pugna dialéctica de ese incesante hacerse y deshacerse, una figura irrepetible de esa concepción trágica de lo real que preside su visión del mundo.

Sobre esta agónica dialéctica de las formas, el Barjola reciente centra su trabajo en torno a una serie de temas recurrentes: mujeres, perros, tauromaquias, crucifixiones, retratos imaginarios…Procedentes tanto de las cadencias marcadas por sus propios orígenes, como de los géneros comunes a las tradiciones de vanguardia que confluyen en la formación de su apuesta, generarán a su vez, en la obra de este periodo, tipologías y series cíclicas claramente definidas. De un lado, tanto su ascendencia como los usos que determinan en la práctica de Barjola, tienden a sugerir la idea de una cierta neutralidad, que diluye la carga de significación de los temas a favor de un mayor protagonismo de los aspectos estrictamente plásticos.

Con todo –pese a las prevenciones que, desde un principio hemos señalado frente a las interpretaciones excesivamente dramatizadas que jalonan la bibliografía del pintor – resultaría, de la misma manera, falsa toda lectura formalista que eludiera cualquier referencia al contenido temático de esos ciclos. De hecho, su neutralidad relativa y su disposición en un número limitado de series son, también, un modo de evadir las derivaciones narrativas para construir, sobre un conjunto de arquetipos, un sistema de metáforas fundamentales.

Entre éstas, en ninguna se concentra con tan perturbadora intensidad la desgarrada y esquiva visión que Barjola nos enfrenta, como en sus aproximaciones al territorio de la femineidad. En la mejor estirpe del expresionismo, la imagen de la mujer es aquí, antes que nada, espectro abismal del deseo, fascinante y terrible a un mismo tiempo. Con los **camerinos** donde se multiplica el diálogo de los cuerpos, con las figuras solitarias –**mujeres ante el espejo**- acechadas en el tocador, Barjola retoma el hilo de una tradición transgresora que recorre toda la leyenda de la vanguardia histórica. Desde los míticos escándalos de **Olimpia** o **Nana**, hasta los prostíbulos grabados de Degas, no sólo rompe el ideal de representación de lo femenino, sustituyendo diosas por prostitutas, sino que se inicia un proceso de invasión de los escenarios que encarnan la más prosaica y literal intimidad del gineceo. Sorprendidas en el baño o el tocador, sin la coartada bíblica de Susana, estas escenas conllevan la idea de un doble despojamiento que hace aún más vulnerable su cuerpo al alcance de ese **simulacro de profanación** en el que Klosowsky definía la tradición del desnudo.

De algún modo esa desordenada amalgama de formas corporales que se nos ofrecen en los **camerinos** y los terribles desnudos barjolianos, nos traen inevitablemente a la memoria las célebres **mujeres** de ese otro paladín fronterizo del expresionismo que es el de Kooning de los cincuenta. Al analizar ese ciclo en el catálogo de la retrospectiva que el M.O.M.A. dedicó al pintor, Thomas B. Hess evoca el concepto de **proporciones íntimas** acuñado por de Kooning para evocar la familiaridad generada por la visión a corta distancia de un fragmento anatómico, y basa en esa **intimidad** de la mirada la capacidad de hacer intercambiables entre sí las partes de un cuerpo. Y no muy distinta es, de hecho –en el límite de esa profanación de lo privado que antes describimos- la vertiginosa noción de intimidad que permite a la sintaxis corporal de Barjola, en la inercia cíclica entre construcción y destrucción que articula todo su discurso, esa disolución de la carne que traduce de modo ejemplar, desde las entrañas mismas del lenguaje, aquella irracionalidad orgánica sobre la que Adorno cimentaba la **laceración interior** del expresionismo.

Con todo, la naturaleza dual del universo barjoliano impone cada término un contrapunto que en el caso de la mujer se encarna, a modo de reverso de esa figura terrible, en las maternidades y el modo cómo un arquetipo temprano alcanza, a lo largo de su trayectoria, la dimensión trágica que aún mantiene en la etapa actual. Relacionados de algún modo con este ciclo, se encuentran también los dos impresionantes retratos de la madre del pintor, realizados en el 91. Es éste un asunto abordado ya por Barjola en diversas ocasiones –del padre, no conocemos, sin embargo, más que un único dibujo- y, de hecho, parte como base de estas dos versiones, del célebre dibujo frontal realizado en 1936; y aún firmado, por cierto, con el apellido paterno, Galea, que el pintor cambia en la posguerra por el materno. Mientras en uno de esos retratos se mantiene muy cerca del naturalismo que marca el boceto empleado como

modelo –generando un brutal contraste con la mancha esquemática del cuerpo-, en el otro utiliza un recurso que también manejara en sus dos autorretratos recientes. Establece así una cita directa a Picasso, parafraseando su muy característica reordenación postcubista de los elementos del rostro.

Con esa apropiación picasiana, que le permite mantener una vía suficiente de identificación del sujeto, obligada por el retrato, Barjola se aleja puntualmente de su planteamiento habitual de un tema como el del rostro humano y que es, de algún modo, el de su negación. Una vez más, una tendencia latente a lo largo de toda su trayectoria, la de la omisión de los rasgos, encuentra en el Barjola actual su expresión más precisa. En sus **Retratos apócrifos** como en la mayor parte de las figuras de este período, ese rostro humano en el que Lichtemberg cifró, lejos también de lo apolíneo, la más interesante de las superficies, disuelve sus rasgos en una trágica metáfora formal de nuestra identidad evanescente. Y tal vez en ello alcance Barjola el punto más cercano de aquella estirpe ibérica que se empeñaba en adjudicarle, contra viento y marea, el tópico, al modo como sugieren las palabras de Ramón Gómez de la Serna en su **Gravedad e importancia del humorismo: "Sin que se decida a teorizar su estética, Valle reconoce ya en su vejez que el camino español es el de la contradanza que desbarajusta el ritmo, que le desdibuja con muestras contrapuestas".**

Tras ese impulso que nos desdibuja –o que, como de sus maneras sabemos, nos dibuja y desdibuja sin cesar- acecha una vez más la efigie de la muerte, como en esos cráneos de toro que también jalonan hoy de estampas de la vanidad la pintura de Barjola. Pero más que en ellos, tal vez su amarga visión encuentra el emblema más precisa de nuestra naturaleza en esos perros solitarios que poblaron sus dibujos infantiles como pueblan estos lienzos crepusculares. Verdugo y víctima bajo una misma piel, figura literal del mundo, se nos aparece como aquel can, **muy maltratado y más legañoso**, que Martín Zapater regaló a Francisco de Goya, y cuya espera provocaría, en una de las cartas que el pintor cursó a su amigo, esta enigmática despedida: **"Te estimo la esperanza de perro".**

Texto extraído del catálogo **"Juan Barjola"** editado por la Fundación MAPFRE VIDA en 1993, con motivo de la exposición del mismo nombre.