

CUBA APUNTALADA. LA PINTURA DE ALDO MENÉNDEZ

Lily Litvak

Académica Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Collage.
La Habana.
Ruinas.
Dadaísmo.
Surrealismo.

Un estudio de la pintura de Aldo Menéndez. Se enfocan sus collages y fotomontajes a partir de su adaptación del dadismo, fenomenología pop y surrealismo figurativo. Se analizan ciertas obras donde predomina una aproximación surrealista a La Habana como fondo escénico de ciertos cuadros. En una segunda parte, se enfoca el tratamiento que hace el pintor del tema ruinista en la Habana desde el punto de vista del materialismo histórico, como resultado del régimen político.

ABSTRACT

KEYWORDS

Collage.
Havana.
Ruins.
Dadaism.
Surrealism.

A study of Aldo Menéndez painting. His adaptation of collage and photomontage including elements of Dadaism, Surrealism and Pop art. An analysis of several works where Havana appears as a surrealist background. In a second part, the study focusses on the treatment of ruins in Havana as seen by the artist from a point of view of historic materialism, as a result of a political regime.

Aldo Menéndez es uno de los artistas más interesantes y creativos de Latinoamérica. Su imaginación y cultura alientan sus obras llevadas a cabo con gran maestría técnica y un constante deseo de experimentación. Sus cuadros se encuentran en importantes colecciones públicas; Museum of Latin American Art de California, Museo de Arte Contemporáneo de Salamanca, Casa de América en Madrid, Museo María Zambrano en Cádiz, Ernest Museum de Budapest, Museo de Oslo, Museo de Arte Contemporáneo de Eslovaquia, Cuban Master Collection, Miami, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Centro Cultural de la Villa de Madrid, y en colecciones privadas de todo

el mundo. Su actividad con varios grupos e instituciones ha sido fundamental; fue pionero del fotorrealismo en Cuba y fundador del Taller de Serigrafía René Portocarrero. Desde esta organización fomentó encuentros con artistas como Mimmo Rotella, Robert Rauschenberg, Rafael Canogar, y acontecimientos como el Congreso Internacional de Artes Gráficas. Fue Director de Promoción del Fondo Cubano de Bienes Culturales, y ha sido divulgador del arte cubano en el mundo a través de conferencias y como curador de exposiciones personales y colectivas en diversos países, entre ellos España, Hungría, México, Colombia, Francia, Nicaragua, Venezuela. Desde 1990, Menéndez fijó su residencia en Madrid, y fue cofundador con Carlos Cechini del Premio Internacional Encuentro Atlántico. Organizó talleres de Serigrafía en Madrid y Barcelona operados por artistas cubanos, y fue curador y participante de la exposición *Color de Cuba*, llevada a cabo con motivo de la Exposición Universal de Sevilla en 1992. Esta simbiosis de trabajo y vida confluye en su personalidad de artista de vanguardia. Desde 1995 reside en Miami y mantiene estrecho contacto con España.

Menéndez es un artista polifacético que ha trabajado diversos medios y estilos pictóricos; del fotorrealismo al arte abstracto, del collage al fotomontaje, del hiperrrealismo a las performances. Ha interpretado ciertos elementos del dadaísmo, del arte pop, de la fotografía y del surrealismo figurativo. Se deben mencionar sus valiosos murales para diversas instituciones españolas. En sus obras, además de su gran valor artístico, siempre hay que considerar su inteligencia y su deseo de establecer con el espectador un diálogo o un reto intelectual y emotivo. Su reciente libro autobiográfico *Aldo Menéndez* (2017)¹ es un verdadero tesoro en cuanto a información sobre su vida, su obra y el panorama artístico contemporáneo.

UNA MIRADA IRÓNICA

La ironía y la irreverencia son constantes en la obra de Menéndez. Se perciben en el texto autobiográfico, a menudo matizado por el sentido del humor cubano, siempre abierto al chiste o a la broma. Desde las primeras líneas, cuando Aldo habla de Cienfuegos, su ciudad natal, de trazado sím-

¹ *Aldo Menéndez. Texto de Aldo Menéndez*, San Isidro, Lima, Ediciones slg, 2017. Véase Grethel Delgado, «Aldo Menéndez. Un pincel Cubano en el exilio», *Diario Las Américas*, 26 de junio, 2018, <https://www.diariolasamericas.com/cultura/aldo-menendez-un-pincel-cubano-el-exilio-n415509> y Dennys Matos, «Aldo Menéndez por Aldo Menéndez», *El Nuevo Herald*, «Artes y Letras», 25 octubre 2018: <https://www.elnuevoherald.com/vivir.../article220228600.htm>

trico, fundada por colonos franceses; comenta que era «de calles rectas y cerebros torcidos». La ironía es consistente en el título de cada uno de los capítulos de su libro; frases epigramáticas llenas de ingenio y gracia siempre expresadas de manera indirecta, pero dirigidas a un público que comprende el doble sentido. El que va de 1964 a 1965 titulado «Del Bejuco a la Alhambra», que narra el ingreso del joven Aldo a la recién fundada Academia de Arte Regional Rolando Escardó; el bejuco se refiere a la academia de arte en Cienfuegos, creada para desarrollar un arte originista que dio lugar, años después, a la Academia de Arte Regional; también alude a las dos tendencias prevaecientes en la escuela; una asociada al indigenismo y la otra ligada al folklor campesino. La mención a la Alhambra es debida al local de la escuela: el Chalet de Valle, «un palacete mudéjar, era nuestra Alhambra, con aulas mirando a la bahía, mezcla de gótico primitivo, Luis XVI y artesonado de oro estilo imperio»². En el relato sobre los años de 1967 a 1970 el título «La bahaus criolla» imparte al vocablo «bauhaus», extranjero y difícil para los no iniciados, un sabor tropical y cubano, lo cual es una forma de bajar del pedestal al lenguaje artístico consagrado.

Al hablar de su educación, la concisión sintáctica de las frases con que salpica la escritura revela un contenido conceptual de cariño y gratos recuerdos, como cuando describe a los profesores. Feijóo su maestro era un «gozador del arte», que al igual que Erasmo identificaba placer con locura, y citaba la advertencia de Sófocles: «La vida más agradable es la que transcurre sin prudencia alguna». Recuerda a Alpizar, profesor de dibujo natural, que había sido publicista comercial, lo introdujo en ese «arte eclipsado por el socialismo», y nunca olvidó la «divisa justificadora de sus indisciplinas»: «el artista debe comer mierda un mínimo de dos horas al día». Opina que José Masiques «pintor y hippie» era «un provocador lúdico», que «tuvo la visión de ofrecer» a los estudiantes, en vez de clases, un espacio para charlar tomando ron, y donde dar fiestas orgiásticas clandestinas. Recuerda el sentido del humor compartido y la camaradería que unía a los jóvenes artistas de los años 70.

