

**DE OBJETOS, BESTIAS, MÁSCARAS Y METAMORFOSIS.
EL HOMBRE DESPLAZADO Y SUSTITUIDO EN
LA PINTURA DE MENÉNDEZ ROJAS**

Perfecto-E. Cuadrado Fernández
(Universitat de les Illes Balears)



Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer —falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projecções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. Quando se diz “poema sinfónico” fala-se exactamente, e não de um modo translato e fácil. O caso parece menos simples para as artes visuais, mas, se nos prepararmos com a consideração de que linhas, planos, volumes, cores, justaposições e contraposições são fenómenos verbais dados sem palavras ou antes por hieróglifos espirituais, compreenderemos como compreender as artes visuais, e, ainda que as não cheguemos a compreender ainda, teremos, ao menos, já em nosso poder o livro que contém a cifra e a alma que pode conter a decifração. Tanto basta até chegar o resto. (Fernando Pessoa)

Si toda traducción traiciona necesariamente el texto original, doblemente traidor es quien pretende traducir en palabras el silencio expresivo de un texto pictórico. Falto de las herramientas y el oficio del crítico profesional, mi traición no admite atenuantes, ni me exime de culpa o me redime el falaz argumento del "lector inocente": no creo en la inocencia del lector. Eso sí, no será este mi breve paseo impresionista y literario por la pintura de Menéndez Rojas intento más o menos encubierto de descodificar o interpretar el mundo del pintor. Desvergonzado y cómplice, transito por caminos trillados: describir la superficie de la obra o utilizarla para descubrirme y describirme. Texto y pretexto, el cuadro, desde esta orilla de la literatura, multiplica su enigma y habla con voz prestada: sólo eso, nada menos que todo eso.

Coinciden los críticos —*mirabile visu!*— en advertir en el trabajo de Menéndez Rojas dos etapas bien diferenciadas y hasta contrapuestas, coincidiendo así —esto ya es menos sorprendente— en contradecir al propio autor cuando éste afirma la continuidad esencial del mismo. Uno y otros tienen razón, sin duda. Refiriéndose a su obra literaria, decía Fernando Pessoa —nuestro lazarillo en esta descabellada andadura— que no debía buscarse en ella *evolución*, sino *viaje*, esto es, que más que ascensiones o caídas en una supuesta escala de madurez y perfeccionamiento artísticos, había en él desplazamiento horizontal de un paisaje a otro, de uno a otro sentir. Algo así se podría decir de la obra de Menéndez Rojas. Tal vez la atención que requería en cada una de sus exposiciones un grupo particular y destacado de obras de marcada homogeneidad y significación, impidiera en su momento apreciar en algunas de las obras desatendidas los puentes que el artista tendía entre paisajes y sentires.

