La poética visual y artificiosa de Juan Benet[1]

«Dado un efecto, hay que reconstruir una causa.»
E. A. Poe, *Filosofía de la composición poética.*

«No temo la incoherencia ni la ruptura.
Esquilo el papel con largas tijeras.»
O. Mandelstam, *El sello egipcio.*

La ambición de cernir un vasto campo de referencia que alimenta la escritura benetiana, la conduce incluso a abandonar en ocasiones su propia condición de signo escrito, de texto ficcional para desembocar en la historia, en la política o en la praxis ingenieril. Estos son entonces los límites a los que aspira en ocasiones tal escritura, pero en tanto que práctica simbólica la actividad literaria del autor confina también con otros dispositivos de producción de signos, con los que poco a poco nos vamos familiarizando a medida que son, por decirlo así, *descubiertos*.

Conocida la existencia de un Juan Benet pintor de género nada despreciable, pronto hemos alcanzado a ver otro destello de sus capacidades de representación en otro campo de las artes plásticas peculiarmente vinculado a la escritura, en tanto que lo que en él se da a ver es una imagen de carácter peculiar: la *imagen dialéctica*, la imagen que sostiene y comprime un nudo narrativo, una historia en su máximo grado de concentración. Tal es el *collage*. Una práctica de la figuración que en modo alguno abomina de sus fuentes textuales, de su disposición a fundarse sobre el relato, de constituirse en torno a una *narratio*.

1. Escribir/pintar/pegar; pluma/pincel/tijeras

Para saber cómo el escritor ubicaba en la imagen total de su vida esta (autoconsiderada) provincia menor del arte, nada mejor que comenzar

* *El permiso de reproducción de los* collages *para estas páginas de* Cuadernos Hispanoamericanos *ha sido cortesía de los herederos de Juan Benet.*

[1] *El texto tiene un contexto más allá del que encuentra en la acogida de estas páginas. A comienzos del mes de julio de 1996 se celebró en la Universidad de Salamanca un encuentro que pretendía ser singular en torno a la figura y la obra de Juan Benet. Las sesiones académicas estuvieron dirigidas por el autor de estas páginas. Junto a este encuentro de especialistas, en el que figuraron Carmen Martín Gaite, Vicente Molina Foix, Antonio Martínez Sarrión, Francisco Pérez y Víctor García de la Concha, otras actividades se desenvolvieron en aquellos días, cuando se pudieron ver películas del*

por lo que constituye todo un programa: mejor que eso: por lo que es a todas luces una *poética* (eso sí, más allá de la poética escrita): aquella que Juan Benet pusiera al frente de lo que hasta entonces –corría el año 1981– era su única exposición collagista[2].

Escribía en aquel momento el autor:

«Para distraer durante veinticinco años unos ratos de ocio me he dedicado al ejercicio de la literatura y de esa suerte he publicado una veintena de libros. Para despejar la cabeza de las obsesiones literarias me he dedicado a veces a pintar operaciones navales, cuyo resultado a la vista está. En fin tras la fatiga provocada por el color y el dibujo, he buscado el descanso en el collage cuyo resultado también está a la vista. Cuando el collage me canse, no sé realmente lo que haré; probablemente nada.»

Este proyecto en su enunciación más desnuda sitúa en perspectiva lo que es el trabajo, la producción simbólica, que se mueve y atraviesa distintos escenarios; pero sitúa también el campo de la acción, y hasta el campo de la inacción –y éste sobre todo–, que flanquea toda actividad con los signos, cualesquiera que éstos sean.

La ingeniería queda entonces perfilada como la actividad productora por naturaleza; aquella sola actividad entre las otras que opera en un campo de realidades materiales. Tan importante es esta intervención en la morfología física de lo real (en el suelo, en las aguas, a través de los aires por las estructuras de los puentes) que es entonces su período de ausencia, su vacante y su vacío, el que justamente abre otros escenarios que se relacionan esta vez, no con la producción directa, con la intervención material en el régimen o vida de las cosas, sino que esto otro más bien tiene que ver con la producción de lo intangible, la producción del sentido, con la producción del orden simbólico, sin el que, por cierto, el mundo mismo no podría existir, pues ciertamente existe sólo en la medida en que puede ser representado.

Pocas veces quienes producen ese sentido supernumerario y a la vez necesario, pocas veces los productores simbólicos, los artistas, para entendernos mejor, alcanzan también a ser productores, no ya de sentido, sino, en *otro sentido*, productores de cosas. Es absolutamente notable que quien como Juan Benet se mostrara tan capaz de intervenir en el sistema todo de la lengua castellana, fuera también quien intervino y modificó la orografía de esta tierra (la real, por cierto tanto como la imaginaria; ésta última a

Porma y la adaptación al cine de El Aire de un crimen. *Se presentó un libro reciente -* Páginas impares: *editorial Alfaguara-, y junto a ello se expusieron 34 collages benetianos, simultáneamente editados en aquellas jornadas por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.*

[2] *Exposición celebrada en la galería de arte alicantina* Italia-2, *en 1981.*

Figura 1

TV en el Edén. 1985. 238 por 188 mm.

Figura 2

Al pie del Horeb. 1986. 231 por 176 mm.

través de la utopía hidrográfica que animó ciertos escritos suyos[3]). Así hoy podemos pasar a voluntad por sus palabras, como podemos pasar también por los lugares que fueron bajo su dirección decisivamente transformados para dejar tender los puentes y establecer las vías de comunicación que llevan las cosas y a nosotros mismos con ellas.

Esto es, discurrimos por su prosa como podemos pasear por la *cerrada*, por el vaso de hormigón del mítico Porma. El concepto de obra se reconcilia así en una totalidad que hemos de reconocer como superior a cualquesquiera otra, que se nos presenta con respecto a ésta como limitada o parcial.