En la narración de «Revelado al chocolate» que cubre los años 1972 a 74, nos enteramos que él y sus compañeros, se ingeniaban para sacar partido de la carestía de medios, y llamaban «chocolate» al caldo color café que se formaba en la cubeta cuando la escasez los hacía usar demasiadas veces el líquido revelador en el laboratorio fotográfico. Comenta que en ese taller obtuvo su «bachillerato en cuarto oscuro», y luego, explica, seriamente, que sin esa experiencia nunca habría aplicado a la pintura determi-

² Aldo Menéndez, p. 24.

nadas posibilidades, como la técnica de selección de una adecuada base fotográfica al cuadro. Menéndez se burla al referirse a las instituciones como la Escuela Nacional de Artes Plásticas en La Habana, recinto situado en el antiguo Country Club, cuyas «inspiradoras» edificaciones eran similares a una escultura de cerámica diseñada para ser vista desde el aire; «una cadena de aulas redondas como los senos de mujer, con los claustros enroscados en un patio ondulado de lozas de terracota, en cuyo centro había una fuente en forma de clítoris»³.

La visión irónica de Menéndez determina muchos títulos de sus obras artísticas con los que implica una perspectiva absurda del mundo y el fracaso de las ideologías. La denominación de la serie *Pepe-Estoika*, iniciada en 1989, tergiversa el famoso cliché usado por la Unión Soviética para denominar el período de la reestructuración o reforma del sistema económico y político. Es empleado por Menéndez «porque nuestra Pepe-Estoika, a mi modo de ver, era más que nada estoicismo, la sufrida actitud de un pueblo frente a las peores estrecheces, y lo de Pepe —como les decimos a los Josés—, por ser el nombre más común en la isla y el de nuestro apóstol José Martí»⁴. Aldo expone su protesta por vía de la ridiculización en *El Tango de las casillas* (1893), *Pan con Intriga* (1987) y *El futuro ahora* (1989). Esos recursos lingüísticos incorporan expresiones inventadas, refranes, despropósitos, a menudo tomados del lenguaje popular y usados de manera genialmente sintética. Por ejemplo, cuando toma el título del bolero *Lágrimas negras* en 1983, para presentar el tema de las casas y edificios ruinosos o cuando utiliza y cambia un popular refrán: *Camarón que se duerme se lo lleva un extranjero* (1994). Revela su riquísima fantasía en el nombre que dio a la serie de retratos en la que trabaja actualmente; *Retratos en chino*, tomada de una frase del lenguaje popular cubano «hablar en chino» que significa expresarse de una manera incomprensible, aunque también alude «a la capacidad de los retratados de ocultarse tras aparentes máscaras, o a la audacia del artista para trabajar el género del retrato de forma no convencional».⁵

DADÁ, COLLAGE Y FOTOGRAFÍA

Desde muy joven Aldo se sintió fascinado por el dadismo y el neodadá. Tenía verdadera devoción por el collage, medio basado en la selec-

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ Anelyz Álvarez Muñoz, «De los retratos en chino o los nenúfares de Menéndez», *Art on Cuba*. «Art Basel Week», 1 diciembre 2018, <https://artoncuba.com/articulo/de-los-retratos-en-chino-o-los-nenufares-de-menendez>.

ción e incorporación de materiales y temas provenientes de diversas fuentes en una sola obra donde se crea una nueva realidad. Le había impresionado *Le Jardin de la France* (1962), de Max Ernst, que aparenta ser un collage pero es en realidad una pintura. Hizo como homenaje una experiencia similar: *El jardín Cubano*, traduciendo a la pintura un *trompe l'oeil* de un collage con sus características técnicas como los bordes cortados como tijera y las imágenes fijadas con goma. Tras este experimento siguió trabajando con el collage a través de toda su obra, agregándolo desde 1983 a una nueva serie, *Los biombos*, a la que pertenecen *Arqueología de la pareja*, *Trilogía clandestina* y *Diana Cazadora*. Explica que al principio siguió el método clásico de recortar con tijera y pegar con goma las imágenes impresas que le interesaban; después unió la intervención directa, o sea pintando sobre la obra.

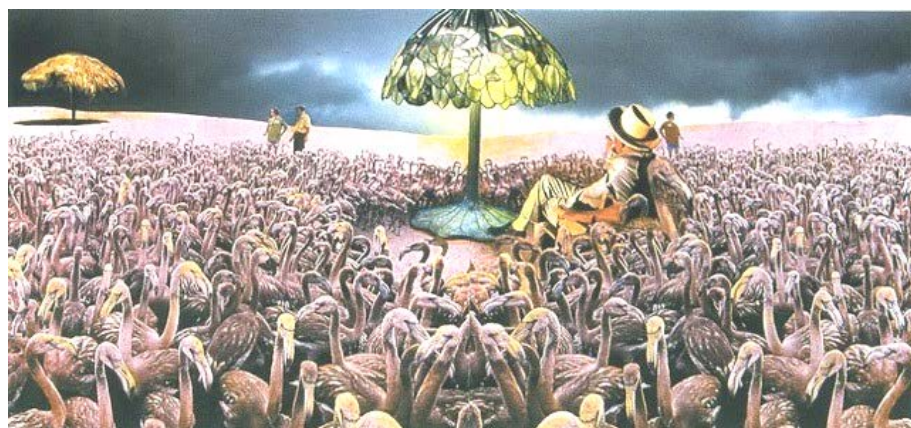
La frescura del collage, su sentido burlón, agresivo e iconoclasta, su naturaleza de juego artístico rebelde y provocador son características de muchas obras de Menéndez. La muestra *Archeological Findings* expuesta en Durban Segnini Gallery de Coral Gables en 2002 provocó algunas reacciones adversas, por la sátira implicada en temas como *Miami ciudad cerrada*, *Martí en el gallinero*, *Isla a la deriva*. Sin embargo, varios críticos entendieron el sentido del humor de sus montajes. Miguel Sigardo, del *Nuevo Herald*, elogió su sentido del humor alucinante, espíritu de combate y tono directo, «no tiene nada de la levedad interior del pensamiento abstracto y sí, en cambio, con la palabra /imagen que va directa a la cara, como el discurso del documentalista o del fotorreportaje en el frente bélico». Concluía que «la obra funciona como el fetiche que borra las barreras de lo real, no a favor de lo imaginario, sino, como diría Jean Baudrillard, a favor de lo más real que lo real; lo hiperreal; más verdadero que lo verdadero; la simulación»⁶. El artista Rubén Torres Llorca opinaba que esos fotomontajes y collages eran elaborados con el arte de un joyero medieval; en una realización perfecta «para contarnos con dulce ironía la historia desigual de Cuba»⁷.

