

Pasen y lean: el imaginario pintado y escrito de Enrique Martínez (I)

José Juan Yborra Aznar / IECG

Recibido: 1 de marzo de 2023 / Revisado: 1 de mayo de 2023 / Aceptado: 2 de junio de 2023 / Publicado: 3 de octubre de 2023

RESUMEN

En este artículo se realiza un análisis crítico de *Pasen y lean*, un simulacro de instalación en el que Enrique Martínez muestra una serie de cuadros acompañados cada uno de ellos de sendas cartelas con textos literarios de similar inspiración. Tras realizar un repaso de las complejas relaciones entre literatura y pintura, tras recalcar en la ékfrasis y en las cartelas, se efectúa una aproximación a la estética del autor, a la compleja utilización de ambos códigos expresivos y a su interacción a partir del estudio de obras concretas.

Palabras clave: Enrique Martínez. *Pasen y lean*. Relación literatura-pintura

ABSTRACT

This article is a critical analysis of *Pasen y lean*, an art installation by Enrique Martínez offering a series of paintings each one of which is accompanied by a caption with a literary text on a similar inspiration. After making a review of the complex relations between literature and painting, about ekphrasis and about the captions, there is an approach to the author's aesthetic, to the complex use of both expression codes and their interaction, based on the study of specific paintings.

Keywords: Enrique Martínez. *Pasen y lean*. Relations literature-painting

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Han transcurrido modas y centurias desde que Horacio escribiera su *Ars poética*. Allí incluyó una recurrente reflexión: *ut pictura poesis*, donde quiso considerar que, como la pintura, así es la poesía. Desde la Antigüedad clásica estas dos manifestaciones artísticas han seguido unas sendas que han recorrido direcciones confluyentes y divergentes, con la constante insistencia de los más irregulares palpitos. Desde el clasicismo horaciano a los más contemporáneos tiempos de líquidas modernidades y baumanianos acentos, no han sido escasos los escritores ni los pintores que se han preocupado por el cultivo de unos códigos que se han contemplado desde la atracción más subyugante al más irreprimido de los celos. En unos tiempos donde la fluidez y la volatilidad marcan sustratos sociales y estéticos, aún resuenan las tesis de Marshall McLuhan que situaban muy por encima a la imagen sobre las palabras. Su sentencia de que “somos lo que vemos” (McLuhan, 2003) sigue teniendo vigencia

en un universo que todavía tiene mucho de aldea global.

La tópica consideración del valor de la imagen sobre la palabra viene de antiguo. Ya Leonardo da Vinci destacó la supremacía del pintor sobre el poeta a la hora de la representación artística, al igual que manifestara Henrik Ibsen o Ivan Turguénev al resaltar la inmediatez comunicativa de la obra pictórica frente a los textos literarios; sin embargo, la atracción que ha poseído el uso de los códigos lingüísticos como medio de aproximación a los cuadros no ha sido desdeñada por un buen número de creadores. Este es el caso de las cartas dirigidas por Vincent van Gogh a su hermano Theo, las reflexiones en prosa de Henry Matisse, las misivas sobre el arte de Marcel Duchamp, las memorias de George Grosz o los escritos de Eva Lootz encaminados a realizar aclaraciones sobre la interpretación de buena parte de su obra.

Por otro lado, son muchos los escritores que han cultivado la pintura, como Paul Valéry, R. M. Rilke, Juan Eduardo Cirlot, André Breton,

Gertrude Stein, Paul Éluard, Ezra Pound, Charles Baudelaire, Victor Hugo, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Federico García Lorca o Adriana Assini. A su vez, es numeroso el listado de pintores que han escrito reflexiones personales sobre su obra plástica: desde Da Vinci a Vasari, Miguel Ángel o Bronzino hasta llegar a William Blake, que establece una sugerente comunión entre sus aguafuertes y textos. Chirico explicaba por escrito sus ideas estéticas, Klee llegó a incorporar lo verbal a su pintura, mientras que Henri Rousseau redactó explicaciones para sus obras ante su temor por las interpretaciones que podían despertar en el público. Kandinsky, Herbin, Kuchiashev, Picasso, Dalí o Ramón Gaya también utilizaron el lenguaje escrito como código aclaratorio para muchas de sus obras y fueron muy conocidas las reflexiones de Eduard Munch que ayudaron a contextualizar su proceso de ejecución de *El grito*, en un momento en que los trastornos anímicos acechaban al pintor noruego con la insistencia de los recuerdos más insidiosos. Recientemente, en el Museo del Libro y de la Lengua de Buenos Aires se ha desarrollado una exposición titulada *Infieles* donde se han colgado obras de pintores que teclean y escritores que pintan, como Silvina Ocampo, Manuel Mujica Lainez, Paula Maffia o Charly García (Gigena, 2022). En todos estos casos las obras tanto pictóricas como literarias están relacionadas más por su propia autoría que por otras conexiones temáticas o formales.