Es el ocio, la vacación de la ingeniería lo que empuja a la escritura; es el cansancio de la letra la que lleva al dibujo y la pintura; es el hartazgo de color y trazo lo que conduce al refugio del *collage*. El circuito se establece –estamos en un orden moderno, sin jerarquización alguna–, como en una deriva o flotación: la pluma, el pincel y las tijeras se conmutan entre sí, tanto valen. Y las citas en el interior de cada uno de estos sistemas, remitiéndose unas a las otras, no dejan nunca de producirse, constituyendo una suerte de Obra mayor, de Obra con mayúscula benetiana. Ello bien sea porque en la cubierta de un libro podemos ver los rieles paralelos del tren, cosa que sucedía en la autoedición de *Nunca llegarás a nada*, o bien porque en el interior de un *collage* nos encontremos –y este va a ser un efecto perseguido una y otra vez en la estética dialéctica de Juan Benet– con la presencia contundente de lo maquínico e ingenieril **[fig. 1]**.

Entonces sucede que sutiles lazos están tendidos entre las actividades. Lo que el texto mismo no hace sino revelar, relativizando predominios, allanando diferencias entre las prácticas simbólicas, que parecen tender a unirse en un horizonte evocado. Una pasión secreta de Juan Benet pudo ser este acarrear conocimientos, operar trasvases, construir una red de comunicación de tipo hidrográfico, donde las ideas circulasen camino de sus representaciones más oportunas o específicas, siguiendo para ello un modelo navegatorio, fluvial. Así se establece un flujo, una corriente alimentadora entre los distintos campos separados de sus actividades simbólicas y productoras de sentido, y de ellas también con respecto a su propia matriz. Todo ello nutrido secretamente por esta condición que él reunía. Una condición de *homo faber*. De constructor.

Y es que el paradigma del actuar de aquel al que la historia gusta de recordar como escritor, fue, en todo momento, sin duda, esa alta técnica de la ingeniería, que formó sus hábitos representativos y que sin duda le ofreció el regalo de unos métodos que operan los milagros de las transformaciones, abriendo paso a lo posible, a aquello que *puede y debe* ser hecho por el hombre

[3] *Véase la recopilación de artículos titulada* Prosas civiles. *Madrid, M.O.P., 1994.*

Si limitamos el mapa de relaciones posibles exclusivamente a la que establece este oficio de *ingenium* con lo que es propio y reside en la virtud creativa del *collage*, en cuanto técnica u operación formal, veremos emerger entonces ese campo común o territorio de juego por donde se desplazó el autor, y ello, creemos, que en la búsqueda de poder mejor conformar su verdadera *región*.

¿Hace falta decirlo?: el *collage* remite directamente a las técnicas de la ingeniería. Ingenieros y artistas lucharon durante todo el siglo XIX por el cetro del nuevo arte: al final son los ingenieros los artistas secretos de nuestra época, los que se alzan con la monarquía sobre lo hecho. Frente a ellos, los artistas tradicionales en muchas ocasiones son meros decoradores, rellenan sólo el cascarón simbólico del edificio conceptual que los alberga. El ingeniero es el que ostenta la clave compositiva de la cosa fabricada; aun cuando esa cosa sea poema, sea imagen.

El modelo íntimo, inconsciente de todo artista moderno –y más aún, posmoderno– es así el ingeniero; al modo que debe decirse que sólo si se es un poco ingeniero se puede ser hoy un válido artista. Pocos –nadie, en realidad– logran ser ambas cosas en propiedad, excepto entre nosotros Juan Benet; por eso es dable decir, sin salirse del tema del *collage,* que la clave de la prosa de Benet se encuentra indudablemente en la ingeniería. Y ello no en un sentido metafórico, sino literal y absolutamente. Con más seguridad se puede decir todavía que la ingeniería y el *collage* son modos operatorios de naturaleza idéntica.

Incluso, ambos son hijos únicos de un mismo siglo, de un mismo régimen de conocimiento. El gran mecano de la torre Eiffel es eso: una apuesta combinatoria en la que las pequeñas piezas ensambladas forman un gran constructo, un sueño y un símbolo puesto en pie. Simultáneamente obra cívica, pero también *collage*: broma constructiva y ejercicio de ingenio de los ingenieros.

Mandelstam decía que para estudiar a Dante en el futuro habría que conocer disciplinas como la cristalografía, la gematística, la composición mineralógica; ¿tiene algo de extraño que para entender plenamente la arquitectura de la prosa benetiana recurramos a la gramática de la ciencia por excelencia, esto es a la ciencia de la construcción y de la creación? El *collage* de Juan Benet es, dicho muy simplemente, el puente, la mostración y hasta la evidencia misma que permite conocer esta relación sutil, pero evidente, entre técnicas simbólicas y lenguajes formalizados.

Pero, una vez sentado esto que hace de la condición del ingeniero el *sine qua non* de la existencia de un tan singular escritor y de un, todavía, más sorprendente y recóndito artista plástico, tal vez sea preciso volver al texto evocado al comienzo y en modo alguno agotado en lo que son sus múltiples sugerencias.

En ese texto programático, que aborda, situándolos en un eje, las disciplinas y los saberes, y a éstos con los ocios, por los que se deriva o deambula, sucede que al tiempo que en él todo ello se conmuta entre sí, se conmuta incluso con la nada, una posibilidad siempre presente que el ironista no desecha. Las presas, como todo lo que es puesto en el mundo para su utilización y funcionamiento, deben existir, e incluso no deben caerse, pero las obras, las producciones artísticas pueden ser confrontadas con la nada, pueden extinguirse, y con ello nada quedaría alterado. Con eso amenaza el ironista que fue Benet. La producción simbólica es superflua. Sólo da sentido a lo que ya existe. Eso es el *collage*: dar un sentido nuevo a lo preexistente. Manipular críticamente el estado de las formas establecidas y de las ideas recibidas, con el objeto de hacerlas decir lo todavía *no dicho* que hay –y habrá para siempre– en ellas.