En esos cuadros, el artista hace una parodia de las obsesiones de los exilados cubanos. Las describe como «burbujas de diferentes Cubas perdidas, cohabitadas como cápsulas de tiempo a cielo abierto», y las trata «con un lirismo ingenuo que rebaja la intensidad del drama» porque «la materia

⁶ Miguel Sigardo, «De la apariencia y la simulación», *Artes y Letras* de *El Nuevo Herald*, 3 marzo, 2002, cit. en Menéndez, *op. cit.*, pp. 121-2.

⁷ Citado en el catálogo de la exposición *Ojo por ojo*, 2002, New York, Sonos Gallery, New York, 2002, s/p, y Menéndez, *op. cit.*, p. 124.

prima original tiene mucho de drama y algo de sainete»⁸. Con su peculiar sentido del humor derriba y reinventa los tópicos. Su perspectiva desconcertante contradice los clichés y logra una situación comunicativa con el espectador, que, en cierta forma, comprende su mensaje. El punto de referencia es Miami, un lugar muy cercano y similar a La Habana. *Miami ciudad cerrada* (2000) presenta una playa con algunos paseantes en la lejanía, un hombre sentado en una cómoda silla y todo el espacio poblada por multitud de flamencos, ave de bello plumaje rosado que abunda tanto en Florida como en el litoral cubano. En esta obra, los flamencos, despojados de su plumón aparecen como pollos calvos, raquíuticos y viejos, aún más ridículos por su largo cuello pelado. Menéndez agrega aún otros detalles del kitsch tropical: la arena rosada, y en vez de la sombrilla playera, el hombre se cobija del sol con una imitación de una lámpara tiffany.



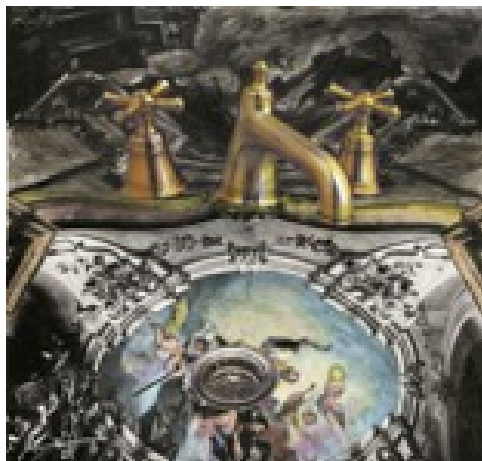
1. Miami. Ciudad cerrada, 2000. Collage sobre papel

Aldo también lleva a cabo una parodia, o degradación, o profanación, al transfigurar los murales y la cúpula del Vaticano en prosaicos objetos de uso cotidiano: *El grifo celestial*, *La divina tronera*, *La sagrada piscina* (2007) de la serie «*Vaticano resort*»⁹. A través de la mirada burlesca del neodadaísmo descontextualiza al Vaticano, dándole nuevas valencias de la fenomenología pop. Las pinturas se resemantizan en objetos comunes, alguno relacionado con el oficio y técnica de la fontanería que nos hacen recordar la famosa *Fuente* (1917) de Duchamps, y proyectos como los de

⁸ Aldo Menéndez, «Cuba en exceso/ Nota del autor», *Cuba en exceso. Obras recientes de Aldo Menéndez (1996-2001)*, New York, Durban Segnini Gallery. Sonos Gallery, 1971, s/p.

⁹ Menéndez, *Aldo Menéndez*, p. 127.

Vostell, que operaba sobre imágenes preexistentes de ciudades, como la vista de Praga, coronada con un gigantesco televisor o la Capilla Palatina de Aquisgrán con una enorme plancha¹⁰.



2. El grifo celestial II, 2007. Técnica mixta sobre tela

La apertura del collage a todo tipo de materiales le permite a Aldo una gran libertad creativa sin las ataduras que imponen las técnicas y medios tradicionales. En sus composiciones incorpora artes y diseño gráfico, materiales extrapictóricos de la cultura de masas; anuncios, periódicos, recortes de revistas, tipografías, graffiti, textos escritos, y sobre todo la fotografía, que como indica «al ser recortada y descontextualizada provoca inquietud». De hecho, la fotografía había sido un constante interés para Menéndez, en los años 70 cuando aún se imponía lo abstracto, empezó a incorporar algunos elementos naturalistas fotográficos en sus cuadros. *Un problema de decadencia* (1972) incluye a una mujer en una bañera rodeada de botellas, copas y vasos, que forman un torbellino ascendente. Desde 1974 Aldo se acercó aún más a la tendencia fotorrealista, y con otros artistas preparó la primera muestra de ese estilo en Cuba. Escribía entonces sobre arte en la revista *Revolución Cultural*, y con su equipo de fotógrafos contribuyó a una renovación de la fotografía nacional. En 1975 el Museo Nacional de Cuba expuso su cuadro *Interior*, y en sus declaraciones a la prensa, Menéndez indicó que trabajaba dentro de un nuevo realismo de base fotográfica ajustada a la visión.

¹⁰ Sobre estos temas, Simón, *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

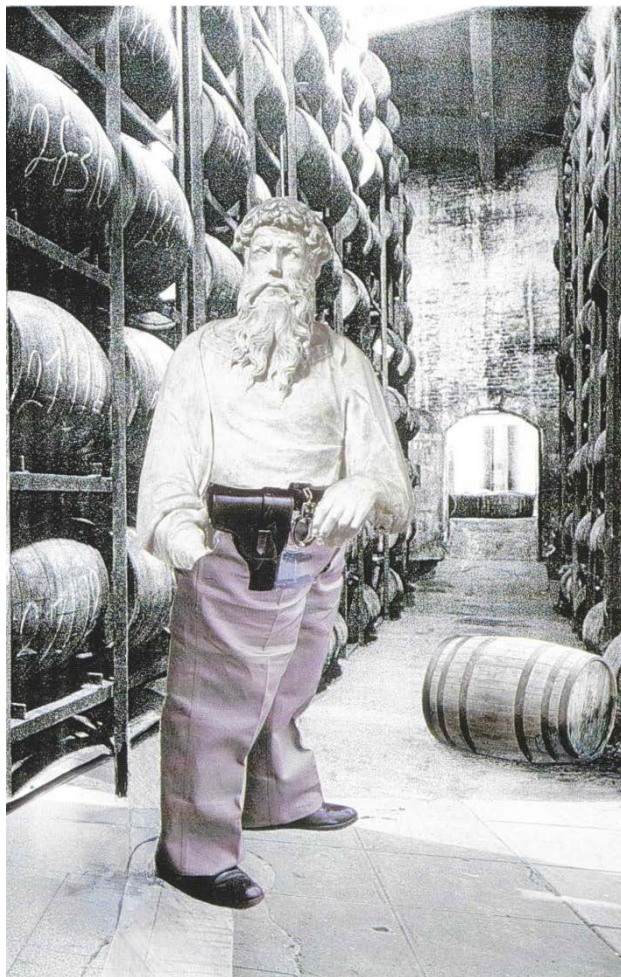
Se debe señalar la importancia de estas actividades en el contexto de la Cuba castrista. Aldo dejaba atrás un período en el que había realizado retratos de héroes y composiciones de tono político, como *El primer 26 en la Habana* (1976) y *Retrato del Ché* (1977), que eran reinterpretaciones a la pintura de fotos históricas de su amigo y maestro Mario García Joya. Su inspiración había sido mayormente por «lo puramente legendario» y tuvieron el aplauso del *establishment* revolucionario. Sin embargo, al alejarse de los temas políticos preferidos por el régimen y adoptar el realismo de base fotográfica fue acusado de dejar una figuración comprometida para seguir la moda de las metrópolis occidentales. Indica el crítico Antonio Eligio (*Tonel*) que la importancia de la aventura fotorrealista en Cuba iba contra lo que se consideraba revolucionario. Por esos años se exaltaba oficialmente un arte «empapado de campesinismo, de lo popular entendido como masa complacida y clase obrera encartonada». En esos momentos, «Pintar con la foto, desde la foto», fuese cual fuera la imagen escogida se interpretó «como un acto de osadía artística y desde la óptica más conservadora como una erupción estética occidentalizante [...] cuyo vanguardismo [...] podría conducir al arte cubano a peligrosas posiciones decadentes y burguesas»¹¹.