Una mayor fusión entre las dos disciplinas se produjo en los tiempos de las innovadoras vanguardias, sobre todo la impulsada por Guillaume Apollinaire. El bautista del Cubismo ejerció una muy fecunda actividad en la segunda década del pasado siglo y llegó a impulsar los caligramas, textos ideográficos en los que la tipografía servía para incidir en el eje temático del poema, en un intento claro por confundir géneros y las tradicionales distinciones entre las artes. Esta atrayente ceremonia de confusiones entre literatura y pintura ha llegado hasta nuestros días y ha sido cultivada de forma especialmente fecunda por poetas como Trino Cruz o pintores como Blanca Orozco o Juan Gómez Macías en su más que sugerente poesía visual.

En estos territorios fronterizos entre la pintura y la escritura se encuentra la écfrasis, un antiguo ejercicio de la retórica clásica mediante el que se pretendía una adecuada transmisión por escrito de la experiencia de la observación de un cuadro; con este texto se debía obtener una especial vinculación entre ambas disciplinas artísticas. Cuando un escritor compone un texto inspirado directamente en una imagen sigue los postulados clásicos de la mimesis, ya que el escrito posee un inconfesado componente de imitación de la obra plástica. Quizás por ello, se trata de una práctica que muchos relacionan con el realismo (Giraldo, 2015), aunque, al tratarse de una imitación de la imitación de la realidad, se produce un doble proceso de mimesis (Plaza Velasco, 2018).

Se suelen distinguir tres tipos de textos ecfrásicos: los que se basan en una pintura pero superan la mera descripción, ya que el escritor realiza una interpretación de la misma, una lectura personal que sustituye la representación visual por la verbal; los que conforman la écfrasis como una traducción con palabras de las imágenes y los que se perfilan con un carácter intermedial, al tratarse de un mensaje que relaciona obras de dos sistemas semióticos diferentes (Rifaterre, 2000).

Cualquiera de estos textos tienen en común el hecho de que el escritor, sin perder en ningún momento su conciencia de creador literario, escribe una obra inspirada por la creación pictórica de otro autor, que suele ser un pintor de reconocido prestigio para la *doxa* social. Este es el caso de las visiones de los cuadros de Caravaggio por parte de Carlo Emilio Gadda (Garosi, 2014); los textos escritos por Olvido García Valdés inspirados en cuadros de Margarethe Von Trotta, Ambrogio Lorenzetti, Juan de Flandes, sir Edward Coley Burne-Jones, Sandro Boticelli, Piero de la Francesca o Amadeo de Souza-Cardoso (Plaza Velasco, 2018) o los poemas escritos por autores españoles bien cercanos en el tiempo, como Luis Javier Moreno, Antonio Colinas, Jenaro Talens, José Ángel Valente o Pere Gimferrer (Carbajosa Palmero, 2013).

Otro caso de interacción entre textos lingüísticos e imágenes pictóricas son las cartelas. Institucionalizadas a partir de la creación de

los primeros museos de acceso público tras los hechos revolucionarios que acabaron con la toma de la Bastilla, a lo largo del siglo XIX se fue haciendo más necesaria la inserción de notas explicativas que llegaron a conformarse en normativas como la de la Cámara de los Comunes británica, que obligaba al uso de las mismas no sólo para facilitar una información sobre la obra pictórica que podía ser útil para el público, sino también como recurso con oportuno interés económico, ya que permitía el ahorro de los gastos de impresión de más onerosos catálogos. Pintoras como Frida Kahlo se mostraron decididamente favorables a la inclusión de estas cartelas en las que llegó a insertar pequeñas descripciones de los deseos e intenciones de sus obras.

