LA MIRADA SILENCIOSA DE JUAN BARJOLA

Pablo Jiménez

Hablar de la escasa fortuna crítica de Juan Barjola e incluirlo, de este modo, dentro de una larga tradición, muy española que seguramente podría presidir Juan Gris talvez parezca excesivo, sobre todo si tenemos en cuenta que durante unos años muy concretos Barjola sintetizó mejor que nadie una serie de preocupaciones tanto estéticas como sociales y que además, de trata de un pintor que, mal que bien, y aún a pesar de muchos pesares, ha conseguido mantenerse dentro de los límites de una cierta apreciación general, no siempre a salvo de la socavadora fuerza de los más superficiales tópicos. Pero lo cierto es que, hoy por hoy, la obra de Barjola sigue sin encontrar el apoyo de un discurso teórico que la acompañe y consiga, de forma más o menos definitiva, concederle la perspectiva necesaria de una interpretación que la aleje de todos los tópicos que acompañaron a una forma de vuelta a la realidad que en su momento se denominó “Nueva figuración”, así como de los lugares comunes de unos años marcados decisivamente por dos aspectos que hay que entender como complementarios: la necesidad de romper con la hegemonía estética de la generación abstracta, al hilo de lo que ocurría en la escena internacional, y la urgencia de adoptar un papel activo dentro de la realidad social de nuestro país.

Parece ser que todo el mundo entiende fácilmente e incluso que valora casi como un hecho heroico las dificultades de un artista que intente trabajar a contracorriente de las normas estéticas de un momento concreto, siempre y cuando, por supuesto, su trabajo parta de un afán renovador. Pero esta reflexión debería ser igualmente válida cuando, como en el caso concreto que nos ocupa, nos encontramos con un artista que por razones más casuales que programáticas, adopta unos planteamientos estéticos y de contenido, que lo adecuan perfectamente y casi lo convierten en paradigma de un momento histórico muy concreto, por mucho que su obra lo trascienda. El intentar demostrar como la obra de Barjola no queda reducida a los planteamientos de un momento muy específico y concreto de nuestra escena artística, y que consigue no envejecer con el recuerdo de esos años, sino que, por el contrario, se mantiene en una perspectiva distinta, es una de las tareas pendientes de nuestra historiografía.

El principio de la década de los 60, plantea en la escena internacional la crisis de los modelos informalistas. La aventura tanto del Expresionismo Abstracto en Estados Unidos, como del Informalismo en Europa empezaba a dar muestras de una evidente fatiga y parecía abocada a un academicismo que, salvo en algunos casos muy concretos, venía a reducir la pintura a una serie de juegos formales. Pero curiosamente la vía de renovación que empieza a gestarse durante estos mismos años estaba ya implícita en el propio trabajo de algunos de sus miembros e incluso en otras derivaciones del mismo sustrato teórico que estuvo en el principio de estos dos movimientos. Los primeros síntomas de esta transformación fueron recibidos por parte de los críticos no si cierta alarma, considerando que, de alguna forma, remitían a un pasado que debía de quedar definitivamente cerrado. Pero tampoco faltó quien con mayor lucidez, el caso, por ejemplo, de Aguilera Cerni llegara a afirmar que la “Nueva figuración” estaba incluso “implícita en la activista figuración informal de Saura”, con lo cual se abría la puerta a una cierta continuidad

a una generación informalista que en nuestro país tenía una muy especial significación.

Pero mientras que en la escena internacional la “Nueva figuración “ sólo puede considerarse como un movimiento de paso, muy pronto desbordado por la impetuosa irrupción del Pop, en España, por el contrario –y tal vez por la escasa fortuna que el Pop tuvo entre nosotros- la “Nueva figuración” prolonga sus mejores años hasta bien mediada la década de los 60. Y dentro de esos años se debe considerar Barjola como a uno de los artistas claves.