Pues bien, un texto como éste que he citado y exprimido en extenso, un texto rigurosamente de circunstancias, autoriza ahora, delante de una audiencia mayoritariamente decantada hacia una actividad lingüística –en un medio consagrado a los textos–, algo así como una prospección en el campo, colindante al de la escritura, de la plástica imaginaria. Y ello además porque en la propia formulación de ese fragmento programático se encontraba explícitamente anunciada la voluntad de trascender el puro espacio de lo escrito, aludiendo a todo lo que allende de él se sitúa.

2. Plástica de la agudeza

Quizá sí sea verdad que –aunque el autor parezca no apreciarlo, ni aun haberlo expresamente reconocido– la escritura benetiana sea el cenit, la cima de sus prácticas, pero el campo de su acción y trabajo desciende hacia otros escenarios entre los que figura desde luego el que ahora nos ocupa. Otros hablarán de sus obras y de sus palabras y anécdotas; de su conversación y de sus epistolarios. Hoy es el momento crítico de hacerlo precisamente de sus *collages*, de los que debo decir antes que nada con qué coherencia y hasta naturalidad se han inscrito en la tradición del género (en todo caso Benet corre el riesgo de ser más aceptado entre los collagistas que entre los novelistas).

Sin pretenderlo, diríamos que casi sin despeinarse, Juan Benet ha terminado también por ser un nombre importante en la historia de esta práctica plástica. El collagista ignoto para los filólogos y derivados habría alcanzado así, en este territorio, el mismo crédito –pero sólo entre los inteligentes– conseguido en cuantas otras actividades públicas le ocuparon en su vida corta y fértil.

La, en otro sentido, desnuda vocación plástica benetiana, ajena por completo al pesado proceso de la formación y el aprendizaje, ha sido

acogida así en el horizonte de una hermandad, bajo el amparo de una escuela singular. En ella, Juan Benet se encuentra en la compañía de realizadores españoles que han venido practicando estas «bizarrías» formales, haciendo suya una singular «plástica de la agudeza», una muy radical filosofía visual del concepto. De aquellas obras y de estos compañeros se reclama. Destacadamente: Benjamín Palencia, Adriano del Valle, Remedios Varo, Nicolás Lekuona, Luis García Abrines y, sobre todos, Alfonso Buñuel[4].

Esta segunda vanguardia española explora y explota en todas las direcciones imaginables el legado que le transmite su campo de referencia: los orígenes del arte moderno pasados por el *Cabaret Voltaire*. Y es en ella –no ya como un epígono sino antes bien como un igual– como Don Juan Benet Goitia ingresa –también– en una paraacademia de Artes, trayendo hoy a nuestra consideración sus invenciones poderosas, sus fecundas muestras dialécticas.

No se aborda en consecuencia, algo así como la obra de un pintor ocasional, de un –diríamos– collagista de domingo, aun cuando eventualmente, que no lo sé, Juan Benet produjera estas visiones en sus asuetos dominicales. Bien se ve que no era en nada un *parvenu* o un aficionado cuando al respecto por ejemplo de otra práctica suya, la pintura de marinas y barcos de guerra en orden de batalla –lo que podríamos denominar como *sea-pieces*– escribía con desenvoltura: «Todos mis cuadros están extraídos de fotografías incluidas en libros de historia». ¿Conoce el lector algún aficionado a nada que diga que copia directamente de una copia? Su sofisticación en este terreno, como en otros, corta de raíz cualquier atribución de ingenuo amateurismo.

Esta actitud benetiana tiene su explicación en causas, podríamos decir, epistemológicas, pues en efecto el autor, haga lo que hiciere, encarna para nosotros siempre la modernidad, se sitúa al final de los discursos idealistas *ancien régime*, y gusta de revisitarlos para desautorizar el gesto autoritario y pomposo con el que se han venido imponiendo.

Diríamos que los conoce desde dentro, y luego es capaz de deconstruirlos impía y socarronamente. Tal sucede con la impostación del autor, la creencia desmedida en los artistas plásticos de que es mejor indagar en la imaginación que copiar directamente de una fotografía. La elección del *collage* como práctica artística se sitúa en este campo deconstructivo y posmoderno cuyo gesto fundacional encontramos en la primera vanguardia, con su exaltación de una economía mínima de la mecánica en favor del establecimiento de una energía máxima de la dinámica.

[4] *Sobre esta escuela de collagistas españoles véase el libro imprescindible de E. Guigon,* Historia del collage en España. *Teruel, Museo, 1995.*

La primera poética rebelde de la historia democratiza el espectro del arte. Se trata para los primeros dadaístas que adoptan la técnica del montaje, del *cadavre exquis*, precisamente al servicio de trascender y pulverizar toda presunción de destreza y profesionalidad. Arrancado a los niños, el procedimiento collagista opera, como se sabe, con instrumentos humildes y bien poco precisos: la goma arábiga y las tijeras. Las mediaciones inútiles, los largos y dolorosos aprendizajes, son de inmediato trascendidos. Toda su épica se torna transnochada, clasista, mercantilista. La pesada aura que arrastra el sacerdocio artístico muere con ello en aras de una penetración extraordinaria de los lenguajes simbólicos en el recinto de la cotidianeidad. En efecto, la cola no hace el *collage,* como dirá Max Ernst, y las ideas pueden fluir libremente a la punta de las tijeras, sin que ni siquiera sea preciso para ello acudir a las academias de corte y confección.

