

Pasen y lean: el imaginario pintado y escrito de Martínez Andrés (II)

José Juan Yborra Aznar / IECG

Recibido: 1 de marzo de 2023 / Revisado: 1 de mayo de 2023 / Aceptado: 2 de junio de 2023 / Publicado: 6 de abril de 2024

RESUMEN

En este artículo se realiza un análisis crítico de *Pasen y lean*, un simulacro de instalación en el que Enrique Martínez Andrés 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 recalar en la écfrasis 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: Martínez Andrés, *Pasen y lean*, relación literatura-pintura.

ABSTRACT

This article is a critical analysis of *Pasen y lean*, a simulacrum of an installation in which Enrique Martínez Andrés shows a series of paintings, each of them accompanied by a cartouche with literary texts of similar inspiration. After a review of the complex relations between literature and painting, and after a look at the ecphrasis and the cartouches, an approach is made to the aesthetics of the author, to the complex use of both expressive codes and to their interaction through the study of specific works.

Keywords: Enrique Martínez Andrés, *Pasen y lean*, literature-painting relationship.

3.3. *Las Metamorfosis de Zeus*

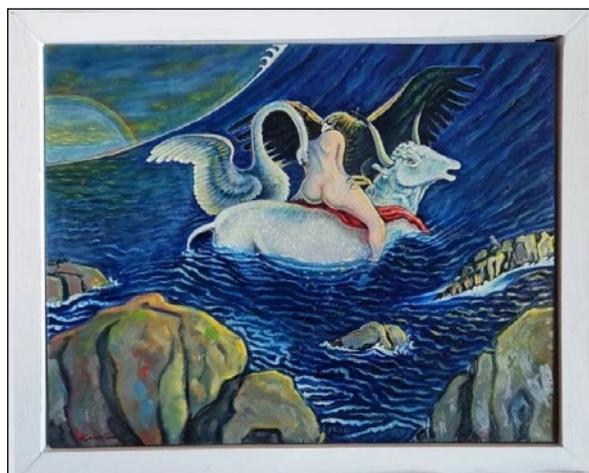


Lámina 2. *Las Metamorfosis de Zeus*. Enrique Martínez. Óleo sobre tabla (46x36 cm)

Con este cuadro, Enrique Martínez pinta una escena quimérica donde las formas y los colores enmascaran una realidad apenas presentida. Los mitos y los símbolos tejen una compleja

red de referencias donde mares imposibles, rocas imposibles, animales imposibles y cielos imposibles rodean el cuerpo anónimo de una mujer que realiza una imposible cabalgada a ninguna parte entre olas que no acaban de romper, cielos planetarios y tonos cromáticos que tienen la limpia pureza de la luz más radiante. Entre azules ultramar, virginales blancos, rojos cadmios y metamórficos ocres, un toro albino, descendiente de los míticos uros, navega por un inclinado mar de orientales ondas mostrando su lado de estribor al espectador, a quien dirige una pupila de pozo gris. Una mujer desnuda subida a horcajadas parece galopar sobre un paño rojo que desciende con la nitidez de los torrentes de sangre hasta un mar que vela extremidades y absorbe líquidos. Dos animales rodean el cuerpo femenino: un águila a su derecha roza su pico y sus garras sin producir aparentemente daño; un cisne arrima su interrogante perfil por la izquierda. Un pájaro cuco contempla la escena desde una piedra, mientras una ardilla lo hace

desde el otro extremo del cuadro. En total, cinco animales en los que se metamorfoseó Zeus para aprovecharse de sendas deidades: como cisne sedujo a Leda; como toro blanco raptó a Europa; como águila secuestró a Ganimedes; como ardilla yació con Maia y como cuco violó a Hera. Sin embargo, no hay muestras explícitas de violencia en el cuadro: el blanco, el rosa, el azul y el más renacentista de los rojos colorean una escena clásica donde apenas hay dolor, perversidad, sexo, ni sufrimiento explícito: solamente las redondeadas rocas del primer plano sugieren vulvas femeninas y nalgas acariciadas por simétricas ondas en forma de dedos líquidos. En la esquina superior izquierda, la elevación curva de una desmesurada ola quiere cubrir el cielo que adquiere un trampantojo planetario donde se inserta otro metaplaneta enmarcado por un arcoíris del que desciende una velada lluvia sobre un curvo mar creciente, elevado por la onda gigantesca de la que apenas vemos una sucesión curva de quimérica espuma. La onda crece y crece, pero no parece romper sobre las rocas, convirtiendo en eterna la escena central, donde la mujer y el toro sumergen sus extremos en un mar que tiene el tratamiento pictórico de los mares japoneses y la tersura brillante del lomo de un pez sin escamas, justo donde el cielo es capaz de hacer aguas.