Barjola es, seguramente, de toda esa generación de nuevos figuracionistas, para empezar el que mejor entronca con los informalistas inmediatamente anteriores y eso fundamentalmente por su sentido de la composición que si en muchos casos remite a su época de copista velazqueño en el Museo del Prado, también evidencia los mismos problemas formales de planos y superficies, llegando incluso a plantearlos más abiertamente que algunos componentes de El Paso, que en algunos tendrán que esperar algunos años todavía para llegar a un concepto de composición abierta. Y al entroncar tan fácilmente con el informalismo, en nuestro país era una cosa especialmente importante, ya que para todo el mundo lo que se había hecho en los 50 era en sí más que nuestra incorporación a la vanguardia internacional, más que la aceptación por parte de la Administración franquista de un discurso que a todo el mundo le sonaba a progresista, más que todo ello, suponía el retomar un hilo vanguardista dramáticamente truncado con la Guerra Civil. Con esa generación anterior, aunque más que con la directamente española cabría hablar de la americana, Barjola no sólo entroncaba por un trasfondo surrealizante sino que además se iba adecuando cada vez menos a algunos de los mandatos del Action Painting.

Pero además, la pintura de Barjola de esos años reunía el otro elemento totalmente imprescindible para la ecuación a la que parecía sujeta toda nuestra producción artística: el contenido social. El haber sabido conjugar perfectamente estos dos términos de vanguardia formal y contenido social, hizo que durante muchos años el nombre de Barjola tuviera una especial fuerza, aunque también conseguiría que años después, se le relegara a una posición de mero, recuerdo, de unos años difíciles y duros, cuando su pintura ciertamente daba y da para mucho más.

La originalidad de Barjola, o al menos es lo que en este texto intentamos establecer, radica no tanto en representar perfectamente los condicionantes de un momento dado de nuestra cultura, sino en la creación de una forma propia y personal de entender la realidad que exige unos recursos formales propios, el cruce de la observación directa con la fuerte voluntad expresiva, es lo que provoca un estilo de pintura que, dentro de unos estrechos límites, evidencia una transformación que, a partir de los años 70, encuentra su expresión más rotunda. El hecho de que Barjola estuviera alejado, a pesar de todas las apariencias, de los dictámenes estéticos de un momento concreto con los que concuerda más por finura en su percepción que por un ideario estético preconcebido, es lo que le salva precisamente del envejecimiento del arte de esos años.

Dentro de ese principio de la percepción de la realidad en el que hay que situar toda la producción barjoliana; el propio artista se permita diferenciar dos conceptos: la realidad social y la realidad imaginada ("soñada", dice él). A esta apreciación me permito añadir un concepto que creo que es clarificador: su propia forma de trabajar, muy próxima a un cierto automatismo, que recoge la herencia surrealista de los expresionistas abstractos para confrontarla con la urgencia de una realidad difícil. No creo, por lo tanto, que haya que insistir en una estética del feísmo, sino que, por el contrario, creo que ya va siendo hora de destacar en Barjola el evidente dramatismo, no tanto una cierta ternura, sino sobre todo, una sensibilidad muy especial que consigue que el resultado final sea especialmente bello, diría incluso que muchas veces deslumbrantemente bello, al tiempo que lleno de una tensión que muchas veces es más plástica que impuesta por el tema.

Al margen de eso, en Barjola hay una ausencia total de un elemento bien presente en la ética y estética de esos años: la obsesión por la tortura psicológica, por la exploración de inconsciente torturado y dramático. En su pintura hay mucho más que de paciente e incluso a veces sorprendido espectador, mucho más sorpresa ante lo visto que recreación en lo pintado y ello desde una estética que para entendernos situaremos mucho más cerca de la herencia de Goya o Solana que la de aquellos que han establecido más una retórica del drama.

Ello también explica su voluntad por lo que más de una vez el mismo ha calificado como una pintura ética, es decir, de una pintura que sea capaz de reflejar una realidad que en si misma ya existe y que en sí misma tiene tensión, tiene drama y tiene ternura. Y que además como ya indicábamos más arriba responde a una escenografía propia y muy concreta, la de la periferia urbana, lo que también se corresponde al espacio vital del propio Barjola.

Tal vez de esta consideración sólo haya que excluir dos de los grandes temas de su pintura: uno muy claramente como es el de los toros y las corridas y otro de forma más dudosa el denominado por Miguel Logroño erótico. En los demás si es perfectamente claro que pueden entenderse como una especie de crónica cotidiana de la vida de los aledaños de la gran ciudad. Desde los magníficos cuadros de perros a la extensa galería de retratos, pasando por las multitudes y las grandes obras de violencia social.