En la actualidad, el uso de las cartelas está absolutamente generalizado. Sara Bodison, directora del departamento de interpretación e investigación del MoMa de Nueva York, ha calculado que el público que acude a esa institución se detiene unos 10 segundos delante de las obras que les despierta interés. De ellos, 7 los pasa leyendo la cartela y solo 3 viendo la obra, lo que significa que dedica más del doble de tiempo al texto escrito que a la creación plástica (Castro, 2017).

Quizás por este hecho, las cartelas han conocido un gran desarrollo en los últimos tiempos. Mayoritariamente, estas no suelen ser escritas por los autores de los cuadros, sino por personal de los departamentos de gestión de salas y museos y la atención dedicada a ellas por parte del público ha motivado que desde estos organismos se haya cuidado especialmente su redacción, llegando en algunos casos a tener un mayor peso que la propia obra pictórica. En la actualidad, se sigue insistiendo en una perspectiva pedagógica que en algunas ocasiones dirige la visión del espectador en lo que algunos críticos como Eric Gibson han llegado a catalogar como una suerte de control mental (Castro, 2017: 17).

2. LA ESTÉTICA DE ENRIQUE MARTÍNEZ

El autor objeto de estudio se encuentra dedicado a la preparación de su muestra *Pasen y lean*.

Con este juego de palabras, manifiesta que hay unas intenciones muy marcadas. Tras este título, el artista de Algeciras nos invita a que contemplemos un conjunto de cuadros, pero a la vez nos anima a leer. No estamos ante un pintor que escribe textos literarios independientes de su obra plástica, ni ante un autor de écfasis al uso, ni tampoco ante el autor de unas cartelas cuya función didáctica puede servir de guía para que el público entienda su obra. En su exposición se incluyen cuadros junto a textos con un decidido afán literario y utiliza los dos códigos de forma complementaria, como vehículo de expresión de un valiente, elaborado y complejo universo artístico donde tanto cuadros como textos poseen una perseguida visión unitaria.

La propuesta de Enrique Martínez tiene un punto de partida social y estético. Frente a actitudes escapistas o meramente formalistas, postula un trabajo donde está presente una marcada crítica a la sociedad y al arte contemporáneos. El autor se enfrenta a unos postulados caracterizados por una ceguera blanca que en buena parte anula el distanciamiento perspectivista y el compromiso. Se mueve en un mundo caracterizado por todo un aluvión de imágenes y por el fácil acceso a una información sin cribar que conlleva la banalización tanto de unas como de la otra. Considera que en una colectividad que tiene mucho que ver con las masas, la omnipresencia de la imagen ha terminado configurando una sociedad del espectáculo que consume con perspicaces estrategias mercantiles una ciudadanía con escasa conciencia crítica. Todo ello conlleva la generación constante de nuevos productos que surgen con la inmediatez de las calculadas prisas y con la inconsistencia de obras vacías que adquieren la densidad líquida de un mundo que valora la rapidez y la vacuidad como bienes de consumo dirigidos a un público que tiene mucho de rebaño. Enrique Martínez no se siente cómodo en una colectividad donde el espectáculo intenta sustituir a la trascendencia y donde la mediatización extiende la banalidad como instrumento que caracteriza a grupos cada vez más tribales en los que el maniqueísmo se convierte en seña de identidad. Lejos de una

crítica social directa, con una actitud valiente el autor aboga por una estética que debe ser todo un incentivo para que la masa despierte de programados letargos; con este fin postula un arte elevado que apele a la responsabilidad del creador.

El autor es consciente de la necesidad de dar visibilidad a su obra, de llegar a un público demasiado habituado a ligerezas. Para ello, ha optado por el recurso del simulacro pictórico, una suerte de máscara que permite acercar su propuesta a unos receptores ávidos de hedonismos cognitivos. Sabedor de su responsabilidad, se sirve de un medio que posee una vieja y noble estirpe artística: el de la utilización de unas técnicas conocidas para el destinatario con el objetivo de facilitar su recepción. De la misma forma que Cervantes escribió una novela de caballerías para criticar a las novelas de caballerías, Enrique Martínez emplea tácticas familiares al público para espolearlo. Con este fin presenta una pintura que tiene mucho de idealizada, habitual para quienes buscan exclusivamente el goce estético. Tras esta idealización existe un destacado uso de la ironía, de la burla o incluso la caricatura, otra máscara que recuerda a la esperpentización de Valle-Inclán, quien la utilizaba como hábil instrumento de crítica social. Con su pintura enmascarada, el autor construye una serie de trampantojos, una compleja maraña donde las sombras sustituyen a los hilos y los sobreentendidos a las evidencias, un universo cálido y amable donde se cuele la presencia del *Unheimlich*, el barrunto oscuro de lo siniestro que toma forma en la luz provocando un intencionado desasosiego.