En sus montajes, Aldo aprovecha la característica fundamental de la fotografía de reproducir un fragmento congelado de la realidad con el que pone en duda la realidad misma, y otorga a la fotografía distintos valores; en algunos collages la utiliza por la aportación de sus elementos figurativos para crear una realidad alternativa; en otros la valora por el enriquecimiento que proporciona debido a sus cualidades y diferencias materiales. Explica Carlos M. Luis que Aldo Menéndez no sale a la calle con su cámara de fotografiar; «las fotos que utiliza están dadas por otros. Sacadas por lo general, de los magazines en boga». El pintor se convierte «en un mago que maneja los datos que esas publicaciones le ofrecen como datos que se filtran en su laboratorio mental para recrearse en sus obras». Los efectos logrados son distintos de los que «esos efímeros hijos de la moda proponen en las páginas publicitarias de los magazines de lujo». Aldo Menéndez les brinda nueva vida, «devaluándolos comercialmente al incorporarlos dentro de un espectáculo carnavalesco»¹². Recordando que según Bajtin, al subvertir el texto oficial se da lugar a una segunda existencia que trasgrede el

¹¹ Antonio Eligio (Tonel), *Cuba Siglo XX. Modernidad y sincretismo*. Las Palmas, Gran Canaria, Fundación La Caixa, 1996, p. 285 y cit. Menéndez en *Menéndez*. p. 65.

¹² Carlos M. Luis, «Desmontajes sobre Aldo Menéndez», *Revista de Cultura*, Núm. 27, Fortaleza-Sao Paulo, Agosto 2002. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag27menendez.htm>.

comportamiento ordenado¹³, así sucede, por ejemplo, en el fotomontaje *Las cubas que llevo dentro* (1997), cuyo título juega con el significado de la palabra cubas (o barriles) y Cuba, el país.

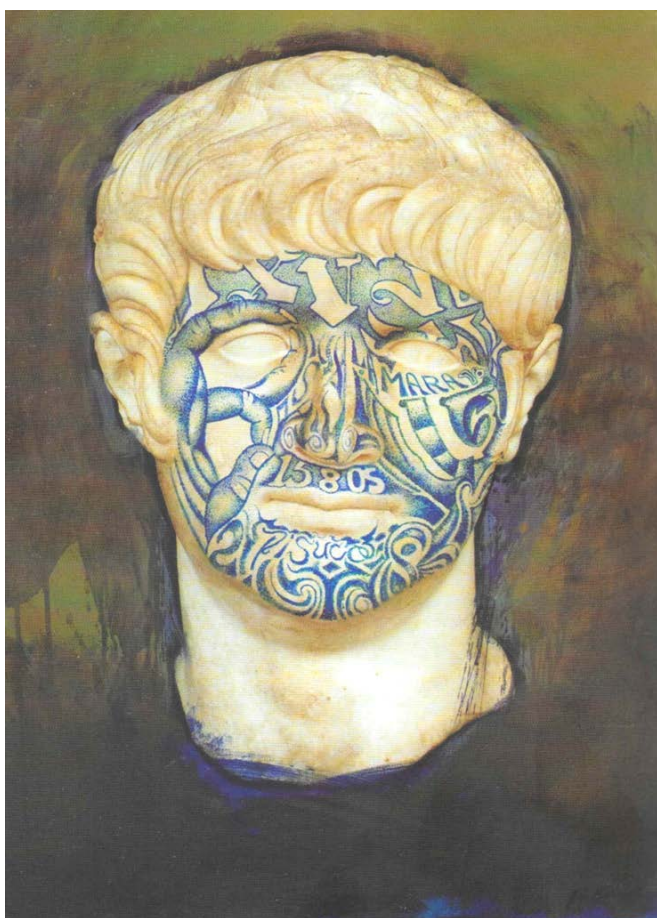


3. Las cubas que llevo dentro, 1997. Fotomontaje

Presenta en blanco y negro, en proyección casi tridimensional una perspectiva en profundidad de una bodega con sus estanterías cargadas de barriles (o cubas) de ron. Al frente, de pie, vigila lo almacenado un personaje formado por una estatua clásica de mármol blanco, vestido con una

¹³ Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1998.

camisa de popelina blanca, un amplio pantalón de dril café y un cinturón del cual pende un revólver en su funda. Obtiene un efecto similar en cuadros de la exposición *Soupe d'escargots* (2010), basada en obras de arte de carácter histórico como *Hoy como ayer* (2009), donde se sobrepone el tatuaje de una mara centroamericana en el rostro de mármol de un emperador romano.



4. Hoy como ayer, 2009. Técnica mixta sobre tela

SURREALISMO FIGURATIVO

Desde el realismo fotográfico Menéndez llega al surrealismo figurativo. Sus obras están compuestas por figuras reconocibles, de gran intensidad poética, logradas por medio de la manipulación de la perspectiva, la percepción del espacio, la imagen virtual y la profundidad. En ellas emprende

una exploración de los sueños, y de la imaginación, exponiendo una realidad alternativa donde la razón no puede dominar al subconsciente, donde prevalece el azar, la rebeldía y el pensamiento libre.