LOS OFNIS INVADEN EL PAISAJE DESHABITADO. EL PUBLICO SE SORPRENDE Y AGITA. EL AUTOR SE DIVIERTE

Los que visitamos en su día la primera exposición inividual importante de Menéndez Rojas, nos sentimos, en efecto, atraídos inmediatamente y después exclusivamente acaparados por un número determinado de cuadros de dimensiones, técnica y temática similares. Paisajes familiares —arena, rocas, arboledas, ensenadas marinas— cuyo realismo venía acentuado por un leve y deliberado *sfumatto* que subrayaba su funcional cotidianeidad y disfrazaba irónicamente su ficción. De pronto, la sorpresa, la interrogación, la posible amenaza insinuada: extraños objetos flotantes no identificados invaden el paisaje, lo dominan suspendidos en el aire o lo acechan y exploran semienterrados en la arena. De perfiles precisos y brillantes y cálidos colores, animan un paisaje transformado en espacio habitado por la amenaza de lo desconocido extrañamente cotidiano. Regresemos a la literatura, para volver al cuadro, por tres caminos que corren paralelos para acabar finalmente encontrándose. Ante todo, ciertos procedimientos característicos de aquello que denominamos *género 'de terror'* (próximo en esto, aunque no en sus propósitos y resultados, al género o subgénero que de modo un tanto confuso solemos designar como *'realismo fantástico'*). La demorada configuración realista de un tiempo y un espacio que provocan la identificación instantánea y gratificante, creando una atmósfera de seguridad y produciendo un 'horizonte de expectativas' cuyas coordenadas esenciales coinciden con las coordenadas culturales del lector. Apresado en la red de sus propias seguridades, el lector se ve de pronto sacudido, sorprendido, desorientado por la introducción de lo insólito, de lo demoníaco, del desorden que desarticula la coincidente red de relaciones establecidas entre autor-texto-lector-realidad. Es el primer momento, sorpresa y desasosiego: el verdadero terror comienza cuando lo insólito adquiere carta de vecindad, se vuelve cotidiano y real, secuestrando la propia realidad del lector que a sí mismo se interroga y se extraña. Pero algo más podemos deducir de este primer segmento de la obra de Menéndez Rojas: el *humor*. A fin de cuentas, el terror no es sino una forma privilegiada de humor intelectual. Un humor que tiene algo que ver con aquél humor surrealista basado en la sorprendente reunión de dos realidades distantes y antagónicas. El pintor se divierte. Tras habernos desprevenido cuidadosamente, nos sorprende e inquieta. Y uno adivina la sonrisa irónica y malévola de Menéndez Rojas en su taller, a solas, preparando paciente y rigurosamente el artefacto y observando después el efecto en la sala. Fascinación, ruptura de una identificación deliberadamente provocada, repulsión y atracción, desasosiego: Friedrich llamó a eso *'efecto de disonancia'* y lo apuntaba como rasgo fundamental de la moderna poesía. Un ejemplo que siempre consideré paradigmático nos lo ofrece el conocido poema de Rimbaud *Venus Anadyomène* (salvando los excesos de una parodia escolar hiperbolizada y la superficial motivación de una venganza del jovencísimo Rimbaud contra el 'clasicismo' académico superviviente):

*Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés;*

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
 Qui saillent; le dos court qui rentre et qui ressort;
 Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor;
 La graisse sous la peau paraît en feuilles plates;
 L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
 Horrible étrangement; on remarque surtout
 Des singularités qu'il faut voir à la loupe...
 Les reins portent deux mots gravés: *Clara Venus*;
 —Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
 Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.

El proceso de seducción se inicia con el título mismo: Venus=mujer=belleza=amor. El poema nos devuelve al cuadro, al paradigma clásico (*ut pictura poesis*, como mandan los cánones): la nacarada concha entre las suaves ondas marinas, la ondulante Venus emergiendo, de formas blandas y estilizadas, largos cabellos sueltos prolongando la ondulación del cuerpo, mejillas levemente sonrosadas matizando la blancura sin mácula del cuerpo triunfalmente desvelado. Desde un universo de formas aprendidas, la memoria susurra complacida: "Botticelli". De vuelta a la literatura, la seducción prosigue: la estrofa consagrada, el soneto canónico (cuartetos y tercetos, la métrica perfecta, la impecable rima clásica y sonora). Dueño y señor del código, el lector se dispone al halago y al juicio. Algo le dice, ya desde el primer verso, que el autor le ha tendido una innoble trampa: la oxidada bañera, la mole enrojecida y grasienta de una mujer caduca y ulcerosa, el detalle sarcástico de la alusión clásica —*Clara Venus*. El lector se remueve indignado, pero vuelve a la trampa seducido y perplejo. Complacencia y horror, repulsión y atracción, humor y disonancia definiendo la modernidad clásica de este primer paisaje transitado por la pintura de Menéndez Rojas. ¿Hiperrealismo? Nuevamente el autor contradice a sus críticos. Quizás algo en la técnica —las superficies planas y brillantes de algunos de sus cuadros, la pureza cromática y el trazo preciso, el detallismo en la descripción del objeto banal y cotidiano que destaca la ausencia del contexto espacial, la disposición secuencial y fotográfica de algún otro cuadro aislado, o la particular concepción del espacio y el ritmo en cuadros que ofrecían en su borde inferior fragmentos de una realidad —figuras, máquinas, objetos— que, en un acelerado movimiento centrífugo, vaciaban el cuadro. ¿Hiperrealismo? Quizás surrealismo o un 'realismo fantástico' presidido por el objeto insólito que habita y humaniza el espacio deshabitado o el objeto cotidiano que da vida, inventándolo, a un espacio real inexistente. Repetimos: terror, humor y disonancia. Modernidad y oficio, inteligencia y cálculo. Con técnica segura, el pintor ha explorado el paisaje: ha afirmado un *estilo*. No lo explota. Reinventa el deseo y se traslada: sigue viajando recogiendo *maneras de sentir* (nuevamente Pessoa).

