

La pintura trágica de Juan Barjola

Guillermo Solana

En enero de 1946, mientras el joven Juan Barjola sobrevivía como aprendiz de pintor en el Madrid de la posguerra, en París la revista *Les Temps Modernes* publicaba un ensayo de André Masson titulado “Peinture tragique”. El texto constituía una aproximación a los problemas de la pintura moderna desde un punto de vista muy cercano a los círculos existencialistas y, como su autor había sido uno de los artistas más destacados del grupo surrealista, anunciaba el relevo en el firmamento intelectual francés de la estrella de André Breton por el signo ascendente de Jean-Paul Sartre. Masson utilizaba allí el concepto de *lo trágico* para caracterizar negativamente toda la evolución de la pintura moderna francesa: “El rechazo de lo trágico, desde las primeras conquistas del impresionismo, es una de las características de la pintura francesa. [...] El impresionismo, al situar la luz y los aspectos felices o apacibles de la existencia como los únicos temas dignos de ser pintados, ha ejercido una influencia que ha sido poco desmentida, cualesquiera que sean las reacciones que haya provocado. Post-impresionistas, fauves, cubistas han sido respetuosos con las interdicciones impresionistas”.¹

La artillería argumental de Masson se concentraba precisamente en el movimiento pictórico en el que él mismo había comenzado su carrera como pintor: el cubismo. También el cubismo incurría, según Masson, en el “rechazo de lo trágico”. El signo más revelador de ese rechazo se encontraría en los objetos y escenarios favoritos del cubismo y en su mismo espacio pictórico, tocados de un carácter *artificial* y un marcado *enclaustramiento*. “El cubismo [...] reduce su expresión a un universo de teatro, espacio escénico o armario que contiene los objetos, sin duda por miedo a que escapen de su marco [...] Los pintores cubistas no han pintado sino un universo de cartón. Cartonaje de teatro muy ingenioso, pero digno solamente de acompañar al mobiliario”² La preferencia cubista por un “espacio teatral” no sería sino un modo de atrincherar la pintura contra los embates de lo trágico o dicho de otro modo, contra los avatares de la existencia humana. Una manera de esconder la cabeza debajo del ala.

Si a Masson se le hubiera preguntado por un país y una cultura capaz de asumir lo trágico en su creación, habría respondido sin duda: España. Habría recordado nuestra guerra civil, las corridas de toros, la poesía del Siglo de Oro, la *Vista emblemática de Toledo* de El Greco y las pinturas negras de Goya. Lo trágico que Masson echaba de menos en la pintura francesa nunca faltó en la pintura española. Y Juan Barjola pertenece de lleno a esa tradición. Una tradición de *crueledad*, en el sentido que Antonin Artaud daba a esta palabra; crueldad no ya de las mutilaciones, del despedazamiento de los cuerpos, sino de la violencia del destino que se abate sobre los seres, violencia sacrificial y catártica. Es esa crueldad la que domina profundamente en la obra de Barjola, en sus tauromaquias, sus disturbios

¹ André Masson: *Le rebelle du surréalisme*. Écrits. Anthologie établie par Françoise Levailant. Hermann, Paris, 1994, p. 120

² Masson: *Le rebelle du surréalisme*, pp. 271-272.

callejeros, sus mataderos y sus jaurías. Lo paradójico es que si esa concepción trágica se da efectivamente en la obra de Barjola, es precisamente bajo la condición que Masson juzgaba más contraria a lo trágico: en un espacio teatralizado, en una especie de “universo de cartón” creado por el pintor. Barjola construye para lo trágico un espacio cerrado, claustrofóbico, un espacio como el del infierno sartreano de *Huis clos* o el infierno buñuelesco de *El ángel exterminador*.

Sabemos que cuando Barjola llegó a Madrid hacia 1940, comenzó a visitar asiduamente el Museo del Prado. Sabemos lo que más le interesaba, lo que estudiaba cada día, lo que copiaba, porque él mismo lo ha confesado: la “fantasía surreal” del Bosco, Brueghel, el color del Greco, los bufones de Velázquez, Goya.³ Ahí están ya enumerados los elementos fundamentales de la tradición dentro de la cual Barjola se encontrará como en su elemento. Antonio Gamoneda, acaso el autor que ha escrito con más lucidez sobre el pintor, sitúa a Barjola en una tradición de expresionismo o “expresivismo” (como él le llama) ibérico, que nace con los Beatos, las miniaturas que ilustraban los comentarios al Apocalipsis.⁴ “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*. Para Gamoneda, el universo pictórico de Barjola es una síntesis de esa tradición.⁵ De las referencias que propone Gamoneda me interesan especialmente los bufones de Velázquez y los fusilamientos de Goya. Esas serán los dos nombres clave sobre todo en el periodo decisivo de la maduración del pintor, en el tránsito de los años cincuenta a la década siguiente.