Un vuelco sustantivo se produce entonces en la retórica del procedimiento artístico. Una ironía revela el secreto de esta actividad simbólica a quien desea dominarlo: para hacer *collage* no sólo no hay que tener las condiciones positivas que se sobreentienden siempre en la producción simbólica, sino que incluso no hay que tener sino condicionantes negativos, como expresaba Adriano del Valle:

> «Para componer *collages* se necesita: ser un pintor fracasado, tener más paciencia que el santo Job, ser padre de siete hijos y ser un buen destripador de muchos libros, es decir el Jack de las bibliotecas»[5].

Hay en todo ello una humillación expresa de lo fabril y mediado en aras de lo inmediato y de lo reutilizado, para articular una significación distinta. También un rebajamiento de la condición del artista, tal y como hemos visto en el fragmento benetiano, pero tal y como también se puede visualizar en la propia firma de Heartfield, el más grande collagista político de todos los tiempos[6]. Allí, el habitual *pinx,* abreviatura de *pinxit* –«lo pintó»–, está sustituida por *mont.* abreviatura de «lo montó». La operación, pues, instaura un cambio radical en la producción del signo, que ya no necesita ser elaborado, sino sólo reelaborado en otra constelación (superior) de significado. Se trata de un cierto aniquilamiento de la entidad del proceso y del objeto mismo, y ello en aras de mejor marcar el espacio nuevo del arte y la posición ideal que el sujeto adopta en este campo.

[5] *Cito por AAVV,* El collage surrealista en España. *Teruel, Museo de Bellas Artes, 1989, p. 120.*

[6] *Véanse sus montajes de la época de la República de Weimar en: J. Heartfield,* Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938. *Barcelona, Gustavo Gili, 1976.*

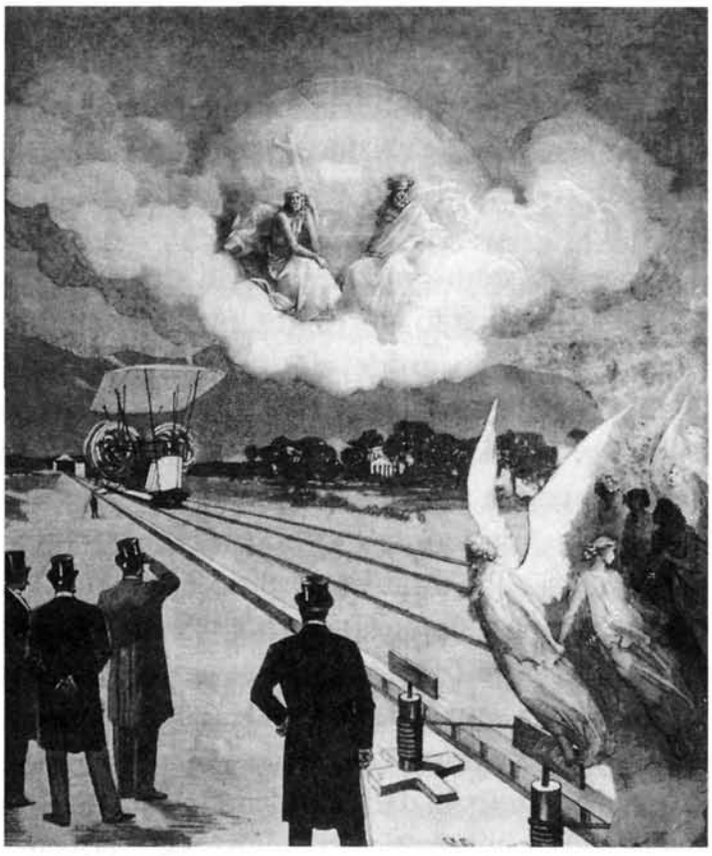

Figura 3

Ensayos de la catástrofe. 1984. 229 por 194 mm.

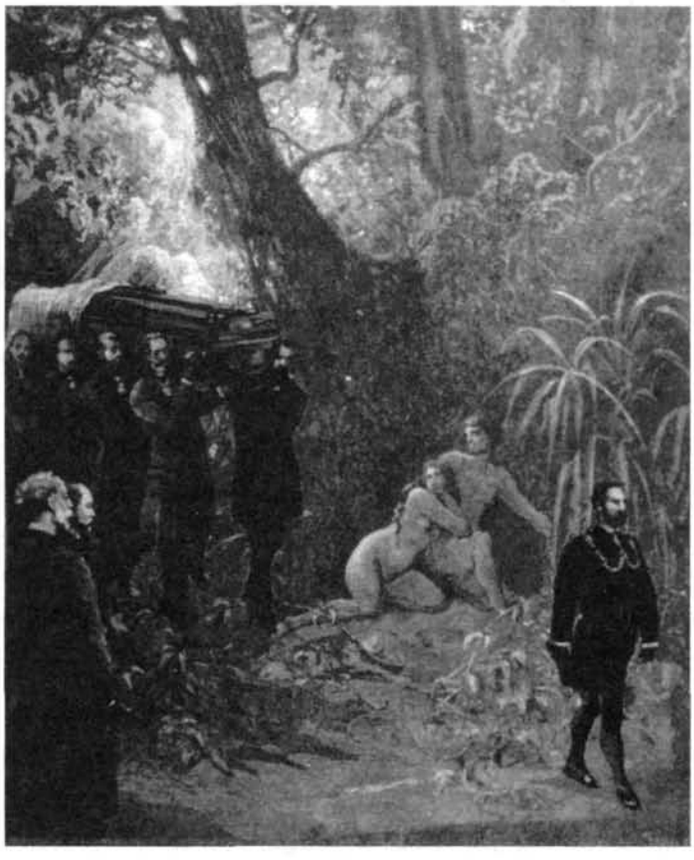

Figura 4

Et in Arcadia Ego. 1992. 233 por 190 mm.