Há uma arte que domina captando, outra que domina subjugando. A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte como eu a entendo e a defendo. A primeira baseia-se naturalmente na ideia de beleza, porque se baseia no que agrada; baseia-se na inteligência, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso

agradável; baseia-se na unidade artificial, construída e inorgânica, e portanto visível, como a de una máquina, e por isso apreciável e agradável. A segunda baseia-se naturalmente na ideia de força, porque se baseia no que subjuga; baseia-se na sensibilidade, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontânea e orgânica, natural, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver (Fernando Pessoa)

VARIA LECCION DE FABULAS, DISFRACES Y METAMORFOSIS: APOTEOSIS DEL ANIMAL Y EVITACION DEL HOMBRE

La memorable exposición individual de Menéndez Rojas abierta durante el mes de Marzo de 1985 en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca, provocó general desconcierto y preguntas urgentes entre la grey atónita. Nos habíamos instalado por fin, con cierta dificultad y alguna resistencia, en un determinado paisaje: el pintor, mientras nos ocupábamos en instalarnos, se había trasladado demasiado lejos, con demasiada rapidez. Un último ejercicio de humor, pero esta vez involuntario. Del juego dirigido por el pintor desde la sombra, fuera y lejos del cuadro, a la pasión dramática de un múltiple bestiario que reinventa al hombre necesario y hostil. El pintor nos había asustado, se había divertido a nuestra costa, nos olvidaba en favor del objeto y cuando nos veía rescataba en nosotros fragmentos fugitivos que nos cosificaban. Ahora, cuando el pintor nos busca y necesita, se horroriza e incapaz de aceptarnos, nos reinventa y reconstruye (piedra, metamorfosis, fábula mitológica) o nos disfraza y oculta para tolerarnos, cuando no se limita a insinuarnos desvanecidos o ausentes.

Las dimensiones de algunos de los cuadros expuestos extrañaban el marco de la sala de exposiciones, reclamaban el friso, el muro, la roca de la caverna prehistórica. Máscaras, metamorfosis, bestias mitológicas torturadas por un exceso de humanidad, rupestres rinocerontes minerales, gárgolas antropomórficas de las fuentes, desvanecida música del pianista apenas esbozado como anécdota, piezas de un ajedrez sin jugadores: evitación del hombre, nostalgia de lo humano redimido en cosas y animales; cuando presente, oculto tras el disfraz que evita su amenaza y tal vez su vergüenza. Hasta el desnudo femenino, animal y soberbio, nos da la espalda y ajeno se nos niega.

Esta vez, la atención se dispersa reclamada sucesivamente por series aparentemente autónomas, microcosmos cerrados que funcionan como unidades significantes en cuyo interior se distribuyen con sabia disposición paralelística —simetría de antítesis y repeticiones— microunidades fuertemente ligadas entre sí por una red compleja de coincidencias y correspondencias materiales, temáticas, técnicas y estilísticas. El excesivo énfasis con que el pintor subraya lo que distinta y sucesivamente dice, enfatiza y proclama de diferentes modos lo que calla y oculta.