Entre 1959 y 1963 aproximadamente vive Barjola un periodo único de su carrera en que se aproxima por una vez a la abstracción informalista (con unas obras de paleta orgánica y cálida que a veces recuerda involuntariamente a José Guerrero). Pero de esa tendencia a la abstracción regresará el pintor para someterse a la poderosa influencia de Goya. *Miedo* (1963), con sus figuras encogidas y amontonadas y su paleta terrosa, evoca intensamente el mundo de las pinturas negras. En *Composición* (1963), las figuras borrosas se agachan y se apiñan entre sí hasta integrar sola masa unida por el terror y el pánico, de una manera que evoca un cuadro de Goya, *La Víctima*, del Museo de Besançon.

Hacia 1964 comienza en la obra de Barjola una nueva etapa. La “cocina” pictórica que ha cultivado en años anteriores se simplifica radicalmente y termina por desvanecerse. En lugar de las veladuras, los raspados, los repintes, las complejas capas de pintura, ahora tenemos una especie de sintetismo de tintas planas descargadas de materia. La paleta de tonos quebrados y terrosos que en años anteriores evocaba a Goya deja paso ahora a una gama de tintas vivas y ácidas. No hay duda de que las incitaciones del Pop y de la Nueva figuración europea están

³ Javier Barón: “La pintura de Juan Barjola”, en *Juan Barjola. Colección del artista (1959-1986)*, cat. exp. Museo de Bellas Artes de Asturias, 1986, s. p.

⁴ Antonio Gamoneda, “Barjola: sentido de la forma y repertorio iconográfico”, *Juan Barjola*, cat. exp. Antonio Machón, noviembre-diciembre 2002, p. 9.

⁵ Antonio Gamoneda: “Barjola: lo bello y lo terrible”, en *Juan Barjola*, cat. exp. Fundación Caja Vital Kuxa, abril-mayo 2002, p. 11.

detrás de esta transformación. Pero contra lo que podría esperarse, la iconografía de la pintura de Barjola no se aligera, no se banaliza. Sus imágenes, por el contrario, parecen ahora más marcadas por un cierto sentimiento trágico, con una veta surreal que viene del Picasso de los años treinta y (a pesar de todas las denegaciones del artista) de Francis Bacon.

Si hubiera que identificar la nueva etapa con un emblema, este sería un personaje que entra en escena hacia 1964 y que se quedará en la obra de Barjola durante una década entera: la niña enana. Es el personaje que protagoniza *La niña mórbida* (1964): la cara redonda, la melena rubia, la enorme frente abombada, la nariz muy corta, la mandíbula hipertrofiada, la boca entreabierta en un gesto embobado. *La niña mórbida* es el más destacado de una serie de cuadros que hasta comienzos de la década siguiente irán desgranando los niños enanos, oligofrénicos, monstruosos. La niña enana, casi siempre con un lazo en el pelo como un accesorio irónico no exento de crueldad reaparece en *Niñas con perro* (1966), *Niña* (ca. 1968), *Niños de Vallecas* (ca. 1970). Esos niños constituyen un homenaje muy evidente a Velázquez. Cuando Barjola llegó a Madrid hacia 1940, lo primero en que concentró su energía fue el Museo del Prado, y dentro del Prado le fascinaron los bufones de Velázquez. A ellos regresa en 1964 con la mayor distancia pictórica ganada, y el primer modelo de sus niños enanos será la fisonomía y la actitud de Francisco Lezcano, *el Niño de Vallecas*. En *La niña del lazo rosa* (ca. 1970) descubrimos también los rasgos y la postura de Maribárbola en *Las Meninas*, una referencia reiterada en *Niña* (ca. 1971), donde el perro del fondo no hace sino confirmar la alusión al gran retrato de grupo de Velázquez. Se trata de un múltiple homenaje al pintor de los pintores. Pero no es sólo eso. *La Niña mórbida*, con todo su cortejo de niños pobres, suburbiales, desamparados, deformes, enanos, oligofrénicos... conforman la propia imagen de España, un país raquítico y monstruoso. La crueldad oblicua de las pinturas goyescas de hacia 1960 se ha convertido en la crueldad abierta de los enanos y bufones velazqueños, que expresan todo el horror de un país y de un siglo.

