

El exilio marca la trayectoria de Monjalés desde 1967. Un exilio que le apartó de los circuitos artísticos europeos y casi le condena al olvido en su propio país. Y aunque su obra se recuperó en parte con motivo de la Bienal de Venecia de 1976 (en la que se expuso esta pintura) y en alguna muestra histórica posterior, puede afirmarse que Monjalés es un artista malogrado por las traumáticas circunstancias del franquismo.

Su etapa inicial (1955-1957), bautizada por Vicente García como período *utópico*,<sup>(1)</sup> desarrolla un neocubismo rigurosamente plano protagonizado por la figura humana dibujada con trazos lineales al modo de Klee, centrado en el mundo sugestivo y colorista de los temas circenses y en unos estilizados paisajes de marcado acento lírico.

A finales de 1957, coincidiendo con sus primeros experimentos informalistas, pioneros en Valencia, se incorpora al Grupo Parpalló en cuya evolución habría de participar decisivamente. A mediados de 1958, cuando expone en la galería Mont-des-Arts de Bruselas, su ruptura con la figuración se ha consumado. La abstracción le permite desarrollar ciertas formas rectangulares gravitando sobre espacios oscuros que confirman sus dotes técnicas y su sensibilidad poética para el informalismo; una corriente en la que obtuvo una incipiente proyección internacional al ser seleccionado para las bienales de Alejandría de 1959 y de Venecia del año siguiente. Pero, poco después, imprime a su trayectoria un giro inesperado que dilapida el reconocimiento obtenido hasta entonces.<sup>(2)</sup> Es lo que Tomàs Llorens habría de llamar su *conversión* desde la línea estética impuesta por la vanguardia al compromiso con un contexto social y político concretos.<sup>(3)</sup> Monjalés, al identificar la abstracción con una perversa consecuencia del arte burgués, opta, en sus propias palabras, por “rescatar el Arte del elegante pudridero en que lo tienen sumido una élite de la intelectualidad parasitaria y decadente, dotándolo del contenido moral que lo haga digno del hombre”.<sup>(4)</sup>

Esta concienciación intelectual, que le conduce al activismo político en el clandestino Partido Comunista, da paso, especialmente desde 1962, a una recuperación de la figuración en clave expresionista (en la que aún quedan ecos informales en el gusto por la materia, el gesto y la indeterminación formal) dominada por seres desgarrados que caen en el vacío o por la utilización de la iconografía religiosa, contraponiéndola a problemas actuales. Las series pintadas en esta primera etapa realista (que el pintor ha dado en llamar *realismo causal*) integraron las exposiciones de las galerías valencianas Estil (1963) y Prat (1964). A partir de 1964 inicia una segunda etapa que él denomina *realismo descriptivo*, en la que las figuras humanas, cada vez más definidas, encarnan juegos de contrastes y paradojas muy explícitos entre la realidad del momento (desarrollo turístico, emigración, represión política...) y el significado de imágenes reconocidas, especialmente las religiosas, en una línea próxima al movimiento de Estampa Popular. Representativa de esos planteamientos es la serie “Las oraciones comparativas”, en la que trabajará hasta su forzado exilio.

Tras su participación en unos incidentes del Primero de Mayo de 1967, debe exiliarse con su familia, fijando su residencia hasta hoy en Bogotá (Colombia). En un principio, prosigue en su línea de pintura comprometida, y dentro de la serie de “Las oraciones comparativas” pinta cuadros en los que se recurre sarcásticamente a conmemoraciones oficiales del régimen. Tal es la obra presente en la colección. La composición es sencilla: sobre un fondo azul se recorta el sello de correos emitido por España con motivo del Año Internacional de los Derechos Humanos. Y más arriba, en tonos grises y negros, una dramática escena de la tortura a la que cuatro individuos (de los que sólo vemos las manos) someten a un desdichado. La crueldad de la escena (recuerdo de la serie de 1964 “Las torturas”), subrayada por la brutal ironía del sello conmemorativo, se destaca asimismo por el contraste con ese plácido fondo azul de leves

tonalidades que se ha tenido como tópico en la obra de Monjalés, no tanto por influencia picassiana como por la del uso que de este color hiciera José Segrelles, su primer maestro. La explícita denuncia de la España oficial frente a la real conecta con la corriente denominada Crónica de la Realidad, aunque nuestro autor no derivó a la experimentación técnicamente más innovadora y conceptualmente más distanciada de influencia *pop art*. No obstante, pese a la sencillez de la metáfora visual, es evidente la eficacia e impacto de la denuncia de la actitud impúdica de un sistema político que pretende el reconocimiento exterior mientras no respeta las libertades fundamentales de sus ciudadanos. Monjalés pronto es consciente de que este realismo antifranquista carece de sentido en Colombia. Abandona temporalmente la pintura entre 1970 y 1975, y entra en un proceso de reflexión sobre la creación artística que le lleva a atemperar la virulencia expresionista y la carga dramática anterior y a cultivar una pintura de contenidos más metafóricos en la que incorpora elementos plásticos de grandes pintores modernos.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Texto del cat. *Monjalés 1955-1965*, Valencia, Martínez Medina, 1965.

<sup>2</sup> En 1965, Tomàs Llorens opinaba que “Monjalés era, hace tres o cuatro años, quizá el pintor con más prestigio del país.” (“Crónica de Valencia. El Salón de Otoño”, *Artes*, 72 (2ª época), Madrid, 23 noviembre 1965, p. 22).

<sup>3</sup> “Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta”, en Valeriano Bozal y Tomàs Llorens, eds., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pp. 155 y ss. Muy probablemente fue Monjalés el primer artista valenciano que experimentó esta evolución hacia el realismo.

<sup>4</sup> Texto del cat. *Pinturas de Monjalés*, Valencia, Galería Estil, 1963.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 266-268.