3.4. “Las Metamorfosis de Zeus”

Ola de afiladas garras que fuerzan una noche
estrellada
sobre apagadas esperanzas,
noche de velo y desvelo.
Noche de julio,
mecida sobre pétreos rizomas que emergen dañinos,
de manos negativas sobre vulvas cinceladas,
de manadas
y primitivos colores eclipsados que dibujan un
contorno
agregado.
Noche de ultramar y de río rojo cadmio alejado de su
origen
festivo.
De llenas pupilas.
Noche de miradas calladas, clavadas como astas de
olvido.

El poema está formado por 13 versos libres y posee un tono vocativo. En él se observa una primera referencia a la ola que forma parte sustancial del cuadro y otras tres a una noche cuya lectura aporta nuevos significados. También la onda del texto es diferente a la del lienzo, ya que se acentúa su sentido negativo al utilizar la metáfora “afiladas garras”, lo que provoca la inmersión en un escenario de sugerida violencia. En el primer verso el verbo utilizado “fuerzan” nos traslada a una violencia asociada a la sexualidad no consentida, detrás de la que se encuentran las ejecutadas tras las metamorfosis de Zeus de las que, por otra parte, apenas hay mención en el texto literario. A partir de aquí, el sustantivo “noche” posee una recurrencia obsesiva, convirtiéndose en algo más que en símbolo tópico de inquietud e inseguridades, asociada al velo con el que el autor relaciona su producción artística. Esta gasa se hace menos tupida a partir de la primera llamada dirigida a una noche calificada como “de julio”, cuyo significado ayudará a concretar el sentido del texto. A partir de aquí se suceden una serie de versos que poseen una inspiración directa en algunas imágenes del cuadro como los “pétreos rizomas que emergen dañinos” o las “manos negativas sobre vulvas cinceladas”, donde el poeta construye metáforas poéticas a partir de las plásticas. El sustantivo “manadas” aporta un nuevo sentido que, asociado al mes de julio, resulta de lo más pertinente para ubicarlo en uno de los más rechazados casos de violación grupal contemporánea. Los colores forman parte importante del texto y se inspiran en los del cuadro, aunque aportan trascendencia y especificidad. La noche temible y amenazadora se describe como de “ultramar” y de “río rojo cadmio alejado de su origen festivo”. Con estos versos adquieren sentido pleno las imágenes: la de la mujer sentada a horcajadas sobre el toro blanco, sobre un torrente rojo de sangre. Violación, manadas, blancos, rojos, festivas noches de julio... Los velos acaban desvelándose. El poema se cierra con nuevos vocativos dirigidos a una noche “de pupilas llenas” y “miradas calladas”. Las redondas pupilas del cuadro adquieren ahora un sentido trágico, al igual

que las astas, que son algo más que atributos de toros metamórficos o festivos, ya que terminan convirtiéndose en el peor instrumento: el que desemboca en el olvido, que aún resulta más censurable si se trata de un delito.

3.5. *Calle Huertas 21*



Lámina 3. *Calle Huertas 21*. Enrique Martínez. Óleo sobre lienzo (64x46'5cm)

En este cuadro se representa una escena de baile en la que seis parejas de jóvenes danzan en un salón burgués alrededor de una mesa circular, aunque, como suele ser habitual en la pintura de Enrique Martínez, nada es lo que parece y la máscara vuelve a formar parte del simulacro. Con trazos firmes pero sencillos se dibujan unos cuerpos caracterizados por su anonimato. Los rostros están velados; los ropajes, seriados; nada hay de personal ni de identificativo. Llama la atención la textura vaporosa de los vestidos femeninos, cuyas faldas adquieren una condición transparente que las convierte en seres fantasmagóricos. La disposición de la escena es equilibrada, clásica, simétrica. Enmarcada por sendos cortinajes paralelos que funcionan a modo de teatrales bambalinas, se vertebrada en primer plano por una desubicada mesa ligeramente descentrada y de un color pálido, con una lividez casi de ultratumba. Las parejas bailan en equívocas danzas que parecen grupales en un espacio cuyo eje de perspectiva está marcado por una lámpara holandesa de bronce tras la que una

puerta entreabierta conduce a un pasillo donde los juegos de luces aportan profundidad.