Esos cuadros son difíciles de entender por completo. Las explicaciones son interesantes y colaboran a su disfrute pero no son tan necesarias. El artista pide al espectador una actitud de inocencia, en la cual las impresiones cuentan más que las ideas y la emoción más que el pensamiento lógico. Él mismo dice que no trata de pasar mensajes precisos, «abordo sentimientos, sensaciones, detalles y situaciones reenfocándolos con marcado parecido a ensoñaciones, flechazos, ecos, poblando atmósferas metafísicas»¹⁴. Aún hay que indicar otra peculiaridad; Aldo continúa una concepción artística de índole ilogicista y visionaria pero no sigue estrictamente la definición que Breton dio en el *Primer manifiesto surrealista* de 1924, en donde se determinaba:

El surrealismo es un puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, y ajeno a toda preocupación estética o moral¹⁵.

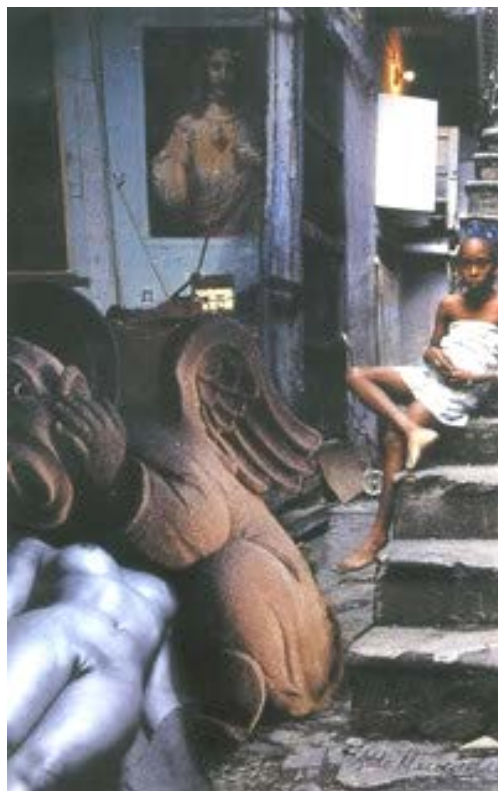
La pintura de Aldo es irracionalista en el sentido en que utiliza ciertas imágenes por su capacidad de asociaciones irracionales, pero siempre hay en sus cuadros un instinto artístico que orienta y depura sus composiciones y en su temática la expresión de una visión personal del mundo. Bajo estas coordenadas se puede contemplar *El grito*, inspirado en pero muy diferente del cuadro de Munch¹⁶. En esa famosa obra expresionista, la emoción del grito se obtiene por la perspectiva, el vívido color, el movimiento de los contornos, y la esquematización y simplificación del rostro y las manos de la figura que expresa su sentimiento con un grito de angustia. Aldo elimina el vasto escenario y lo substituye por un mísero interior, habitado por una triste jovencita, delgada y pobre, sentada en un escalón. Preside, en la parte superior, la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, símbolo venerado del amor de Dios por los hombres, que aquí parece indiferente o

¹⁴ «Cuba en exceso. Nota del autor», s/p.

¹⁵ André Breton, *Manifeste du surrealisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, Paris, 1924.

¹⁶ Edvard Munch (1863-1944) se inspiró para pintar esta obra una tarde en que paseaba junto con dos amigos por un mirador de la colina Ekeberg, desde donde se podía apreciar el paisaje de Oslo. Existen cuatro versiones originales de esta pintura, la más famosa, terminada en 1893, se encuentra en la Galería Nacional de Oslo, Noruega. Las otras dos versiones se encuentran en el Museo Munch de la misma ciudad; y la cuarta, que fue recientemente vendida en subasta pertenece a una colección privada.

no puede ver el sufrimiento humano. Abajo, a la izquierda, frente al espectador, el cuerpo blanco, decapitado de una estatua de mujer, y el grito se concreta en un ángel que está a su lado y mira al espectador con un gesto de tribulación y espanto.

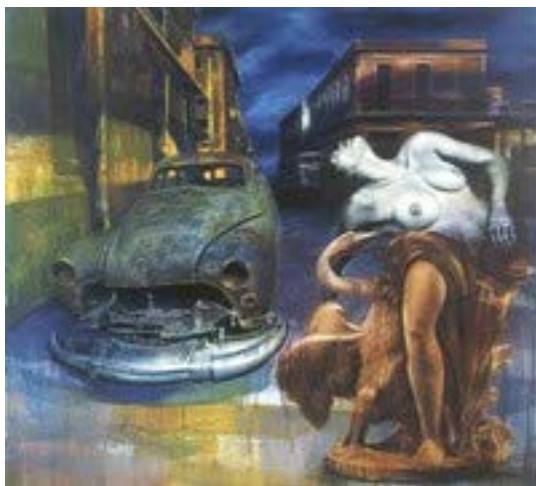


5. El grito. Collage

En ciertas obras, el artista acude a la mitología, pero no repite una estructura estereotipada, sino que configura sus propios mitos. *Cecilia La Laocoonte* (2001) se refiere a la obra en mármol que define la etapa helenística del arte griego y que muestra a Laocoonte tratando de socorrer a sus hijos atacados por las serpientes marinas enviadas por Apolo.¹⁷ Aldo substi-

¹⁷ La obra de *El Laocoonte y sus Hijos*, atribuida a Agesandros, Polydoros y Athenodores y datada a 50 d.C. Realizada en Mármol, se encuentra en los Museos Vaticanos en Roma. La escultura narra una escena de la Guerra de Troya. Según *La Eneida* de Virgilio, Laocoonte avisó a los troyanos y su rey Príamo del engaño que suponía el caballo de madera construido por los griegos. Apolo como castigo por descubrir el engaño, envió dos serpientes marinas para matar a sus hijos.

tuye a Lacoonte por una mujer y como una broma, a las serpientes marinas por una manguera. El extraordinario *La maraña y el prodigio* (2000) es su interpretación del mito de Leda y el cisne, según el cual Zeus tomó la forma de un cisne y violó o sedujo a Leda. Aldo presenta, al frente, una escultura con los dos personajes; Leda, en actitud de éxtasis, está formada, en el tronco por su blanco cuerpo desnudo. Sus piernas cubiertas por un manto son de bronce como el pedestal en que se asienta la estatua. A su lado, también en bronce y de mucho menor tamaño, el cisne. Atrás, en la oscuridad de la solitaria calle, un viejo automóvil americano despintado, roto y sin faros.



6. La maraña y el prodigio, 2000. Acrílico/tela

Como se ve aquí, los paisajes donde aparecen estos personajes son muy extraños; estatuas severas y silentes, aceras, pórticos, autos abandonados, calles desiertas en la oscuridad de la noche, iluminadas tan solo por una luz atenuada, que produce un clima de expectación y misterio. *Habana para un bombero difuso* (1999) es un cuadro muy enigmático ¿Qué quiere decir ese hombre o bombero fantasmal con una hacha roja en la mano? Ese personaje, con el cuerpo y la cabeza completamente cubiertos por un traje blanco, más que bombero parece ser un ectoplasma, conformado por un fluido «difuso», tal como lo definen los mediums. Igualmente esotérica es la arquitectura, formada por columnas, muros, arcadas..., signos del alfabeto metafísico. Podría ser, según nos dice el artista un lugar de La Habana, inclusive se puede por un momento reconocerlo, pero es extraordinariamente diferente, como si fuera la primera vez que se ve o como si se hubiera visto en sueños. En estas pinturas de la Habana, Aldo aborda la

tradición pictórica tectónica a su manera, con los edificios y calles desiertas, extrañamente reales, pero a la vez evocadoras e inquietantes. Cualquier referencia a la realidad se trasmuta pues se traspasan los umbrales de otra realidad donde puede haber revelaciones imprevistas. Parecen a la vez denunciar la maldad humana, la injusticia del régimen político o ser también señales del misterio del cosmos.