Frente a la pintura lujosa, el *collage* es pobre, y hasta en ocasiones idiota. Se encuentra asimismo devaluado mercantilmente y se ofrece como ejemplificación de un procedimiento al alcance de todas las tijeras. No está cifrado por secretos de casta, ni han de intervenir en él leyes escritas.Toda academia –y más allá de ello– todo academicismo queda de inmediato proscrito.

Para el que se encuentra, como moderno, más allá de la representación y más allá del concepto inflamado de representación que Occidente tiene, este arte del *collage* es puro juego de niños; de ahí la ironía distanciadora con que Juan Benet reflexionó sobre él. El *collage*, con todo, no debe incluso llamarse *collage*, como propone Lafuente Ferrari, sino «pegotes», o incluso habrá quien proponga algo más nacional: el «gazpacho de formas», como decía el collagista Adriano del Valle. En todo caso, como se ve, no se deben ahorrar medios para infamar el procedimiento, para rebajarlo y restarle importancia: «Quizá después de esto no haga nada» dice Juan Benet, insinuando que tal vez fuera mejor que no hiciera nada, de verdad. Y, sin embargo, todo ello reunido no puede hacernos pensar en que el *collage* fuera una suerte de «género chico de la pintura». Antes bien, en él culmina una sofisticada estrategia dadaísta, siendo ésta también la estrategia para los escritores de prosa automática o incluso para novelistas como Raymond Roussell que declara en *Cómo escribí algunos de mis libros,* de qué modo su sistema reside en un puro *collage* o ensalada de frases recibidas, a las que se hace rendir significación en todas las direcciones posibles. Mínima economía para un efecto máximo: este es el lema de las nuevas poéticas postcontemporáneas, minimalistas, intensamente conceptuales.

Si en las situaciones académicas discursivas (esto es: en lo literario ortodoxo), la invención se encuentra enteramente encomendada al costoso nacimiento de unos argumentos o puntos nodales de semanticidad que se van uniendo en el curso de un movimiento dialéctico, a través de su afirmación, de su negación, de su equiparación o cualesquiera otra operación, en el discurso visual que anuncia el *collage,* la *inventio* queda circunscrita a una sola operación de encuentro y selección.

Encuentro a menudo fortuito, selección muy frecuentemente repentina, impremeditada o ciega, o, incluso, peor (para los puristas): confiada enteramente a un azar en el que es el objeto el que busca su propio sujeto, el que por así decirlo, le elige. Todas ellas son, para esta poética visual que cristaliza en el procedimiento collagista, operaciones que desplazan sutilmente los contenidos grávidos que arrastra la *inventio* argumental, tal y como ésta tradicionalmente se conoce. De ello nos libera el *collage,* pues al pulverizar esa misma *inventio* o primera operación retórica, que busca sus argumentos en la nada abstracta, traslada sus esfuerzos hacia la *dispositio* o colocación, y hacia la *elocutio* o encuentro de las figuras preexistentes que mejor encarnan el discurso.

Frente a los valores de un puro inventar, se instala la confianza en un tipo de estrategias representativas que tiene su modelo en el sueño y en el soñar: es decir que en ellas se actúa a través del desplazamiento, de la condensación, de la transformación de una materia que ya existe, que está dada.

En definitiva, esta poética collagista convierte al artista en un montador, en un *bricoleur* de imágenes prefabricadas y como depositadas en un gigantesco *stock* universal o museo del imaginario occidental, con respecto al cual sólo cumple hacer el papel de *Jack el destripador*, el Jack de las hemerotecas, mejor que el de las bibliotecas, que decía Adriano del Valle.

El procedimiento sitúa a su autor en ese espacio dado en la posición de un buscador. En realidad, hace de él un *flâneur*. De la misma manera que el nombre, a comienzos de siglo, sirve para identificar al intelectual que va moviéndose por el interior de la ciudad y de la multitud en busca de iluminaciones y de encuentros, el collagista es aquel que va buscando a la deriva entre un sin fin de imágenes efímeras, aquello que todavía no conoce, y ello para otros que están todavía por venir.

Con esto último ya digo que en lo que afecta al *collage* hay otra cosa más importante, y que es además la médula misma de la filosofía de la composición vanguardista, se trata del desplazamiento que entre tanto conoce el campo de gravitación de la obra así constituida. Hay en el *collage* una atenuación real de las condiciones de producción y, por contra, un incremento extraordinario del potencial de recepción. Podríamos hablar de una ley de inversión: de modo que la impersonalidad que acompaña y se deriva de la utilización de materiales prefabricados, y en gran medida de acceso público, genera por contra una lógica de la recepción enteramente personal y personalizada; el *collage* genera una corriente fuertemente empática y persuasiva, si lo queremos ver desde el ángulo del espectador-productor. La liberación de energías en la facturación del objeto simbólico, no hace sino trasladarlas al otro punto donde acaece la auténtica significación: al receptor que hereda un material azaroso, superpuesto y pleno de solicitaciones al imaginario.

El *collage*, mejor y más que ninguna otra producción artística, interroga a quien lo observa, mucho más que logra expresar a quien lo compone. Por ello culmina en él un modo de entender la producción del sentido, un modo de vivir la experiencia artística, conformando una suerte de más allá de la misma.

Juan Benet, ubicado por su naturaleza fértil en tramas imaginativas en los confines y al límite de las tensiones que organizan un campo de las artes y del dominio de lo simbólico, estaba como condenado a encontrar el *collage*, a experimentar con lo que a todas luces es la punta de lanza del movimiento que trata de la construcción social del sentido. Sentido

de la vida propia, sentido de las cosas, sentido de la naturaleza, sentido finalmente de la historia, cuyos operadores finales no podemos ser otros sino nosotros, para quienes el autor quiso ser –en este caso más que en ningún otro– sólo un *medium*. El regidor de unas imágenes cuyo exclusivo sentido ahora nos compete.