Tras el disfraz de una escena cotidiana, *Calle Huertas 21* es un cuadro que trasciende lo concreto –y autobiográfico– del título y se mueve en los sutiles territorios de los símbolos. Al igual que en el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Jan van Eyck, en este cuadro aparecen escenas reflejadas, como la que se pinta en la esfera de la lámpara de bronce, objeto del que el espectador ve el remate de cinco brazos y uno solamente sostiene una vela encendida. Este detalle no solamente posibilita que el autor juegue con la gradación de la luz y el color en la pared que actúa como fondo, sino que comparte la interpretación sacralizadora de la escena, una escena que se encuentra plagada de continuos guiños antropológicos y personales, como la partitura del invierno de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, que está a punto de caer de la mesa como hoja caduca; la pareja de zapatos sin dueña, arrimados con sensación de abandono; el anónimo con jeroglífico que se ha convertido en logo de la ciudad de Sevilla o el escudo de la Macarena en el dintel de la última puerta entornada del pasillo. De todos estos objetos simbólicos, el más significativo es una alfombra que sigue la continuidad cromática de la mesa central y que representa las manchas ecográficas de la enfermedad del olvido. Entre los blancos espectrales de las faldas y la calidez sobrenatural de la única vela encendida, los cuerpos y el baile son simulaciones de un autobiografismo de lo más sutil.

3.6. “Calle Huertas 21”

Vivida danza,
grisalla de cuerpos engranados,
lívidos, gráciles,
sin hollar,
de gesto inefable bajo sol cenital.

Áureo reflejo convexo,
tus pasos errantes son fugaces en el metal.
Vivida danza. Macabra,
ninfa del Leteo,
te agotas como una sombra que aclara.

Es un poema compuesto por dos estrofas de verso libre; ambas se encuentran directamente relacionadas gracias a la repetición de juegos de palabras y estructuras paralelísticas. En la primera se realiza una descripción del baile en la que no se utiliza ninguna forma verbal personal. No hay, por tanto, palabras que sugieran acción: un nuevo velo que considera esta danza como una particular reinterpretación de las medievales de la muerte, aunque aquí se catalogue de vivida. Se realiza una visión de conjunto descrita de forma pictórica y polisémica como una “grisalla” de cuerpos que poseen la condición de meros autómatas caracterizados por el desvelamiento más sutil: lividez, gracilidad e incapacidad de dejar huella tras la aniquilación vital más absoluta. Los guiños a las técnicas pictóricas continúan en el verso que cierra la primera parte, cuando utiliza la metáfora del sol cenital para referirse a la luz que desde el techo posee algo más que un valor simbólico.

En la segunda estrofa, con versos plenos de esdrújula musicalidad y claras sinestesias, juega con el valor artístico del reflejo a la vez que cambia el tono para utilizar una segunda persona a quien se dirige el escritor. Sobre ella recaen una sucesión de metáforas relacionadas con la fugacidad, el agotamiento y la extinción definitiva. Las referencias a la muerte se efectúan con un interesante y complejo juego de polisemias y antítesis. Al catalogar a la destinataria como “ninfa del Leteo” inserta el poema en una perspectiva clásica donde el mito y la realidad se dan la mano; se incluye el río del olvido como guiño a la enfermedad y como frontera de un inframundo, donde las ninfas míticas, las Lámpades, se asocian con la muerte, con la locura, con lo fantasmagórico, pero también con el resplandor áureo de las antorchas que portaban, con una luz capaz de alumbrar escenas y aclarar las sombras que se agotan. Con ello se observa cómo el poeta es capaz de expresar las posibilidades que tienen las palabras de evocar la luz en un ámbito amenazado por las sombras, una de las premisas básicas de la pintura.