7. Habana para un bombero difuso, 1999. Acrílico/tela

LAS RUINAS DE CUBA

La protesta política y artística de Aldo Menéndez fue en aumento desde los años 80. Hay que destacar por entonces su labor fundamental en el Taller Experimental de Serigrafía, proyecto que contó con el apoyo de Alejo Carpentier¹⁸. Anteriormente se había intentado ir más allá de la pro-

¹⁸ Carpentier donó parte de su premio Cervantes para realizar el Proyecto. Grethel Delgado, *op. cit.* hace saber que Menéndez cuenta en su libro *Todo lo que quería saber de serigrafía artística cubana... y nunca le contaron* que el primer taller de serigrafía en Cuba se llamaba La Covacha Roja, donde Julio Antonio Mella comenzó a hacer serigrafías de corte propagandista para sus actividades políticas. Posteriormente, la serigrafía

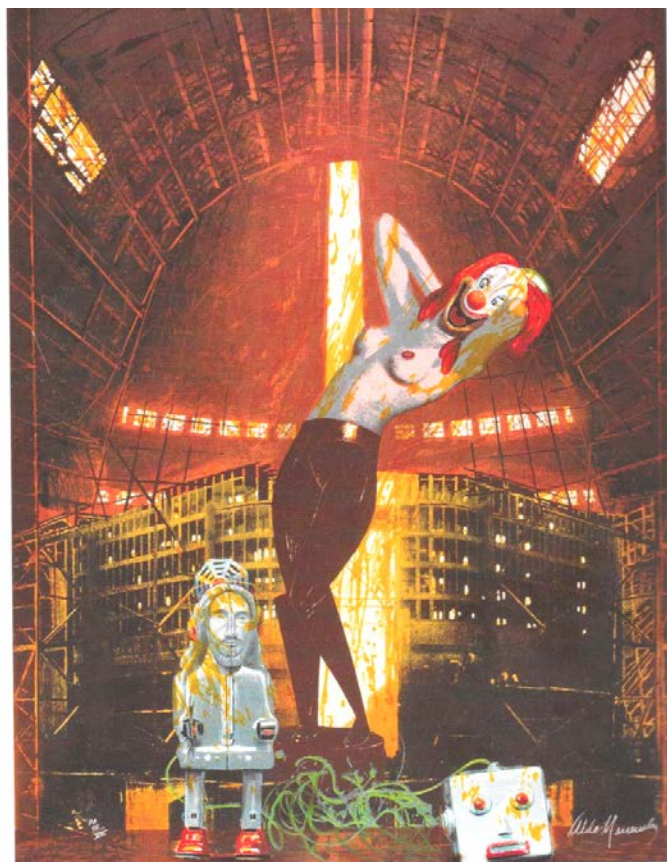
paganda política y buscar una orientación estética más artística en la serigrafía, pero no fue sino hasta 1983, cuando se logró esta meta. Ese año Portocarrero señaló el «cubanismo artístico» y el talento del joven Aldo Menéndez y comentó que lograba hacer vibrar «la fría aproximación fotográfica» por su deseo de impartir fines artísticos modernizar ese medio.

Aldo encabezó un equipo de unos cincuenta artistas de diversas posturas estéticas y de «gran empuje juvenil y variadas militancias», y en sus propias obras utilizó este medio para expresar sus críticas al régimen. *Lo último del proletariado* (2003) es una serigrafía sobre tela de fuerte colorido y compleja composición. Presenta una gigantesca cúpula de metal, en cuyo fondo, siguiendo la forma angular del recinto, se despliega el esqueleto arruinado de un alto edificio destruido o sin terminar. El fulgor de unas nubes de humo rojo alcanza las vigas de hierro del techo y recuerda en cierta forma las perspectivas de fábricas abandonadas del siglo XIX. Una cierta claridad pasa a través de dos pequeñas vidrieras situadas en la cúpula, pero el foco principal de iluminación irrumpe desde una mayor apertura vertical del fondo y destaca en la semioscuridad a la figura principal de la composición. Situada en el centro, de pie, sobre un pequeño pedestal se yergue una magnífica mujer, alta y de espléndido cuerpo, con el tronco y los senos desnudos y solo cubierta desde la cintura por unas ajustadas mallas negras que delinear sus bien torneadas piernas. La mujer está allí para ser admirada, y para ello el pintor acentúa el *contrapposto* de la figura; se encuentra colocada en tres cuartos de perfil, con la pierna izquierda ganando espacio hacia adelante y el cuerpo desplegado en suave transición desde distintos puntos de vista. Está algo echada hacia atrás y tiene los brazos levantados y doblados por encima de la cabeza para exhibir mejor los senos. La belleza del cuerpo de la mujer hace más violento el contraste con su rostro, cubierto por una grotesca máscara de payaso con la mueca de una risotada sardónica y los ojos saltones dirigidos hacia la figura que está a sus pies; un robot enano de metal gris con el rostro hierático de Fidel Castro y calzado con unos zapatitos rojos.

La mujer nos pone en guardia contra la indignidad. Hay que recordar que el payaso es el que recibe las bofetadas, el que hace reír con su propio ridículo. Esta figura ha pasado por la historia de la pintura de muy diversas

ía continuó utilizándose para la divulgación de campañas políticas y anuncios de negocios, hasta que en los años cincuenta Eladio Rivadulla Martínez comenzó a realizar carteles de películas mexicanas, siguiendo el estilo de las publicidades estadounidenses. Ver también Raquel Tibol, «II Bienal de La Habana», *Revista Proceso*, No. 526, diciembre 1986, p.52. y Menéndez, *Aldo Menéndez*, pp. 93-4.

maneras desde el impresionismo hasta las vanguardias del siglo XX¹⁹, internacionalizándose como emblema de la tristeza, y como personaje prisionero de su condición de ser humano obligado a provocar risas a pesar de su angustia. Aldo logra una representación expresionista tanto en el sentido pictórico como culturalmente. Incorpora aquí una risa histriónica a la máscara del maquillaje, encubridor de la personalidad íntima de la mujer. Esta obra es la presentación de una nueva figura femenina; el último, o mejor dicho la última del proletariado; la prostituta que ejecuta el trabajo mejor remunerado del régimen de Fidel Castro.