En la propuesta pictórica del autor, el simulacro supera el lienzo y llega a abarcar hasta el recuadro, que se convierte en parte integrante de su peculiar propuesta. Enrique Martínez no solamente lo considera como marco de la escena, sino como un simulacro de valor marcadamente polisémico: de pantalla; de *Oiko* en tiempos de obras confinadas; de búnker en tiempos de guerra; de *container* en tiempos de políglotas mercantilismos comerciales; de espejo de Narciso en tiempos donde se incita el voyeurismo; de ventana abierta a mundos imaginarios o de

confin entre la pared y la isla estética que supone el lienzo.

La propuesta del autor no acaba aquí. Al incluir con cada cuadro una cartela con un perseguido afán literario, el simulacro abarca igualmente a los escritos, los cuales, enmascarados tras las formas de museísticos pasquines, no aspiran a ser iconotextos, ni párrafos con tradicionales discursos emblemáticos disfrazados de pedantes pedagogías. Se alejan de usuales aproximaciones lingüísticas a las obras de arte, ya que ni intentan explicar la pintura, ni la sustentan teóricamente, ni aspiran a ser meras palabras pintadas. Ante esta sucesión de negaciones, el autor considera que utiliza los textos como una propuesta personal con decidido carácter literario, con valor por sí mismos y que pueden llevar a despertar matices y descorder velos que los trazos pictóricos no han conseguido desvelar. Es consciente de la utilización de un código diferente al pictórico con el que expresa contenidos que están presentes en el cuadro pero que no tienen que confluír especialmente en él, con lo que la contemplación del lienzo y la lectura de los versos se convierten en experiencias paralelas que intentan enriquecer la aproximación del espectador a una propuesta artística que no es simple, ligera ni fácil, sino una compleja hermenéutica donde el público visiona, lee e interpreta siguiendo códigos diferentes.

En este sentido, *Pasen y lean* no se configura como una exposición convencional. El autor la considera como un simulacro de instalación en la que el público se plantea una serie de preguntas mientras realiza un complejo proceso de interacción con la obra donde en ningún momento se olvida el concepto de juego intelectual con el que el espectador ve y lee en una ficción de estructura seriada que intenta aportar un valor complejo, total, casi sinfónico en una particular muestra de cartografía general del conocimiento humano donde el uso de la mitología y de los pasajes bíblicos se considera como un recurso que intenta adaptarse a cuestiones sociales contemporáneas donde la denuncia está siempre presente.

Las imágenes y los textos forman un conjunto perfectamente encajado sobre unas líneas

maestras formadas por el color y la palabra; constituyen un tipo de simbiosis, de matrimonio no exento de secretos e interesados velos que el lector y el espectador están en condiciones de revelar y descorrer. A menudo abundan los paréntesis, los guiños, las preguntas, los acertijos, en una sucesión de retos que el autor invita a superar y a recrear un objeto mental genérico que trascienda los particularismos concretos. Con una recepción así, el destinatario puede acceder a la intención moral latente en cada una de sus aportaciones estéticas, bien mediante el código pictórico o el literario.

3. LA OBRA

Pasen y lean es el título de una exposición conformada por un total de 25 cuadros y otras tantas cartelas que poseen un afán de conjunto sólidamente vertebrado. Se trata de otras tantas aproximaciones al hecho artístico con una marcada homogeneidad de formas y contenidos. Los dos códigos: el pictórico y el literario se convierten en sendas de expresión que intentan despertar una conciencia crítica en el lector-espectador mediante unas intencionadas técnicas que provocan su extrañamiento.