3.7. *El arte habla*

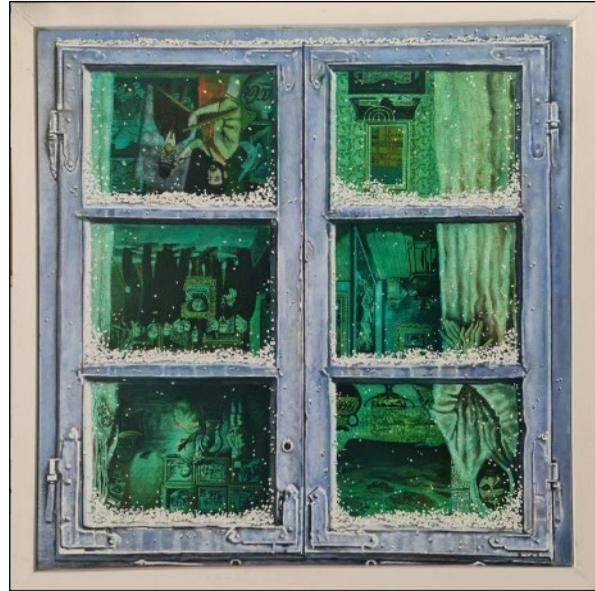


Lámina 4. *El arte habla*. Enrique Martínez. Óleo sobre lienzo (63x61cm)

En este lienzo, Enrique Martínez realiza un personal repaso al arte universal a partir de la imagen de una ventana azotada por la nieve pero en cuyo interior unas cartelas puestas del revés recorren la evolución de unas obras artísticas desde la prehistoria hasta la actualidad. Con una técnica realista diferente a propuestas anteriores, divide la composición en seis cartelas pictóricas donde contrastan los naturales tonos azules de los marcos frente a una sucesión de representaciones en tonos verdes que vienen a marcar los diferentes estadios en la historia del arte, la fotografía y el cine. El cuadro se interpreta a modo de moderna viñeta o retablo antiguo: de arriba abajo y de izquierda a derecha, aunque al darle la vuelta, la lectura deba hacerse en sentido inverso y haya dos elementos que traspasen esa compartimentación: la figura de Cristo ataviado con túnica blanca desempeña la función de cortina diestra y la de un tótem indio la opuesta. Siguiendo el orden diacrónico previo a la transposición efectuada por el autor, en el primer cuadro se representan imágenes icónicas de los primeros estadios artísticos: desde la cubierta tachonada de bisontes de la cueva de Altamira a altorrelieves egipcios, cerámica griega de figuras negras y un fragmento de la columna de Trajano.

En la segunda, el pintor refleja una familiar escena decimonónica donde, entre sillas isabelinas, se proyectan las primeras sombras chinescas que representan cabezas de perros como las de la Quinta del Sordo de Goya. En la tercera, junto a las manos atadas del cautivo, un joven proyecta en la pared fantasmagorías en un espacio lleno de alusiones artísticas: desde una reproducción enmarcada de la *Vista desde la ventana en Le Gras*, primera fotografía de la historia tomada por Joseph Niépce, al cajón pintado por Jacques-Louis David en la *Muerte de Marat* o apenas un flanco de *El almuerzo sobre la hierba*, de Manet. En la cuarta se recoge otra escena donde un grupo de artistas que recrean el cuadro de Maurice Denis *Homenaje a Cézanne* se convierten en pioneros del cine que presentan el cartel del *Viaje a la luna*, de Georges Méliès, considerada uno de los primeros hitos del cinematógrafo. En la siguiente, tras un escritorio sobre el que reposan unos glamurosos guantes blancos, el estuco de la pared, plagado de hojas de acebo, es un guiño a la traducción al castellano de Hollywood y la menoría de siete brazos otro a la relevancia de la comunidad judía en los años de oro de la industria norteamericana del celuloide; con el cuadro de Piet Mondrian, el autor muestra el auge de la abstracción en aquellos días de vino y rosas. Tras el último cristal, el pintor recoge numerosas referencias al arte contemporáneo: en el centro de la escena refleja un autorretrato donde concluye una particular visión de *El hijo del hombre* de René Magritte con ligeras variantes al incluir medio rostro de Charles Chaplin; rodean este eje una obra de Damian Hirst, una reproducción cerámica inspirada en Ai Weiwei, una reproducción del Pop Art de Roy Lichtenstein y una cama deshecha con basura a lo Tracey Emin que sugiere simbólicas consideraciones del artista, el cual refleja en este compartimentado conjunto filias, fobias y una diacronía de su imaginario artístico visual. Sin embargo, esta lectura solo posee un inicial sentido didáctico. Cuando Enrique Martínez invierte el sentido de las cartelas internas, todo cambia. En este nuevo “mundo al revés”, las viñetas de este personal retablo laico deben comenzar a leerse desde los estadios contemporáneos del arte y concluir con los prehistóricos. El pintor no ejerce