¿Cambio, ruptura, evolución? Repetimos: viaje ininterrumpido. El pintor no pretende engañarnos. Nunca lo hizo; se limitó a jugar a no desengañarnos. Nos había

avisado desde algunos de aquellos cuadros desatendidos que mencionábamos al principio. Esbozos de retratos de trazo apresurado y engañosa factura impresionista, más figurín que rostro, manchas que parcialmente cobraban forma, formas que se diluían para súbitamente concretarse en una mirada disputando a los labios el extraviado gesto de una melancólica epifanía: el pincel ensayando la pasión contenida que estallará más tarde en los retratos femeninos —el trazo ahora riguroso y preciso, la materia justa, y un exceso cromático que aprisiona y apura la efímera presencia del "Otro" en la Mujer multiplicada y repetida, puente-paréntesis entre estaciones y paisajes de una particular y angustiosa *peregrinatio ad loca infecta*: el lugar de lo humano perseguido, presentado y por diversos modos evitado.

Evitación de la razón del hombre (ausencia, sombra, piedra, máscara) y nostalgia del animal que fue, que fuimos, en la inocencia de una edad dorada anterior a la conciencia y a la historia. Naturaleza, metamorfosis, mito: plenitud animal de un cuádruple bestiario natural, totémico, heroico y simbólico.

En primer término, los rinocerontes. La bestia primitiva en su apoteosis animal que amenaza con desbordar el cuadro e invadir el espacio del espectador, respondiendo al conjuro del pintor-hechicero que restaura la tribu, el tiempo, el rito y el misterio. Movimiento centrípeto de volumen y fuerza cuya esencial bestialidad se comunica a la misma materia significante: manchas acumuladas y espesas, porosidades y rugosidades, superpuestas corazas, superficies rocosas, simbiosis verdinegra y ocre del metal oxidado y la musgosa piedra oscura y húmeda.

Más allá, libre ya de adherencias minerales, el toro en su desnuda plasticidad, sin más espacio ni paisaje que el que le brinda la vacía profundidad del cuadro, devuelve a la pintura su ficción verdadera, el equilibrio exacto de formas, colores y volúmenes. Figuración sin servidumbre de trascendencias ni connotaciones: feliz anatomía suspendida en el tiempo.

En el extremo opuesto, el cuadro como referencia simbólica, el hombre y sus metamorfosis: sólo los rostros significan, sinédoques expresivas de un universo de transformaciones que podría llevarnos del fabuloso Ovidio a la angustia del kafkiano Samsa, para dejarnos finalmente en los umbrales del jardín simbólico de Hyeronimus Bosch.

Vértice coincidente de diversas maneras de sentir y de significar, el mito y sus fantasmas: dioses y héroes múltiplemente visitados y reinterpretados para restituirles su primigenia humanidad.

Varada entre las rocas, fuera de su elemento natural, la mole fusiforme y grasienda de la sirena, como la Venus rimbaldiana horriblemente bella, sorprendida y quizás avergonzada de verse descubierta en su verdad marina y monstruosa: no la quimérica sirena mediterránea que midiera la astucia y el valor de Odiseo, sino la que inventaran los pueblos marinos del norte, mujer de la cintura para arriba condenada al tormento de la propia conciencia de tanta inacabada humanidad.

La elemental bestialidad de los centauros, hábil y brutalmente contrastada con la delicadeza insinuada del caballo que huye y se desvanece rehusando la afrentosa compañía de sus antropomórficos hermanos. El pincel se recrea en la exposición anatómica y fisiológica de una animalidad orgiástica: la atlética deformidad del lomo, el