Junto a los niños monstruosos, en los primeros años de la década de los sesenta aparece en la obra de Barjola la figura del perro. El perro acompaña a los niños de los suburbios, a los matarifes y a las putas, como una sombra inevitable. El perro no es sólo un símbolo del hambre, de la sumisión, de la vida abyecta en la España de entonces. Es la encarnación misma de lo trágico. No es extraño que Barjola situara la afición a dibujar perros en el mismo origen de su vocación pictórica. “Si la memoria no me falla –recordaba el pintor-, 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. No puedo llamar surrealista a este modo de dibujar, pero dentro de su ingenuidad no estaban, tal como hoy los recuerdo, carentes de misterio, y un mucho mágicos, con su contenido expresivo, sin duda.”⁶

⁶ Cit. en Miguel Logroño: *Barjola. Un testimonio ético*. Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias-Caja de ahorros de Asturias, Oviedo, 1988, p. 23.

Hay precedentes, sin duda, como el famoso perro de Goya, o los perros que merodean por los extraños espacios de la pintura de Francis Bacon. En ellos, como en Barjola, el perro parece atado a la violencia. El cuerpo descoyuntado, desmembrado del *Perro herido* (1973) con las patas extendidas en las cuatro direcciones como un insecto aplastado. En *Recta final* (ca. 1990) toda una jauría encerrada en un exiguo interior presidida por una figura enigmática que vigila se recorta en el umbral. Los perros de grandes ojos y gran mandíbula, vigilados por esa figura, parecen devorar a uno de ellos, un animal ensangrentado. El perro de *Matadero* (1995) viene a devorar la gran pieza de carne abierta en canal y colgada de un gancho pero al mismo tiempo se confunde con ella. En *Los dos amigos* (ca. 1996), el perro y el hombre parecen abrazarse, o quizá el perro devorando el costado del hombre, mordiendo su brazo ensangrentado. El perro es el escudero del hombre, su *alter ego*. Perro y hombre se parecen: en la dentadura y en la manera de andar, en la actitud a veces huidiza y a veces feroz, hasta el punto de que el perro se vuelve humano y el hombre, perruno.

Hacia mediados de la década de 1960 se generaliza en la obra de Barjola la representación de la violencia, que Gamoneda ha caracterizado con frases rotundas: “la espantosa dentadura del caballo agonizante, el animal desollado, la prostituta grotescamente tatuada por el infortunio”⁷ “La constante de la violencia —explicaba Barjola— se inició en mi vida 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 encajaba muy bien en mi forma de expresión, se hizo una simbiosis consustancial con el momento en que vivimos. Yo creo que todo artista que esté condicionado para la creación de esta obra debe hacerla no sé si como moralista, quizá esto es demasiado, pero por lo menos sí como ética [...] Considero que el artista debe reflejar la época en que vive y más la nuestra, preñada en casi todas las latitudes del mundo de violencia, de vejación y otras lacras de la Historia. Una obra sin contenido queda reducida a la mitad, a un puro esteticismo...”⁸

El muro de las otras lamentaciones es una versión apenas disimulada de *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya. Miguel Logroño ya señalaba cómo Barjola introducía, con respecto al modelo goyesco, “un cambio escénico de las figuras y de los grupos [...] apareciendo como en contrariedad a la disposición de los de la pintura de Goya”. La figura con la camisa blanca de *Los fusilamientos* se ha vuelto de espaldas a nosotros en la versión de Barjola. Como para volver anónima su presencia, para impregnarla de ese secreto que revisten tantas escenas y figuras a lo largo de la carrera de Barjola. En cuanto al grupo de los fusilados, ha avanzado hacia el primer plano, “con toda su intensa carga de miradas y de muecas de espanto.”⁹ Hay toda una serie de composiciones monumentales de comienzos de los setenta, como *Tercer mundo* (1970) o *Violencia* (1971), que adoptan como tema la represión político-militar, en referencia no sólo al franquismo, sino a tantas dictaduras de los años sesenta y setenta: Grecia, Portugal, Brasil, Uruguay. En toda la serie retoma

⁷ Antonio Gamoneda, “Barjola: lo bello y lo terrible”, en *Juan Barjola*. Cat. exp. Fundación Caja Vital Kuxa, abril-mayo 2002, p. 15.

⁸ Cit. en Miguel Logroño: *Barjola. Un testimonio ético*, p. 26.

⁹ Miguel Logroño: *Barjola. Un testimonio ético*, p. 38.

Barjola una y otra vez los esquemas compositivos y hasta cromáticos de los *Fusilamientos* de Goya como en una serie de variaciones que se acercan y se alejan de su tema fundamental. El elemento clave de esas composiciones sobre la violencia es el contraste entre la masa informe de las víctimas y unos cuantos agresores erguidos. Por una parte, un montón de cadáveres, donde los individuos pierden su identidad, se convierten en anónima carne de cañón. Como dice Gamoneda, uno de los signos de “la condición terrible” de la pintura de Barjola es “la trabazón mortal de cuerpos difícilmente descifrables.”¹⁰ Por otra parte, las siluetas oscuras de los soldados, siluetas negras sin rostro, con gafas o esa cabeza coronada por la gorra de plato que asoma vigilante en tantos cuadros.