esta alteración del sentido de forma gratuita. Con este recurso continúa con el uso de una máscara que ahora hace cambiar la perspectiva diacrónica y se aproxima a la máxima valleinclanesca de que la verdad solo se encuentra en el fondo del vaso que todo lo deforma. Con ello no solo se persigue una mayor participación del espectador a la hora de completar el proceso de recepción. Siguiendo la segunda acepción del RAE, el artífice de la obra considera la perversión como una vía de acceso a una pintura cuyo invernal marco es lo único que mantiene la posición a la que la realidad visible nos tiene acostumbrados. En este caso, la apariencia apenas vislumbrada tras las teselas de cristal sufren el giro copernicano que rompe reglas y previsiones, pero abre nuevas vías de conocimiento a un arte que tiene aún muchas sendas por hollar.

3.8. “El arte habla”

Abre a las melodías aladas y a la luz tamizada del estío,
a geranios mecidos por la suave brisa de oreada,
al hombre del romo o a la niña sin cena. Entre el gentío,
fino butrón observa, a vista de regenta o de limpia ojeadá.

Cierra a los ruidos, callados fuera, a los llantos del cielo
y al cielo que enmascara. Con su chapa que devana,
es escudo de sombras, sirenos y sirenas, antes el velo.
Vibrante estrella de noche, en su constelación urbana.

Es celo del envoltorio donde las miradas se pierden,
y acoge sueños flagrantes de almas a contrarropa.
Ágiles palillos, sostén del frío sincero, ¿qué contienen?
lo necesario, horas y arte en el fondo de una copa.

En esta ocasión, Enrique Martínez escribe un poema siguiendo una estructura métrica clásica en forma de tres serventesios de rima regular. El texto posee una estructura muy marcada y plantea una aproximación al hecho artístico que no sigue los pasos de la obra pictórica, sino que la complementa. Cada una de las tres estrofas se abre con una forma verbal que da la pauta de sus respectivos ejes temáticos:

La primera se inicia con el verbo “abre”, de lo más pertinente en una cartela que se sitúa junto a un cuadro que representa a una ventana. Si esta

venía a transparentar una diacronía invertida de las manifestaciones artísticas recogidas por el autor, en el texto, el verbo “abrir” puede referirse a todo aquello hacia lo que precisamente está proyectado el arte. En este sentido, su estética se abre a una sucesión de conceptos que tienen en común la musicalidad, la luz, la belleza, la suavidad, una presencia de la tradición clásica y una preocupación por tantos seres romos y desamparados. El poeta defiende igualmente su condición de avizor vigilante social desde una perspectiva que pretende ser honesta.

La segunda estrofa posee un arranque antitético: el verbo “cierra” posee el valor polisémico referido a la cristalera, pero también a su propia concepción del arte. En este sentido, el autor vuelve la espalda a la estridencia y la hipocresía, a los recurrentes lamentos y a paralizantes mordazas. Frente a los sugerentes velos, rechaza la opacidad bélica de los escudos y de las chapas, que generan un universo de sombras en terrestres ciudades.

La última estrofa se inicia con el verbo que marca la esencialidad, en este caso la del arte que viene definido mediante juegos de homonimias, “celo del envoltorio”, hasta crear una imagen de custodia de la más sugerente de las inefabilidades: el lugar donde las miradas se pierden y donde habitan los sueños flagrantes de unas almas adjetivadas con neologismos que intentan darle forma a lo intangible. Tras la pregunta que tiene poco de retórica, el autor apunta como claves para entender el arte la dedicación, el conocimiento y el proceso de extrañamiento que solo el perspectivismo puede ser capaz de transmitir. El “arte en el fondo de la copa” remite de nuevo a la verdad en el fondo del vaso de Valle Inclán, un buen compañero de este viaje en busca de la perversión estética por parte de un autor que tiene en la imagen y en la palabra unos medios expresivos que utiliza para sugerir y confundir, excelentes recursos que permiten una buena vía de acceso a la compleja realidad sobre la que proyecta su mirada crítica.