rostro abotargado y simiesco de sátiro permanentemente sediento y embriagado, feroz cuando desgarrar la masa sanguinolenta de carne sacrificada a su apetito nunca satisfecho. Frente a la encallada horizontalidad de la sirena y su relajada carnosidad de tonos fríos y apagados, la estudiada disposición diagonal complementaria de los dos centauros, la uniforme tensión muscular que se acumula en los dos lomos enfrentados y se prolonga estilizándose en un doble movimiento ascendente —los labios que se adelantan en el gesto de apurar la copa— y descendente —la desencajada mandíbula que sobresale confundida con la pieza de carne ensangrentada. Y todo acentuado por una inteligente utilización y distribución de los colores, concentrados con calculado exceso en los rojos saturnales de la carnicería o en las montañasosas masas verdinegras de los lomos. El pintor en el dominio pleno del oficio, el artista en el horizonte de la estética pessoana: sensibilidad, fuerza, unidad natural espontánea y orgánica —la pasión subyugante sentida más que vista. Anterior y paralela a la representación del mito y sus significados, la reflexión que lo reinterpreta. Si en la sirena el arte humanizaba el mito enfatizando su trágica humanidad, lo centauros devuelven al mito los primitivos atributos —bestialidad, ferocidad, fuerza, lujuria,— de la masculinidad que pretendía celebrar y que la tradición iconográfica había embellecido y traicionado.

Cuando el pintor se siente seducido por la anécdota, usa la tinta y recurre al lenguaje del comic, a una sintaxis secuencial y elíptica que comparte con géneros y artes más o menos próximos —auca, cartel de ciego, montaje cinematográfico. Línea y ritmo desplazan al color y al volumen para contarnos, con igual maestría, el íntimo drama del Minotauro que se sabe inocente y condenado a un destino animal del que protesta y nos acusa en las cuatro instantáneas que inmovilizan la tragedia del gesto dolorido y ferozmente humano, o la historia amorosa de la pasión de Zeus por Europa, el desarrollo de la seducción zoomórfica que culmina en raptó y sacrificio de gozosa consumación ya plenamente humanas. El círculo se cierra recuperando al hombre en su triple mentira divina, humana y animal.

Nuevamente descubrimos la ausencia del pintor. Con él, tras él, nos desplazamos.

El viaje continúa.

MENENDEZ ROJAS

Nace en Palma de Mallorca en 1956.

Estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes San Jorge de Barcelona.

Ha obtenido premios y menciones en diferentes certámenes de pintura.

Exposiciones:

- 1977 Exposición en la Galería 4 Gats, de Palma de Mallorca, con Antonio Socias y Pere Juan.
- 1981 Exposición individual en la Galería Joaquim Mir, de Palma de Mallorca.
Exposición colectiva en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.
Participación en la I Mostra d'Art Jove de Balears.
- 1982 Exposición colectiva en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.
Participación en la IV Bienal Iberoamericana de México.
- 1983 Exposición individual en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.
- 1984 Exposición individual en la Sala Vayreda, de Barcelona.
Exposición colectiva en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.
Participación en la muestra "Mallorca se presenta", en Barcelona.
Exposición colectiva en la Galería 4 Gats, de Palma de Mallorca.
- 1985 Exposición individual en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.
Exposición colectiva en la Galería 17, de Palma de Mallorca.
Exposición colectiva en la Galería Marieta Gual, de Cala d'Or.
Exposición individual en la Galería Art S'Escala, de Deià.
Exposición colectiva de Verano en la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Revista publicada por el Departamento de Literatura Española de la Facultad de Letras de la Universidad de Alicante, con el patrocinio de la Excma. Diputación de Alicante y la Consellería de Cultura y Educación del Gobierno Autónomo de la Comunidad Valenciana.

Aparece una vez al año, en volúmenes de 550 páginas y 1.300 gramos de peso.

Publica trabajos de investigación en los ámbitos de la Literatura Española, Hispanoamericana y Comparada, la Teoría y la Crítica Literarias. Admite originales en todas las lenguas utilizadas en la comunidad universitaria internacional.

