

PERMANENCIA DE LA EXPRESIÓN

Víctor Nieto Alcaide

Vivir en la pintura

Juan Barjola y yo fuimos vecinos durante muchos años. Vivíamos muy cerca, a unos centenares de metros, en dos urbanizaciones colindantes. La suya pertenecía a Las Matas y la mía a Torrelodones. Sin embargo, nuestras casas estaban más cerca que de Las Matas y de Torrelodones. Fue una circunstancia que facilitó nuestra relación, aunque ya nos conocíamos antes de vivir los dos aquí. Sin embargo, esta proximidad hizo más fluida nuestra amistad. Así, le pude visitar con cierta frecuencia en su estudio cuando me llamaba para enseñarme “lo último que acaba de hacer”, sus numerosos dibujos a tinta y sus cuadros, especialmente los de gran formato.

Con independencia de estos encuentros, en los que hablábamos de pintura, de la situación del país, de los acontecimientos del mundo del arte y de la crítica, teníamos nuestros encuentros casuales en la tienda donde hacía la compra, “Casa Julián” y en la parada del autobús en la que, con frecuencia, le encontraba e íbamos hablando durante el viaje. O cuando él estaba esperando la llegada del autobús y yo pasaba en coche, y le invitaba a subir y me contestaba siempre: “No, gracias. Yo prefiero ir en la camioneta”. Y, es que, Juan Barjola era hombre de camioneta, acostumbrado a una vida austera y de gran sencillez, de hombre que vivió una guerra y sufrió las estrecheces de la posguerra.

Los primeros años de la vida de un pintor en la España de entonces no eran solo de austeridad sino casi de miseria. Juan se acostumbró a vivir en sencillez, como un monje enclaustrado en ese monasterio de la pintura que era su casa, en la que pasaba todas las horas del mundo pintando. Pero junto a eso, Juan Barjola era un asiduo visitante de las exposiciones celebradas en las galerías de arte y en los grandes certámenes, como ARCO, a los que nunca faltaba.

Juan Barjola fue un pintor que realizó su labor en solitario, que sentía la pintura como una forma de existir pero que también la entendía como una profesión. A Juan Barjola nunca le interesó “integrarse” en ese mundo en el

que el arte se convierte en un acto social y el artista en un hombre de mundo y un pintor cortesano. Por eso, vivió al margen de la vorágine de las tendencias, de los grupos, de las sacudidas intensas y desconcertantes de la moda y de la irrupción y desaparición de nuevas corrientes. Lo cual no quiere decir que viviera al margen de su tiempo. Su labor en solitario no significaba que fuera un artista aislado. Simplemente, que lo vivió desde su perspectiva, atrincherado en la soledad de ese baluarte que era para él el estudio.

La existencia de Juan Barjola discurrió basada en la profunda convicción de que vivir era pintar. Hasta principios de los años sesenta, llevó una vida dura y cargada de unas estrecheces y apuros económicos que no le hicieron desistir de lo que era su pasión y su razón de ser. Eran los años en que viva en Carabanchel, en la calle Amalarico. No fue hasta principios de los sesenta cuando Juan Barjola comenzó a ser reconocido. En 1961, recibía el Premio de la crítica, y en 1963 el Premio de la crítica a la mejor exposición del año y el Premio Eugenio D'Ors.

Imaginar con la expresividad

Juan Barjola ha sido el pintor de la constancia. Durante muchos años, puede decirse que desde sus inicios, ha desarrollado una pintura basada esencialmente en el principio de la expresividad. Desde sus obras tempranas, Barjola se inclinó por una pintura en la que la imagen estaba íntimamente unida a la forma de hacer, de sentir día a día el discurrir de la pintura. De esa manera, su vida pintor ha sido un diálogo ininterrumpido y una tensión entre el resultado que queda plasmado en el papel o en la tela y la acción cotidiana de imaginar con el pincel.

De ahí, su constancia en el trabajo de pintar y de adentrarse progresivamente en el mundo de una expresión que se fue haciendo cada vez más radical. Lo que suponía para Juan Barjola que la pintura evolucionase hacia una figuración cada vez más desgarrada y patética.