Pero si insistimos en las tauromaquias y establecemos, para entendernos dos grandes polos en los extremos como pueden ser la mirada espantada de Solana, que casi podría ser la de un inglés, y la divertida y juguetona de Picasso, Barjola representaría un punto intermedio que participa por igual de las dos. Si bien su tragedia no recuerda en nada la vertiente mitologizante y mediterránea de Picasso, tampoco recoge el drama cutre y duro de Solana y muchas veces la propia debilidad como buen pintor, pintor de raza que se decía antes, resuelve la difícil ecuación en un alarde formal que incluso puede no pasar del deslumbrante azul de la corbata de un retrato de picador. Y vistas ahora, las tauromaquias suponen el conjunto de obras en el que se advierte mejor la intensidad del juego formal, el disfrute con la propia pintura que, en Barjola, queda perfectamente delimitado en dos conceptos complementarios: el dibujo perfectamente recortado en trazo negro y la poderosa fuerza del color que, a partir de los 70, va ganando en altura de tono. A esos dos elementos habrá que añadir, por supuesto, la valentía siempre de una

composición que, cuando no está saturada emplea de forma magistral los espacios vacíos.

En cuanto al llamado tema erótico, que sería más propio denominar simplemente femenino, pues a pesar de las desnudeces poco lo que estas obras tienen de tal, vuelve al sorprender la misma frialdad, la misma distancia de mirada. Sin duda se trata de escenas duras, de una realidad entrevista e imaginada, pero sobre eso se impone un dibujo realmente magistral, hecho directamente expresión. Curiosamente se trata de un conjunto de obras realmente próximas a la realidad que transmiten magistralmente actitudes, e incluso estados de ánimo perfectamente reconocibles, perfectamente expresadas y que plantean seguramente mejor que en cualquier otra serie el problema de figura sobre fondo, con un sistema de planos de color solamente interrumpidos por el grafismo de un dibujo, por el encuentro de la línea recta con la línea curva. Es también en esta serie donde mejor se puede apreciar el clasicismo de la obra barjoliana, los ecos de la mejor pintura clásica en los que se adivina toda la delicadeza del tema, de los ademanes, del afán por establecer diferencias psicológicas entre los distintos personajes.

La modernidad de estas obras viene dada también por lo que tiene de revisión estilística de una realidad vista a través del arte, lo que supone una forma distinta de plantear el problema de aproximación a la imagen y evidencia la coexistencia en un mismo espacio de tipos de imágenes completamente distintas, de una realidad que abarca del mismo modo el mundo del suburbio y el del Museo del Prado, ecos de la belleza expresiva de Picasso con el arrabal más sórdido y más humano.

Esta serie entronca perfectamente con la de las Crucifixiones, donde también el dramatismo suele quedar desplazado por la riqueza del trazo y por una preocupación por la composición que en este caso se hace especialmente compleja, especialmente barroca, recogiendo perfectamente toda la tradición barroca y conjugándola con unos presupuestos tremendamente próximos a los del expresionismo abstracto.

Ante de proseguir este breve itinerario por la iconografía barjoliana, quiero hacer hincapié en lo que tiene todo de ello de alarde creativo, de ejercicio de extremada libertad que aún dentro de un mundo temáticamente reducido a cuatro o cinco grupos, encuentra siempre formas de dicción completamente nuevas, llenas de aciertos de color y de forma, de un lujo incluso en su realización que se presenta en contrapunto a un universo por supuesto dramático, pero de un dramatismo transcendido por la propia belleza de la pintura. Creando de este modo un a pintura dual, intensa en lo que tiene de reflejo de la realidad pero también en lo que tiene de belleza formal, de perfecta adecuación y de derroche de sensibilidad tanto en la observación como en la representación.

No quiero alargarme en un análisis más pormenorizado, cuando además considero que, fundamentalmente, queda suficientemente expresado lo que proponía desde un principio. Esto es, el invitar en esta exposición a una visión de Barjola en la que se ponga esencial hincapié en su importancia como pintor, en su capacidad para apropiarse de una tradición muy rica y transformarla, en un alarde de buen hacer, en su personalísima expresividad. Creo que quedan ya lejos los años en que Barjola podía considerarse como un mero símbolo, como paradigma

casi, de una serie de preocupaciones más o menos generales de nuestro panorama. Hoy por hoy creo que ha llegado el momento de reconocer su importancia como pintor, de plantearse toda la riqueza, la libertad e incluso el desafío que sustentan un universo muy particular, un ángulo de vista y de exploración del mundo perfectamente peculiar que impone, en un planteamiento tremendamente estricto, también una forma de ejecución compleja y tremendamente novedosa y original.

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