Ciertamente el *collage* sitúa al espectador en el punto de mira, y hasta se podría decir que un *collage* utiliza a un autor para producir un espectador final que opere las síntesis imaginarias precisas. Y es que el collagista no sabe a dónde va, o más bien las imágenes le llevan a donde él no sabría ir. Él es el primer sorprendido –y en este sentido su primer espectador o lector–, pues en verdad no conoce la imagen sintética, esa tercera imagen o tercer nivel de lo figurativo, el cual nace de la mezcla imprevista y explosiva de otros dos niveles de suelo o de base, que son el solo soporte para que aquélla se haga presente a través del azar y de la deriva de los significantes.

Raro arte este del *collage* del que ahora tenemos que abandonar sus recién dibujadas condiciones generales para descender bruscamente, de súbito, al paisaje benetiano, a lo que constituye su singularidad y verdadero interés.

No quisiera, sin embargo, caer en el delito semiótico de transliterar las imágenes conceptuosas de Juan Benet reduciéndolas a una narratividad pura y simple, aun cuando la tentación de hacerlo es muy fuerte, pues sin duda el autor distribuyó sus claves en todo cuanto puso su mano experta. Parto por supuesto del hecho de que las imágenes son esquemas de acción, apuntes de literariedad, esbozos de personajes que aparecen en el registro plástico con una fuerte sugerencia hacia la historia que los determina, por ejemplo hacia un pasado denso, pero que se proyectan también en un futuro donde serían contadas sus historias, siendo éstas el resultado mismo de aquellas acciones que el campo del *collage* sólo apunta o perfila. Perfilar más la existencia de un *continuum*, venir a revelar en la imagen la existencia de la palabra, supondría traicionar la retórica benetiana, fundada sobre la dispersión de campo, el ocultamiento de la clave y el ingenio diversificador.

3. *Caprichos y disparates benetianos*

La larga serie de treinta y cuatro obras que se encuentran hoy en los archivos del escritor constituyendo un conjunto homogéneo y coherente[7],

[7] *La serie de* los collages *benetianos, en efecto, se encuentra hoy en el archivo familiar. Ha sido reproducida en edición no venal por la Junta de Castilla y León y el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca. La serie sólo ha sido objeto de una*

Figura 5

Escenas campesinas. 1986. 232 por192 mm.

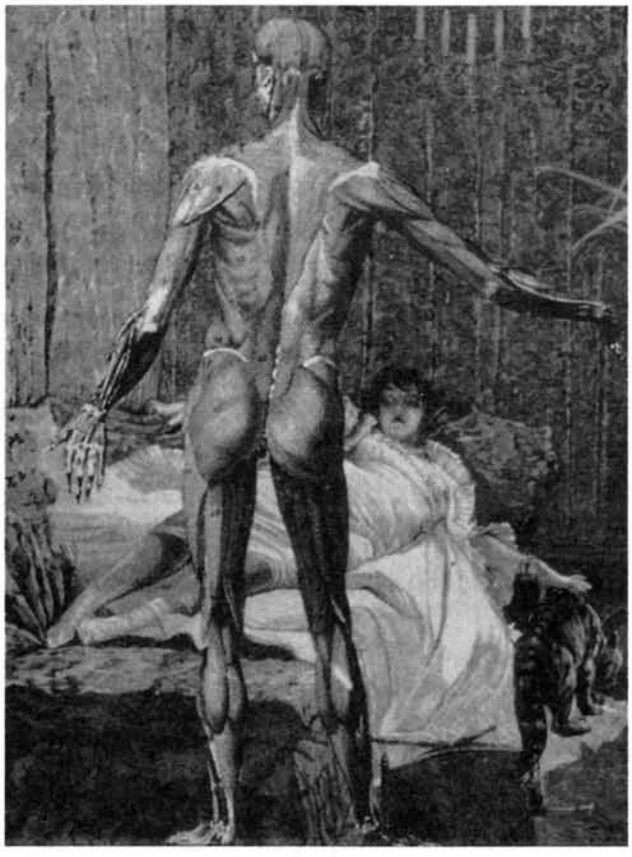

Figura 6

Al pie del Horeb. 1986. 231 por 176 mm.

contiene todos los recursos que pone en uso la poética de la ficción, y ello en una suerte de diccionario de asuntos novelizables, en epifanías fulgurantes que dejan mostrar sólo la huella –la imagen– de lo que se sobreentiende es su potencial discursivo. Y, sin embargo, cuajar esa evidencia narrativa es una traición solemne a la propia filosofía que las inspira, que es en todo momento la de convocar lo indecible, mostrar lo oculto, inducir un efecto de extrañeza poética, que ponga en pie resortes desconocidos en la experiencia del espectador.

No es fácil traspasar las barreras específicas de los códigos. Sólo los audaces o los ignorantes saltan esas barreras para persuadirnos de que una imagen se traduce en palabras y que una palabra encuentra su realización plena en una figura. En realidad, nada hay epistemológicamente más falso que eso. Los códigos de signos se encuentran como blindados y verdaderamente impermeables unos a otros. De modo que yo no podría venir aquí con honestidad a contar lo que recortan en el espacio semiótico las imágenes benetianas, pues eso sería manifiestamente venir a reducirlas, anclarlas a una significación espuria o, en todo caso, patentemente insuficiente. En medio del delirio interpretativo que hoy nos posee, me gusta plantearme aquella notación de un humanista anónimo al pie de una obra pictórica de Giotto: «Admira en silencio esta obra de arte, para no introducir confusión en sus imágenes»[8]. Aunque a efectos de esta estética transmoderna que representa el *collage* benetiano, deberíamos mejor decir: admira en silencio esta obra de arte, para mejor así venir a introducir confusión en sus imágenes **[Fig. 2]**

¿Qué puede hacer la lengua en este caso frente a la presencia inabarcable, insondable, de la imagen, más si se trata de una imagen, como éstas de los *collages,* que no comparten ni una misma sintaxis, ni un mismo espacio, ni una misma lógica temporal; y en la cual, además, se ha pulverizado el régimen de analogía icónica que ha venido rigiendo la representación desde sus orígenes hasta la primera vanguardia, donde se rompe para siempre la ilusión de continuidad y la ilusión de acceso?