Juan Barjola fue siempre un pintor de fuertes convicciones. Creía profundamente que, a través de la expresividad, se proyectaba una actitud crítica que lanzaba un revulsivo hacia el entorno y que esto solamente podía hacerse a través de una pintura violenta, brusca y tajante. Con esta actitud,

en realidad, Juan Barjola se estaba planteando el recurso a una solución y un modelo que muchos pintores españoles de su tiempo habían aceptado como una referencia. Me refiero al componente aglutinador de la expresividad goyesca. Muchos artistas abstractos y figurativos de los años cincuenta y sesenta fijaron sus ojos en Goya como un paradigma de rebeldía y un modelo de actitud crítica y de rechazo hostil a través de la creación de una estética que se apoyaba en la fealdad y en la convicción, revolucionaria entonces, de que para crear una obra de arte no era necesario acudir a rendir culto a la belleza.

Fue una idea que, desde un punto de vista plástico, explotaron en el siglo XIX algunos pintores románticos españoles, pero que no llegaría a alcanzar su plena incidencia en la pintura española de una forma generalizada y decisiva hasta la década de los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Se trató de una recuperación que realizaron muchos artistas abstractos, como los componentes del grupo El Paso, y que tuvo su lógica proyección en otros pintores figurativos que también la utilizaron como una forma de protesta y contestación. La negrura y la pintura expresiva aparecían asociadas a la denuncia de una España sumida en un drama existencial.

A las devociones por lo goyesco, Juan Barjola incorporó otro elemento que acentuaba esta actitud patética y que, servía, al tiempo, como un elemento delimitador de la forma. Me refiero a la sugestión ejercida en nuestro pintor por las obras de Picasso de los años treinta, especialmente el *Guernica*, en las que el artista acentúa el patetismo de la imagen manteniendo siempre una primacía de la forma.

Esta tendencia, sin embargo, no fue algo que surgiera de forma espontánea en las primeras obras de Juan Barjola, sino una forma de entender la pintura que se fue forjando paulatinamente. Las obras iniciales mostraban una actitud sentimental, de carácter íntimo, con temas estereotipados como sus maternidades de los años cincuenta, compuestas por grandes planos de color delimitados por un dibujo muy acusado y fuertes contrastes de luces y sombras. No fue hasta avanzados los años de esta década cuando la pintura de Juan Barjola se dramatiza. Las figuras formadas por planos de color dejan de estar delimitadas por un dibujo preciso y se

construyen con la propia materia de la pintura, al tiempo que el color pierde su esteticismo anterior y se hace más expresivo y dramático como en *Planchadora* o *La Lectura*, ambas realizadas en 1959.

A partir de entonces la pintura va adquiriendo un nuevo protagonismo en la obra de Juan Barjola, desplazando las delimitaciones precisas del dibujo y acentuando el componente expresivo del cuadro. Es un paso que se aprecia en cuadros, realizados entre 1959 a 1961, como *Maternidad*, *Cabeza de mujer*, o *Mujer vistiéndose*. Se trata de una nueva orientación hacia una expresividad radical que no se detiene en el juego de la materia y que pronto será superado por un tratamiento esencial de las figuras en el que se va acusando la presencia de un sentido dramático mas acentuado. Aparece al mismo tiempo una deformación de las proporciones de los modelos, de sus rostros y una distorsión de la figuras como en *Niño de suburbio* (1962) o *El Diálogo* (1963).

Las deformaciones de los cuadros de los primeros años sesenta constituyen el inicio de una nueva experiencia en la que Juan Barjola se preocupa por la creación de unos espacios inquietantes que permanecerán como una constante de su obra. Juan Barjola se orienta hacia una pintura en la que se define, con precisión y de una forma radical, un elemento que estaba presente en sus obras iniciales: la expresividad. Utilizo el término expresividad y no el de expresionismo porque el artista no se planteó nunca la acción desde un ismo o una solución preestablecida. Juan Barjola utiliza una pintura cargada de expresividad, sin renunciar al dibujo, al que convierte en un gesto trágico, enérgico y en un componente distorsionante e incisivo. Conjuga la materia con la riqueza del color. Y muestra unas figuras expresivas que no se hallan disueltas en una materia expandida.