4. CONCLUSIONES

La obra de Enrique Martínez no es la de un pintor que escribe, ni la de un escritor que pinta,

ni un cultivador de éfrasis, ni un redactor de cartelas al uso. Se trata de un artista que ofrece a la vez una obra pictórica y otra literaria que confluyen y se enriquecen mediante la utilización de los dos códigos estéticos.

El autor parte de una manifiesta intención de crítica social y artística, que no se realiza de forma directa según los postulados realistas ni maniqueístas al uso. La entiende como un simulacro o máscara que acerca la obra al receptor desde una compleja red de trampantojos cognitivos con los que pretende despertar su conciencia.

En su obra pictórica se observa la utilización de una serie de recursos formales con los que consigue el extrañamiento del receptor. Para ello, plantea un contraste entre la representación de universos amables pintados con tonos cálidos con los que expresa unos contenidos mucho más inquietantes que laten tras oportunas veladuras: colores, trazos, perfiles dulcificadores. Se trata de una pintura enmascarada donde casi nada es lo que parece.

Aunque su punto de partida pictórico es el trazo realista, su obra va evolucionando hacia pinceladas cada vez más sutiles, que evocan una realidad camuflada entre elementos simbólicos que funcionan como un complejo corpus de llamadas a complejos universos culturales; estos remiten a concepciones clásicas y contemporáneas de un arte del que posee un concepto escenográfico y teatral.

En los textos escritos, el autor se inspira en la realidad, aunque se observa una intención de trascendencia artística junto a una crítica social y estética que parte de palabras clave sobre las que vertebra su perspectiva inconformista. Para ello, utiliza los significantes y las figuras retóricas con una función casi hermenéutica: las metáforas, los juegos de palabras o las polisemias se utilizan con intención evocadora partiendo de las complejas relaciones de sus significados lingüísticos. El conocimiento de ellos le permite plantear al lector un juego de confusiones a partir del juego con los sentidos que son capaces de llevar a una variada interpretación. Existe, además, una constante preocupación por nombrar la luz y el color, por crear textos sinestésicos con

numerosos guiños a la pintura, aunque los textos literarios no llegan a seguir los mismos patrones que las obras pictóricas. En los poemas se suele profundizar en una lectura más trágica, inquietante y afilada de la denuncia, que en los cuadros suele cubrirse de más veladuras.

Si puede parecer infinita la relación del lenguaje con la pintura, en la obra de Enrique Martínez su imaginario está formado por colores y símbolos, escenas y claves, guiños y máscaras, perfiles y honduras; en suma, un comprometido juego donde las palabras son algo más que trazos y los colores sustantivos de simbólicas interpretaciones.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Auerbach, E. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de cultura económica.
- Carbajosa Palmero, N. (2013). “La écfrasis en la obra de Luis Javier Moreno”, *Revista Signa* (22), pp. 205-226.
- Castro, E. (2017). “Por un materialismo indeseable e impío”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (4, 28), pp. 16-18.
- Catalán, A. (2015): *A la sombra de una mano: pintores que escriben, poetas que pintan*. Málaga, ed. Litoral.
- Garosi, L. (2014). “Visiones del Caravaggio romano entre las páginas de Carlo Emilio Gadda”. *El hilo de la fábula* (14)
- Gigena, D. (2022). “Pintores que escriben, poetas con pincel y músicos dibujantes en el Museo del Libro y de la Lengua”, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de junio.
- Giraldo, E. (2015). “Entrar en los cuadros. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama”. *Coherencia* (XII, 22), pp. 201-226.
- Hegel, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Barcelona, Península.
- Kibédi Varga, A. (2000). “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en Monegal, A. (2000).
- Llorente, M.E. (2012). “Los estudios interdisciplinares sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión”, en *Impossibilia* (4), pp. 233-251.
- McLuhan, M. (2003). *La galaxia Gutenberg. Génesis de “Homo Typographicus”*. Barcelona: Ed. Galaxia Gutenberg.
- Monegal, A. (2000). *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros.
- Plaza Velasco, M. (2018). “Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en *Exposición*, de Olvido García Valdés”. *Actio Nova. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (2), pp. 29-64.
- Rifaterre, M. (2000). “La ilusión de la écfrasis”, en Monegal, A. (2000).

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. “Pasen y lean: el imaginario pintado y escrito de Martínez Andrés (II)”. *Almoraima. Revista de Estudios Campogibaltareños* (60), abril 2024. Algeciras: Instituto de Estudios Campogibaltareños, pp. 169-176.