Pues la lengua, el discurso, puede plegarse, acompañar, unirse sólo al despliege visual para prolongarlo en sus espejos, y nunca más para contarlo o ceñirlo o circunscribirlo en sus límites narrativos. Es lo que Roland Barthes llama, refiriéndose a la imagen publicitaria, «función de revelo»[9]. Se trata de un «servicio» que la letra cumple ancilarmente en cuanto expansio-

exposición: la celebrada en el transcurso del curso superior de filología en torno al autor y que tuvo como sede la sala de exposiciones del Museo de Salamanca entre los días uno y quince de julio de 1996.

[8] *Lo refiere M. Baxandall en su* Giotto y los oradores. *Madrid, Balsa de la Medusa, 1995, pág. 136.*

[9] *Roland Barthes,* Semiología de la imagen, *en* Investigaciones retóricas I, Comunicaciones. *Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973.*

na significados latentes o explora la red de relaciones que teje lo plástico; y ello antes que someterse a un régimen tautológico en el que la imagen es de nuevo dicha, contada, esta vez en palabras[10]

En efecto, la lengua es la limitación. Y por lo tanto quizá sólo debamos por el momento limitarnos a la lengua. A la lengua benetiana, por ejemplo, sutilmente presente en la arquitectura de estos objetos mixtos de códigos y de orígenes diversos que son los *collages*.

La lengua que utiliza Benet en sus artes de la tijera es deliberadamente conceptuosa, y hasta jeroglífica. Como señalábamos antes, su inclusión en el todo que es el objeto icónico-lingüístico no implica servidumbre tautológica alguna. La lengua, en sus unidades, revela sólo algo hacia lo que la imagen tiende, intuye una final significación que desde luego no expresa ni exprime. Es aquí, de súbito, donde en estos *collages* se evidencia tal vez más claramente una conexión subliminal con los planteamientos de Goya para sus *Caprichos*. Se recordará sin duda que en esa serie los títulos se revelan como verdaderos enigmas: es decir como solicitaciones a construir un sentido que está por venir y cuyos caminos son extremadamente azarosos[11].

De esta poética un tanto jeroglífica se reclaman los textos benetianos para *collages*, como, por cierto, se reclaman también todos y cada uno de los memorables títulos que supo imprimir a sus obras. En todos los casos –tanto en los plásticos como en los discursivos y literarios– la posición de partida que debe cubrir la cognición es siempre la formulación de la pregunta. En unos casos preguntamos: ¿Quién no llegará a nada? ¿Quién volverá? ¿En qué Estado? ¿Quién es Numa? ¿De quién es la tumba?

En el otro, en el de los *collages*: ¿Qué catástrofe **[Fig 3]**? ¿Gracias por qué? ¿Qué no se acostumbra? Y sobre todo: ¿Quién es el que muere en la Arcadia funérea que aparece representada en el *collage* treinta y dos? **[Fig. 4]**.

Contestar (te) a esas preguntas es leer el *collage*.

Contestar(la) en nombre de los otros es caer en una simpleza.

Abandonando, pues, esta salida fácil y engañosa, a la vez de contar la imagen, un hecho sutil destaca en estas figuraciones singulares. Nos parecería que ellas comprometen el hecho mismo de una poética política presente en estos *collages* de modo sutil, alambicado. Cabe preguntarse dónde encuentra residencia esta impresión evanescente que induce

[10] *Sobre la articulación sofisticada de imagen y palabra que da lugar al logogrifo, al jeroglífico, al emblema y hasta a la publicidad, puede verse mi libro:* Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica. *Madrid, Alianza, 1995.*

[11] *Sólo Enrique Lafuente Ferrari se ocupó con competencia de desentrañar los secretos de esa textualidad enigmática que acompaña los* caprichos *goyescos. Lo hizo en su edición de Gustavo Gili, Barcelona, 1978.*

a esa misma lectura política, ello en un género que ha sido sobre todo particularmente recargado de tensiones psicoanalíticas, y que encuentra en ellas, y a menudo sólo en ellas, su campo específico de liberación de sentido.

El *collage,* en la estirpe ernestiana a la que formalmente pertenece Juan Benet, ha sido siempre y de modo prioritario una representación sumamente escenográfica de la líbido interiorizada, un teatro de las formas que delatan las pulsiones fundamentales y atávicas. Tradicionalmente, los *collages* de Max Ernst pusieron en pie un paisaje del alma, donde sobre las ruinas del orden sentimental antiguo aparecían convocados los nuevos fantasmas de la zoofilia, la sexualidad sin fin, el sadismo (de hecho, en particular, sus obras han sido definidas como muestras sagradas del «sadismo gráfico»). La pulsión masoquista, y hasta la necrofilia y la variabiliadad de direcciones que anudan Edipo, Electra, Caín y Moisés, tenía en ellos su sede y su sistema de representación más elocuente. Una obra, en definitiva, aquella del fundador, donde ciertamente los niños eran gravemente amenazados por los ruiseñores, como escribía el propio Max Ernst acerca de su intención última: desde luego, siempre inquietar, extrañar, cuando no horrorizar o escandalizar.

En efecto, paisajes lúgubres del alma; escenas de la represión y de la culpa, que encuentran en el blandir de las tijeras la expresión simbólica del campo de la castración más cumplida. Los ernestianos nunca se han salido de esta senda, y, sin embargo, debemos constatar el sutil cambio de rumbo que los *collages* benetianos suponen en esta dirección mórbida, cargada de amenazas, en estas atmósferas asfixiantes donde los deseos oprimidos y ocultos consiguen mostrar su rostro deformado, sus organismos rotos o, peor, injertados en acoplamientos infames de máquinas y animales.