3.1. *Pasen y vean*

En esta obra, cuyo título expresa su relevancia en el conjunto expositivo, Enrique Martínez muestra los ejes estructurales de su propuesta pictórica. Con un resuelto uso de la línea y del color, plantea un cuadro con dos ejes visuales perfectamente marcados. En el tercio inferior se representa una escena de aparente carácter costumbrista. Una supuesta pista de circo aparece semioculta por el perfil trasero de nueve personajes. Con un trazo ágil y decidido próximo al de Félix Vallotton, se muestran una serie de caracteres de los que poco percibimos aparte de sus cabelleras, gorros, sombreros, gafas o muy generalistas contornos que pueden asociarse a la anonimidad de una masa de espectadores dispuesta a contemplar el espectáculo que se desarrolla ante ellos. Son caracteres que recuerdan a los de cómics dibujados por Paco Roca ambientados en tiempos pasados donde sombreros como los de Eduardo Úrculo otorgaban una perspectiva

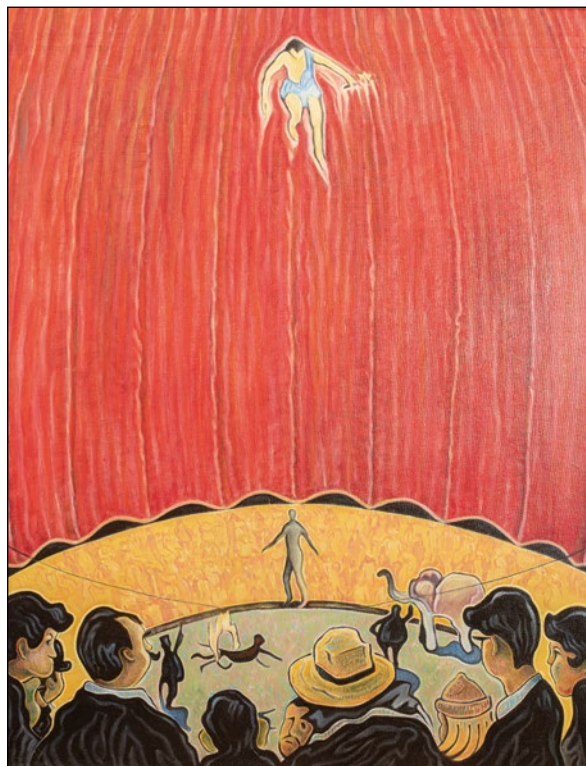


Lámina 1. *Pasen y vean*. Enrique Martínez. Óleo sobre lienzo (65x50 cm)

distendida. Todos los espectadores dirigen su mirada hacia la sesión circense salvo uno. Justo en el centro, uno de ellos, cuyos trazos rápidos sugieren el autorretrato del autor, dirige una mirada vuelta hacia el espectador del cuadro; su rostro apenas trazado casi se inserta en la pista, aunque su giro entabla una conversación directa con quienes contemplan el lienzo. En un segundo nivel se encuentra la arena gris sobre la que se desarrollan hasta tres escenas circenses bajo una iluminación imposible. Aquí los personajes están definidos por un trazo mucho más sutil y liviano, sin elementos diferenciadores, a modo casi de sombras chinescas: un jefe de pista tocado con chistera ordena a un simio atravesar un aro de fuego, un orondo amaestrador hace dar vueltas a un elefante en una pista donde no crecen las mieses y en un nivel levemente superior, sobre una cuerda extremadamente combada de floja, un funambulista sin apoyos ni redes marca un perfil sin emociones. El borde curvo de la pista se corresponde con otra línea paralela entre las que se desarrolla uno de los espacios más sugerentes del cuadro: sobre un

irreal fondo ocre se muestran los perfiles en siena de una multitud de espectadores apenas definidos, aunque individualmente sugeridos. Rostros, cuerpos, brazos, forman una aguada de contornos que representan una masa silenciosa y contemplativa, subyugada por el espectáculo que visiona. Más atrás, una línea ondulada marca una sucesión de curvas cóncavas que recuerda cosos locales y que representan los extremos de un toldo cenital circense que tiene aspecto rojo de telón teatral cuyos pliegues, también curvos, acaban dirigiendo un eje vertical de perspectiva hacia otra figura humana que domina la escena. Con amables colores pastel y pose imposible muestra su distanciamiento de la secuencia que se desarrolla debajo. Los trazos que lo funden con el rojizo telón de fondo simulan el ascenso de quien posee una categoría divina, cuya antorcha no hace sino acrecentar. Nuevo Prometeo al uso, en la vertical exacta del autorretrato del autor con quien se identifica, se separa de la escena que con su figura tiene sentido; escena cuya sucesión de paralelas curvas sugiere la concepción de un ojo en cuya pupila se refleja el espectáculo del que forma parte la masa y desde el que el artista se eleva. El valor simbólico y polisémico del cuadro se acrecienta con esta figura mítica, casi divina, que asciende, como la del Juicio Final de Miguel Ángel en la capilla Sixtina, dejando abajo a doce figuras humanas que contemplan el gran teatro-circo del mundo.