Un contraste parecido entre multitud informe y las siluetas oscuras y dominantes de los guardianes que vigilan la masa aparecerá en las *Tauromaquias* de Barjola. Y no casualmente, porque, como supo ver el poeta Antonio Gamoneda, tauromaquia y guerra civil se mezclan en el imaginario barjoliano. Son las dos caras de la violencia: política y ritual, que en cierto sentido juegan a trocar sus papeles. Porque la violencia callejera adquiere también un aspecto ritualista y el combate de la tauromaquia no es una mera coreografía, sino violencia real. En una *Tauromaquia* (c. 1968), la cabeza del caballo se levanta en un estertor que es un estremecedor vestigio del Guernica.

A mediados de la década de los sesenta, coincidiendo con el momento en que aparecen los monstruos, la violencia, lo trágico en la pintura de Barjola, germina en ella también una nueva forma de configurar el espacio pictórico. Para entender cómo sucede, podemos considerar el cuadro *Calavera* (1965). El objeto central de la escena, ese cráneo sometido a una deformación surreal y con una sonrisa sardónica, está colocado sobre un mueble parecido a un tocador, con un cajón abierto, un panel vertical y un espejo. Ese mueble, que exhibe y oculta al mismo tiempo, es el modelo de lo que será el espacio escénico de Barjola. En la obra de madurez del pintor, los espacios son sistemáticamente divididos, como ha señalado Javier Barón, mediante una serie de dispositivos espaciales que fragmentan la escena y permiten a los personajes ocultarse tras ellos: puertas, divanes, biombo. Y no sólo en los interiores; también en las plazas de toros y los paisajes de los arrabales, compartimentados por telas de alambre, vallas y barreras...

Para Antonio Gamoneda, lo peculiar de la pintura de Barjola consistía en la plasmación de “la forma del miedo.”¹¹ El miedo, dice Gamoneda, es el sentimiento típico ante una amenaza invisible. En los espacios de Barjola, los personajes parecen acechados por presencias ocultas. Así fue como el pintor puso en pie un espacio capaz de expresar lo trágico. Y dicho espacio, inventado en los años sesenta, persistió con éxito hasta el final de los ochenta. Pero entonces comenzó a resquebrajarse. En *Alfa y omega* (1988), la profundidad se ha reducido drásticamente y el único dispositivo escénico que sobrevive es esa puerta que parece representar el tránsito de la vida a la muerte. El espacio del *Velatorio dramático* (1992) es todavía teatral, pero por poco tiempo. En los primeros años de la década de los noventa, se

¹⁰ Antonio Gamoneda, “Barjola: lo bello y lo terrible”, en *Juan Barjola*. Cat. exp. Fundación Caja Vital Kuxa, abril-mayo 2002, p. 14.

¹¹ Antonio Gamoneda: “Barjola: la forma del miedo”, cat. exp. Caja de Ahorros de Asturias, 1980, p. 5.

abren grandes fisuras en las convenciones espaciales que Barjola había utilizado desde tiempo atrás. Consideremos, por ejemplo, el caso de las *Tauromaquias* tardías, entre la década de los ochenta y los noventa. En una *Tauromaquia* de 1982, el ruedo contiene todavía activamente la danza de las figuras dentro de su contorno oval cerrado. En cambio, en otra composición monumental comparable, una *Tauromaquia* de hacia 1996, el espacio vacío que jugaba un papel clave en el lenguaje barjoliano ha sido desplazado por la presión insoportable de los cuerpos que atestan la tela, la acumulación de cabezas, miembros y signos escritos. El vacío del escenario ha sufrido una suerte de implosión. Hay, en fin, una *Tauromaquia* de 1997 donde toda diferencia espacial ha sido cancelada y que recuerda a un Jackson Pollock de hacia 1940. En *Interior convulso* (2003), todo el espacio escenográfico se ha colapsado, ha estallado hacia dentro, por así decir, en un ritmo frenético que cubre casi toda la tela y que con sus intrincados trazos en blanco y negro evoca las densas y complejas composiciones de De Kooning hacia 1950. Barjola ha ido hasta el final y, cediendo a la pura coherencia de su vocación pictórica, ha destruido al fin los mismos andamiajes con que había construido laboriosamente el edificio de su pintura. Si el tema, el único tema de la pintura de Barjola en sus últimos años parece ser una multitud de cuerpos convulsos que sólo existen para devorarse a sí mismos y entre sí, también el modo de pintar del último Barjola simula un proceso de canibalismo: el dibujo que tacha y destruye el dibujo, la pintura que emborrona furiosamente la pintura...

Guillermo Solana

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