8. Lo último del proletariado, 2003. Serigrafía sobre tela

¹⁹ Juan M. Mingüet Batllori, El payaso en la pintura contemporánea (tres momentos en la representación de un personaje), *Cuadernos de arte e iconografía*, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte Marqués de Lozoya, tomo IV, núm. 8, segundo semestre de 1991, 31 de mayo 2 de junio 1990, 202-211.

Hay que señalar un pequeño detalle de la serigrafía. En la esquina inferior derecha, colocado frontalmente, un transformador electrónico cuadrado con un rostro formado por diversos botones dirige una mirada bobalicona al espectador. La importancia que Aldo otorga a esta figura es patente en el hecho de que la ha colocado al lado de su firma. El transformador que parece conectar tanto a la estatua del dictador como a la mujer del centro del cuadro, tal vez indica que todo es un tinglado electrónico, que continúa interminablemente, organizado no se sabe ya ni por qué ni por quién, si por el dictador o por la fuerza de la inercia del infortunio.

Como se ha visto anteriormente, La Habana en algunos cuadros evoca un mundo misterioso como entrada a otra realidad. En cambio, en otras obras, Aldo utiliza la arquitectura de la ciudad de manera más precisa. Los motivos son calles desmanteladas, edificios arruinados y apuntalados con maderos, paredes rajadas, todo recompuesto con la imagen *trompe l'oeil* de varias tiras de papel de engomar. Suele agregar a veces la imagen de algún viejo coche americano, tema muy significativo, pues para el cubano de hoy en día es motivo de *rêverie* y de estatus, un verdadero tótem y también una especie de espejismo materialista; lo que podía ser el paraíso, tan lejano, al otro lado del golfo.

Se tiene la impresión de que el pintor pasa por un interminable paisaje de ruinas y se detiene por momentos para pintar, dándonos algunas claves visuales para entender el cuadro. Menéndez utiliza un realismo casi fotográfico, basado en el uso magistral de la perspectiva y de los principios ópticos, para dar la sensación de verosimilitud a un espacio tridimensional. Son obras autoconscientes y autorreferentes; los objetos descompuestos y rotos están minuciosa y mimosamente pintados, eliminándose inclusive las huellas del pincel, cada uno tiene sus límites precisos y sus propios colores y matices. En estas pinturas muestra su admiración por la pintura holandesa del siglo XVII, en especial por los grandes creadores de la vida cotidiana con componentes simbólicos; Jan Vermeer y Pieter de Hooch, pintores de calles, patios e interiores de viviendas. Como ellos, Aldo considera la importancia de la visualidad para dar a conocer y a entender su propio mundo; La Habana del régimen castrista, e invita al espectador a mirar.

Un infierno bajo el sol, simula ser un cartel de gran tamaño como los que se pueden ver desde la carretera. Supuestamente anuncia los atractivos turísticos de Cuba; cielo, sol, mar azul, arena dorada, y un coche sobre el cual posa un chico con el torso desnudo que dirige su mirada al espectador. Sin embargo, la imagen *trompe l'oeil* de varias tiras de papel de engomar superpuestas remiendan el paisaje, revelando que Cuba ya no es el

paraíso soñado por los turistas y un graffiti manuscrito en la parte superior del cuadro confirma el mensaje; Cuba es ahora: «Un infierno bajo el sol».



9. Un infierno bajo el sol, 1993. Acrílico/tela

En esta obra, Aldo utiliza el lenguaje como anclaje o fijación de sentido. Es una estrategia postmoderna que rompe la tradicional barrera entre texto e imagen como se puede ver en obras de Picasso, Klee, Magritte y Jasper Johns²⁰. Sin embargo, Aldo tiene una forma propia; llama la atención sobre el estatus común de palabras e imágenes como representación, pero mantiene abierta la apertura entre lenguaje e imagen, lo cual le permite establecer entre ambos un campo dialéctico; la frase escrita resume el mensaje político y obliga al espectador a incluirlo en una relectura total de las imágenes. En *La Gloria eres tú*, Aldo emplea irónicamente el título del conocido bolero para presentar una calle de La Habana, remendada con las tiras de gomas de pegar, con un joven que dirige su mirada hacia un coche viejo y descompuesto. Arriba, en la distancia, quedan los restos de un cartel político que debería mostrar uno de los clichés de la revolución «Patria o muerte», pero donde solo queda un graffiti con la frase incompleta: «o muerte». De manera similar, en otro cuadro el tema es una bicicleta for-

²⁰ Majolie de Picasso, Einst mGra der nacht de Klee, ceci in'est pas une pipe de Magritte, Alphabet de Jasper Johns.

mada por viejas partes desiguales acopladas. Las tiras de goma de pegar parecen haber sido tomadas de algún paquete y muestran el letrero «frágil», mientras otra frase escrita completa la ironía; es otro de los lemas del régimen: «pa'lante», desmentido por el título del cuadro: *Patrás* (1993).

Ha indicado Manuel López Oliva que en Aldo Menéndez, hay un «lenguaje interrelativo de la percepción». Ello es debido a que «integra enjambres emblemáticos, compuestos por símbolos e imágenes, nuevos y viejos, [que] desatan, a la vez que la disposición de su carga semántica, otras posibilidades de lectura pictográfica»²¹. Un verdadero «enjambre» de signos se descubre en *Se acabó lo que daba* (1993) cuadro que presenta una puerta frontal de madera que muestra aún rastros de su antigua forma y elegancia, su cerradura y un viejo aldabón de bronce. Sin embargo, la puerta se ve ahora despintada, agrietada y aún se puede decir humillada. Como otro detalle del «enjambre» de significados, la sensación de claustrofobia y desesperanza aumenta porque en la puerta falta el panel central, y el hueco se ha sellado con dos tablones cruzados donde se lee la frase «HECHO EN CUBA». Otro jeroglífico puntualiza la denuncia; en lo alto, una cuerda tendida horizontalmente sostiene varias banderitas cubanas raídas y desgarradas.



10. Se acabó lo que se daba, 1993. Acrílico/tela

²¹ Cit. en Aldo Menéndez, «Cuba en exceso/Nota del autor», s/p.

Las ruinas de La Habana en la obra de Aldo refieren al tema de *Vanitas*, la transitoriedad y muerte de todas las cosas²², pero tienen también un mensaje más directo y urgente; la ruina del país debida al régimen absolutista. La precisión de la localización y el momento desmitifican el esteticismo y el pintoresquismo del tema. Se puede decir que Menéndez adopta un punto de vista del materialismo histórico para mostrar el resultado de un proceso político. Cuba es un punto fijo dentro de la indeterminación de la historia, y exhibe el lazo que hay entre estética y ciertos procesos políticos y sociales.