3.2. “Pasen y vean”

Bizarro espectáculo en el ruedo
de estrellas envaradas
bajo un sol de impostura,
de terribles fieras de piel mollar
y el alma en hilo,
cabriolas de morbo
para una corola armada de aplausos,
antesala de una noche temprana,
con su velo apical.

¡Silencio redentor!,
deja paso al lenguaje del acto,
a manos como cabrillas de fuego,
al fulgor de una postura.
Bizarro Prometeo,

flor de biznaga,
te elevas,
desvelas
y liberas.

El texto “Pasen y vean” está formado por dos estrofas de verso libre. Desde la primera se observa una de las constantes del autor: la búsqueda de palabras que sirvan para extrañar buscando significados polisémicos, nuevos, con los que pone en estado de alerta al lector, el cual se siente copartícipe de una lectura que tiene un componente de hermenéusis. En la primera estrofa se realiza una descripción de un espectáculo circense que tiene mucho de taurino y de extravagante. Palabras y expresiones como “ruedo”, “envaradas”, “sol”, “terribles fieras”, “alma en hilo”, “cabriola”, “aplausos” nos llevan al ámbito de la tauromaquia, mientras que los ámbitos circenses quedan apenas sugeridos, velados tras máscaras de tardes de albero. El “sol de impostura” evoca una iluminación falsa, imposible para una escena llena de antítesis y juegos de palabras: las terribles fieras que aparecen en el ruedo poseen una piel mollar, blanda y el alma en vilo del espectáculo juega con el cuerpo del funambulista sobre un metafórico hilo. Las metáforas se suceden en un texto que tiene mucho de visual y sinestésico en la “corola armada de aplausos”, pero también mucho de conceptual con velos de punta que enmascaran una realidad que es blanda y terrible, nocturna y con sol, aplaudida y en vilo, aunque impostada, envarada, falsa y cruel.

En la segunda estrofa, el tono cambia: tras describir la escena de los aplausos, entre signos de admiración se realiza una vocación al silencio, pero no un silencio cualquiera, sino uno religioso, casi místico, más bien incluso mítico. Frente a la luz impostada de la primera escena, ahora se muestran referencias brillantes, ardientes incluso: “cabrillas de fuego”, “fulgor de una postura” hasta que en el verso quinto aparece la figura clave: Prometeo, el que le robó la llama de los dioses, adjetivado de nuevo como “bizarro”, que aquí no posee la acepción de extravagante, sino la de valiente, ya que fue el primero en burlar las leyes divinas. Se describe

con una metáfora llena de antítesis, como la floración de un cactus, a la que le siguen tres verbos en segunda persona: con ellos el escritor se dirige a sí mismo en un proceso que lleva implícitas tres acciones que definen su propio proceso creador: la elevación o separación del negativo espectáculo mundano del que se siente ya lejano y apartado; el proceso de descorrer velos con los que se asocia la creación artística y el de liberación absoluta que posee en su estadio final. Son tres verbos que cierran la estrofa en un decidido empeño de acortamiento, condensación y esencialización en que la palabra poética se muestra simple y desnuda frente al envaramiento y las imposturas de una sociedad del espectáculo donde hasta la luz es falsa y que el escritor no duda en denunciar.

José Juan Yborra Aznar

Doctor en Filosofía y Letras y Consejero de
Número de la Sección VI del IECG

Cómo citar este artículo

José Juan Yborra Aznar / IECG. “Pasen y lean: el imaginario pintado y escrito de Enrique Martínez (I)”. *Almoraima. Revista de Estudios Campogibaltareños* (59), octubre 2023. Algeciras: Instituto de Estudios Campogibaltareños, pp. 159-166.