Este paso puede verse en obras como el caso del escenario de *La niña del cojín rojo* (1968), *Primer despertar* (1969) o *La espera* (1971). Puede decirse que en estas obras Juan Barjola se independiza por completo de la expresividad de la materia anterior, en la que podían hallarse concomitancias y relaciones con el Informalismo, para adentrarse en el mundo de una nueva figuración, de un nuevo espacio tridimensional, coincidentes con las escenografías de Bacon. En ellas van apareciendo nuevos personajes que

introducen un componente crítico y una referencia de carácter político y social. Son espacios que crean una inquietud agobiante, escenarios de imágenes torturadas, aplastadas y comprimidas en su propio drama.

Imagen y compromiso

En estas obras, realizadas a principios de los años setenta, Juan Barjola realizó una pintura plenamente inmersa en el compromiso político y social como *Fusilamiento*, *Violencia*, *Preparativos para un gran experimento* o *El Muro de las otras lamentaciones*, todas ellas de 1971. En estas obras, la actitud del pintor contra la represión y la violencia se hace explícita. Es evidente, que se trata de imágenes que contienen una clara referencia a la dictadura en la que se halla sumida España. Sin embargo, Juan Barjola no hace una referencia concreta a la situación sino al hecho mismo de la violencia de la represión. Se trata, de una actitud que han mantenido los pintores españoles desde que Goya, en sus pinturas de la guerra, describiera la sinrazón de un acontecimiento sin hacer una imagen teatral y convencional. O como Picasso en su *Guernica*, cuadro en el que muestra los protagonistas de un drama sin hacer referencia explícita de sus autores.

Esta orientación de la pintura de Juan Barjola se halla en sintonía con tendencias de carácter crítico de carácter político y social existentes en la pintura española de esos años, como la obra de Canogar, del Equipo Crónica o de los grupos de grabadores de Estampa Popular. Se trataba de un arte derivado de la particular situación política española que determinó que muchos artistas, desde pronunciamientos dispares, pusieran de manifiesto una actitud de repulsa y contestación. Esta actitud desapareció cuando en España la vida política se normalizó. Y fueron muchos los informalistas que sustituyeron su color agresivo y sórdido por una luminosidad y cromatismo inéditos.

Juan Barjola dejó estos temas. Sin embargo, no abandonó el sentido de la imagen como expresión del drama humano. Su pintura fue condensándose en una expresividad introvertida, con marcados acentos patéticos en los que combinaba la expresividad de la factura con un dibujo enérgico y preciso. Es

precisamente a partir de este momento cuando su pintura alcanza los límites de una expresividad que se hace más plástica y pictórica.

En las obras de estos años Juan Barjola define los protagonistas de una nueva iconografía en la que desfilan personajes de una humanidad marginada, angustiada y desplazada. Las ediciones de *Suburbio*, acometidas en 1981, 1983 y 1985, sus versiones de *Gentes de periferia*, realizadas entre 1986 y 1987 *La calle* (1988), las diferentes versiones de *Camerino*, realizadas en 1980 y 1990, *Multitud* (1984) y sus tauromaquias, desnudos y representaciones de perros, conforman una iconografía sobrecogedora formada por unos personajes mortificados, angustiados y alienados, que actúan mecánicamente en un mundo en el que no tienen redención posible.

Estos personajes, humanos y animales, aparecen atrapados en la soledad del cuadro y la densidad expresiva de la pintura. Pero, con independencia de los temas y de esta original iconografía desarrollada por Juan Barjola, en estas pinturas existe una potente y ostensible acción de pintor, un equilibrio entre la estructura de las figuras, la composición y la dicción expresiva y espontánea de la pintura. Existe una expresividad que desborda la contención existente en la obra de muchos pintores, como en el *Guernica* de Picasso. Y hay una delectación, que casi podríamos calificar de morbosa, en el trazo, el gesto y la intensa acción inquietante y sobrecogedora del color.

Iconografía de la expresividad

La pintura de Juan Barjola es una pintura iconográfica. Es decir, una pintura que necesita el tema para existir. Se trata de unos temas que, con el tiempo, han ido conformando un relato dotado de una intensa fuerza argumental en el que el pintor desarrolla, a escala épica, el drama íntimo y constante de la cotidianidad. Para ello no ha recurrido a una iconografía dispersa en la que se representa un sin número de situaciones. La tragedia de la realidad se condensa en una serie de situaciones que el pintor representa con insistencia. A este respecto, Barjola ha logrado transmitir el drama y la tragedia de la realidad recurriendo a un número limitado de temas

y de personajes que encarnan una dimensión universal del sufrimiento, la marginación y la tragedia humana.