A través de los años Aldo ha continuado tratando el tema de las ruinas. *La Casa Cuba I* (2008) y *La casa Cuba II* (2008) son dos versiones del mismo paisaje costero. En cada uno de los cuadros, el tema principal es un viejo automóvil americano descompuesto, roto, sin llantas, atascado en el fango. Al fondo, se ve una línea de edificios arruinados, y frente a ellos unos tendederos con algunas prendas de ropa vieja colgadas ponen un toque de color en el desolado paraje.



11. La Casa Cuba I y La Casa Cuba II, 2008. Collage sobre papel

Persiste en ambas escenas una atmósfera de melancolía, pero por alguna razón, esos toscos espacios nos conmueven intensamente. Tal vez porque

²² Véase mi ensayo «Et in Arcadia ego», *Angélica. Revista de Literatura*, núm. 7, 1995-1996, pp. 233-246. Reproducido en *Cuba en exceso. Obras recientes de Aldo Menéndez*, pp. 12 y ss.

hay rastros de que esas casas estaban o están aún habitadas por gente con sus historia, sus amores, sus pasados... Hay huellas de vidas olvidadas, re-creadas por el pintor que ha incluido, volando por el espacio, la imagen de algunos viejos retratos; un matrimonio, un hombre y una mujer y un viejo cuadro de flores, que debían haber estado colgados en la pared de esas casas; objetos anodinos que son como un lazo con otros tiempos más felices.

Se debe también pensar en los títulos de los cuadros; ¿por qué *Casa Cuba I* y *Casa Cuba II*, si ambos son casi iguales? Porque en Cuba nada ha cambiado, la ruina sigue siendo y será siempre la misma.

Esa triste conclusión es lo que resume Aldo en *Explosión en una catedral*, (1992), que ha calificado como una de sus mejores obras. El título es el mismo que el del cuadro de 1630 de Monsu Desiderio, maestro de la pintura de ruinas²³, *Explosión en una catedral*, y Aldo lo ha dedicado a Alejo Carpentier, quien en su novela *Los pasos perdidos* (1958) declaraba que ésta era su pintura favorita²⁴.

En la novela del escritor cubano, el cuadro de Monsu Desiderio es admirado por Esteban, uno de los protagonistas:

Pero su cuadro predilecto era una gran tela, venida de Nápoles, de un autor desconocido que, contrariando las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en una catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos —demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor— antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas²⁵.

Es una explosión, que no acaba nunca, como se lee en la segunda mención al cuadro de Monsu Desiderio:

Tal cuadro hablaba otro idioma, con esa figura que, repentinamente, parecía como restaurada; con esos arlequines menos medidos en el follaje de sus parques, en tanto que las columnas rotas, disparadas —siempre suspendidas en el espacio, sin embar-

²³ Michel, Onfray, *Métaphysique des ruines: La peinture de Monsu Desiderio*. Bordeaux: Mollat, 1995.

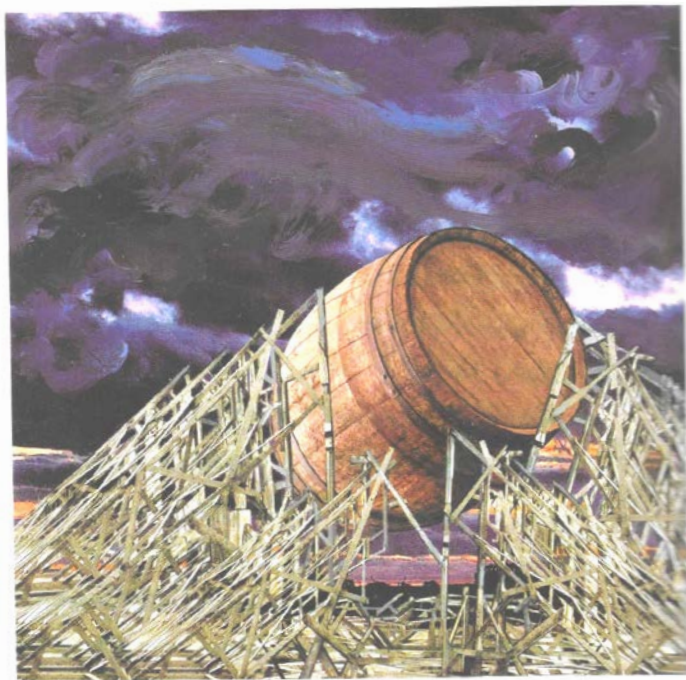
²⁴ Según Caroline Houde, «El siglo de las luces de Alejo Carpentier: Una explosión en la catedral de los ideales de la revolución francesa». *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, ofrece una visión matizada de las consecuencias de la Revolución Francesa y de sus proyecciones transatlánticas y españolas XVII en el contexto de la Contrarreforma española, http://baroque-identities.mcgill.ca/Congrad/Houde_pon.pdf

²⁵ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*. Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 21.

go— de la *Explosión en una catedral* se les hacían exasperantes por su movimiento detenido, su perpetua caída sin caer²⁶.

★★★

Menéndez ha comentado la presencia obsesiva de su tierra en sus cuadros y «Más exactamente, de mi país en ‘Revolución’, vivido intensamente hasta 1990, cuando terminé rodando por el mundo junto con las visiones que me llevé de allí»²⁷. Cree que «Quizás lo mejor de mi obra tenga que ver mucho con que nunca me separo de mi Cuba portátil. Cuba, su particular situación y mi gente siguen siendo una presencia constante en mis últimas obras»²⁸. Una de ellas *Cuba apuntalada* (2016) es muy distinta de las pinturas ruinistas de La Habana y parece augurar una visión optimista del futuro. Presenta una enorme cuba, o Cuba, encallada en la arena, sostenida y apuntalada por multitud de estacas que la sostienen.



12. Cuba apuntalada, 2016. Técnica mixta

²⁶ *Ibid.*, p. 54

²⁷ Aldo Menéndez, «Cuba en Exceso/ Nota del autor», *Aldo Menéndez Cuba en exceso. Obras recientes de Aldo Menéndez*, s/p. (1996-2001).

²⁸ Aldo Menéndez, *Aldo Menéndez*, p. 141.

Es un cuadro hecho con extrema precisión que incita a detenerse atentamente en los colores y las formas. Las estacas, largas y delgadas, tiene un colorido verdoso, preciosista, casi vegetal; parecen haber nacido y crecido allí. Forman una verdadera armazón que no es solo ornamental pues responden a una clara función constructora. La complejidad visual de estos soportes incita a la percepción panorámica del cuadro y conduce al tema principal: la cuba, o Cuba, enorme, fuerte, en colores pardos y dorados, un poderoso símbolo de energía, colocada perpendicularmente, en ángulo diagonal hacia arriba. Atrás deja el furor del mar, la agitación de las olas, las heridas de los arrecifes, pues aunque reina la oscuridad, el cielo nuboso deja pasar algunos puntos de luz.