Colaboradores en los cuatro primeros volúmenes:

F. Aguilar Piñal, T. Albaladejo, R. Alemany, J. Alvarez Barrientos, G. Allegra, A. Amusco, R. Andioc, S. Arduini, P. Aullón de Haro, M.A. Ayala, D. Azorín, M. Baridon, M.C. Bobes, J.F. Botrel, E. Caldera, G. Caravaggi, G. Carnero, J. Castañón, G. Cartago, M.T. Cattaneo, M.A. Cerdá y Surroca, C. Corona Baratech, F.R. de la Flor, S. de la Nuez, A. Domínguez Ortiz, A. Egido, J. Escobar, F. Etievre, A.R. Fernández y González, R. Frolidi, A. García Berrio, A. Gil Novales, F. Gimeno, J. Gimeno Casalduero, A. Gómez Yebra, P. Guinard, B. Hughes, P. Jauralde, F. Lafarga, L. Litvak, J.M. López de Abiada, M.A. Lozano Marco, G. Mancini, N. Marín, L. Maristany, E. Martín, A. Martinengo, J.M. Martínez Cachero, F. Meregalli, E. Mullen, R. Navarro Durán, J.M. Navarro Adriaenssens, A. Niderst, G. Paolini, P.J. de la Peña, J.S. Petöfi, V. Punzano, K. Pörtl, C. Real Ramos, G. Rey, J.A. Ríos, E. Rubio, M.C. Ruta, A. Sánchez, R.P. Sebold, J. Siles, M.C. Simón Palmer, B. Stoloff, J. Urrutia, G. Volpi, Iris M. Zavala.

Director: Guillermo Carnero

Secretario: Enrique Rubio Cremades

Consejo de Redacción: Departamento de Literatura Española, Facultad de Letras, Universidad de Alicante.

Precio aproximado: 4.500 pesetas

Información: Departamento de Literatura Española, Facultad de Letras, Universidad de Alicante.

Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

CAHIERS D'ETUDES ROMANES

N° 10

Jeanne BATTESTI-PELEGRIN

Faire l'amour ou la guerre? A propos de certaines métaphores de Jorge Manrique

La lyrique du XVI^e siècle à travers le conceptisme de Gracián

Benito PELEGRIN

De l'écriture conceptiste à la fiction allégorique dans le *Criticón*

Carmen VASQUEZ

Realidad y/o ficción en *El Periquillo Sarniento*

Claude DUMAS

Sur quelques niveaux de la signification dans le *Periquillo Sarniento* de Lizardi

Raul V. SOUMEROU

Algunas observaciones sobre el camino de la salvación en *El Periquillo Sarniento*

Francisco J. DIAZ DE CASTRO

Estructura y sentido de *Final* de Jorge Guillén

José SERVERA BAÑO

Río, la sugerencia idílica de Jorge Guillén

Eutimio MARTIN: Jorge Guillén par lui-même

Gérard DUFOUR: Blas de Otero: du bon usage de la censure

Emmanuel LARRAZ: Lectura de una secuencia de *Elisa, vida mía*: las confidencias de Elisa e Isabel

Joao CAMILO: Alguns aspectos da técnica narrativa em *Os Cus de Judas*, de Antonio Lobo Antunes

Richard ROUX: *Gota d'Agua*: une tragédie brésilienne? ou: l'ambiguïté de la "classe moyenne".
Lecture politique

COMPTE-RENDU

Guy MERCADIER: Jacques Joset: "La utopía degradada de J.J. Fernández de Lizardi", in *Memo-
ria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*

CHRONIQUE DES THESES par Gérard DUFOUR, Eutimio MARTIN: *Federico García Lorca,
heterodoxo y mártir (análisis y proyección de la juvenilia inédita)*

NOTES ET DOCUMENTS par Gérard DUFOUR, Emilio LA PARRA LOPEZ: *La libertad de pre-
nsa en las Cortes de Cádiz*

NOS COLLABORATEURS ONT PUBLIE (avril-octobre 1984)

CONGRES, COLLOQUES, CONFERENCES

PEDIDOS A BENITO PELEGRIN

Université de Provence

(Aix-Marseille I)

29, Avenue Robert-Schuman

13621 Aix-en-Provence Cédex

AIX-EN-PROVENCE

1985