A ello se debe la insistencia con que Barjola se ha ocupado de ciertos temas como soporte de su pintura: artistas de pueblo, prostitutas, personajes marginados, *retratos apócrifos* como los llama el pintor, transeúntes frustrados y alienados que pasan por la calle, la galería de desnudos ante un espejo. En su iconografía, la mujer, marginada y sometida, juega un papel decisivo. Son personajes que Barjola repite en su pintura sin que esta resulte reiterativa o monótona, porque en ellos no existe el menor atisbo de costumbrismo y porque es la propia pintura, con su expresividad, la que juega el papel de protagonista fundamental. Como señalamos en otra ocasión, “Juan Barjola ha escogido unos temas que, en algunos casos, forman parte de lo que pudiéramos llamar “tópicos” permanentes y paradigmáticos de la pintura y que, en otros, forman parte de su íntimo drama personal. Pero, en cualquier caso, estos temas comportan en su pintura unos planteamientos y significados completamente nuevos y originales. Si podemos identificar algunos temas “clásicos”, Barjola pone de manifiesto cómo, con un mismo tema, se pueden lograr significados diferentes a los que tradicionalmente han venido atribuyéndose a una misma imagen. Porque Juan Barjola es esencialmente un pintor, un pintor de la expresión que domina todos los recursos y medios para lograr una imagen de su propia intimidad con cualquier tema. Y es esto lo que distancia radicalmente a Juan Barjola de toda ilustración y lo que hace que pueda expresar el drama que, unido a su existencia, vive día a día y del que es conscientemente su propio creador.”

La representación del drama surge de la puesta en escena de la confluencia de un conjunto de elementos en tensión. Por un lado, la expresividad de la pintura, del dibujo, de la materia y el color. Todos ellos crean una contraposición de elementos formales en clara complicidad con el patetismo de la pintura y el color. Por otro, se produce una identidad y conjunción entre el desgarramiento expresivo de la pintura y la tensión trágica de la iconografía. Una iconografía en la que el pintor escoge el momento preciso en que se concreta la angustia de un drama humano. Barjola representa un *corpus* iconográfico con una serie de temas reducidos

escogiendo una figura o una acción dramática. Son temas en los que la descripción ha sido desplazada por la expresión. La tensión creada por la propia pintura en la representación del tema es la que traduce la imagen en drama.

La pintura de Barjola produce la sensación de haber surgido espontáneamente, fluyendo libremente de la mano del pintor. Juan Barjola me ha insistido muchas veces en su constante preocupación por que la pintura fuera algo natural, que fluyera sobre el papel o el lienzo, transmitiendo de forma automática, a través de la mano y el pincel, el pulso de la vida.

Barjola, cuando comenzaba un cuadro tenía claramente definidos los resultados a los que quería llegar. Sin embargo, sabía que no todo el cuadro y, mucho menos, de una pintura expresiva, podía estar contenido en la mente. Entre la idea y el resultado mediaba siempre el proceso de ejecución. Y Juan Barjola confería a esta fase del proceso de creación de la pintura una extraordinaria importancia. El proceso de ejecución es el drama de la experiencia de la pintura, la tensión íntima de la vida de la que surge. Muchos elementos del cuadro, alguno de ellos definitivos, se materializan en este proceso siendo imposible tenerlos planteados *a priori*. Es una espontaneidad que nada tiene que ver con el azar, sino que es una acción que responde a sus propias leyes. Unas leyes que no son controlables pero que funcionan determinando la acción del pintor y su resultado: el cuadro.

La forma de aplicar la pintura, con una pulsión suave o intensa, la rapidez o lentitud del gesto, la mezcla de colores al superponer diversos trazos, son, en apariencia, elementos casuales. Es cierto que en muchos casos no responden a una intención preconcebida. Pero, lo cierto, es que responden a la expresión espontánea de un estado de ánimo. La expresividad de la pintura no se logra a través de la racionalidad de un proyecto, sino del acto intransmisible de pintar. De ahí, que la expresividad de la pintura de Juan Barjola sea la consecuencia de la proyección de una necesidad interior y no de la aplicación de soluciones de una tendencia. Porque siempre fue una respuesta a los choques e impactos producidos por la realidad que llenaron su pintura de jirones de vida.

Texto extraído del catálogo del Museo Barjola