No se trataría ya entonces de la disolución de la identidad que trata obsesivamente Max Ernst, sino más bien de la disolución de una época, de su giro de signo. He aquí la intención política de un Juan Benet que reflexionó reiteradamente sobre un siglo, el XIX, donde fueron engendradas las grandes constelaciones políticas que aún rigen nuestros días.

La órbita benetiana del *collage* se reclama de un orden bien distinto a aquella otra de estricta obediencia surrealista, y ello sobre todo porque en principio se encuentra sometida a una régimen irónico y no a una filosofía necesariamente trágica. Único no profesional de esto entre tantos, Benet se encuentra descomprometido con respecto a las tensiones a que obliga la responsabilidad de ser un «artista» en la sociedad occidental. Diríamos de él que no aceptó en ningún plano el papel taumatúrgico y sacerdotal que se le tiene reservado a un intelectual de los escasos que produce la sociedad española. Por eso hoy le recordamos, entre la algarabía de los gurúes y la presencia idiota de los jóvenes que escriben en neocastizo sus fabulillas, legibles, por supuesto.

Ingeniero, antes que escritor, escritor antes que pintor, pintor antes que collagista, este último de sus oficios simbólicos, será justamente el encargado de someter a crítica los valores de la representación, la seriedad con que se manifiesta el legado de la significación.

Esto libera una tensión que se expresa en fórmulas irónicas: en medio de las grandes palabras, el verdadero hombre de la posmodernidad escapa hacia su salvación, como lo hace ese sujeto del *collage* de Benet que en medio de la marejada atlántica, al lado de un naufragio pavoroso, rodeado de monstruos del abismo y olas, escapa con su bombín remando en una barquichuela **[Fig. 5]**. Metáfora esta al final también política, pues el hundimiento, el naufragio de los grandes sistemas, y la periclitación de los valores, puede no tener forzosamente que caer sobre nuestras espaldas. De tener un bote y unos remos, al final, uno podrá ponerse a salvo de lo que se avecina.

Esta actitud de ironía y distanciamiento con respecto a la tragedia de la historia, nos acerca a la pregunta de dónde situar la ideología benetiana del *collage*. ¿Cómo comprender entonces, en términos que he anunciado como fundamentalmente políticos, su intento verdadero?

4. El XIX revisitado

El secreto de la práctica de una imagen dialéctica que se elige pero en modo alguno se «crea», sin duda está en las páginas de «grabado dulce» que ocuparon para Juan Benet el lugar de su Beatriz, de su inspiración; el territorio adonde fue a buscar con sus tijeras las fuentes y orígenes de la idea. El escritor encontró en las revistas fin de siglo –señaladamente en la *Ilustración Española y Americana,* así como en los grabados de Doré para obras literarias como el *Paraíso perdido* o la *Divina Comedia*–, encontró allí, digo, el turbio lecho de Procusto donde habrían de ser engendradas nuevas resoluciones imaginarias.

A nadie se le escapa después de los variados análisis a que sometió Walter Benjamin este registro, este almacén o museo infinito de imágenes, que está constituido por los primeros momentos de la prensa gráfica occidental, el carácter mítico, arcaico, engañoso y voluntariamente *naïf* de toda la figuración burguesa fin de siglo, especialmente la que ocupaba las páginas de las revistas, de los periódicos, de la incipiente publicidad de entonces.

Todo el acervo impresionante de las imágenes recibidas del siglo XIX son mitología burguesa en estado puro; discurso ideológico de matiz pacificador que busca edulcorar y disimular realidades que bien pueden ser atroces. Son propiamente fantasmagorías que utopizan por ocultación las realidades históricas.

Como es evidente, la imagen del XIX opera por exclusión: exclusión de la carne, sometida a los organdíes y las hopalandas; supresión del dolor, sustituido por imágenes del confort en el estuche doméstico burgués, en el paseo de caballos, en las recepciones y salones; supresión finalmente del obrero, de la clase trabajadora, del lumpen. Sólo si se da el caso de que la cerillera, la aguadora, o la mendiga sean hermosas, acceden a su representación, a su *iconización*. Sólo si el delincuente, el menestral o el campesino son, además, pintorescos, es decir, sólo si son presentables, pasan a la categoría de re-presentables.

Finalmente, el imaginario decimonónico gusta de organizar imágenes colonizadas de los mundos antaño libres; el animal, el negro o primitivo, el espacio todo de la propia naturaleza, es sólo el marco para la caza, el turismo o el teatro de asombro para la transformación quirúrgica operada mediante la maquinaria pesada. En estas prensas «grises» y rápidas de fin de siglo, hasta las propias obras literarias son sometidas (la *Divina comedia,* el *Quijote,* el *Paraíso perdido)* a una cierta expropiación de su aura fuerte, y transliteradas al registro débil del fotograbado, donde quedan como idealizadas y formalmente embellecidas para uso de próceres lectores dentro de aquellas series a menudo denominadas «museos», «descansos» o, todavía más peregrino: «solaz de las familias»

Este es el campo de acción, el paisaje, la cuadrícula de excavación arqueológica para la praxis collagista, que habrá de intentar cortocircuitar esta corriente perversa de sentido, y ello por medio de un cuchillo dialéctico templado al rojo vivo. El proyecto tiene como consecuencia inmediata la de la liberación de la enorme energía de la historia que yace encerrada en la ilustración gráfica subartística. Nada más revitalizador para el dormido imaginario burgués que una epifanía, un buen *shock* electrificante, como el que sacude a la niña dormida **[Fig. 6]**, a la que se le aparece, por vez primera, el hombre en su verdad desnuda, el macho con su entero cuerpo pulsional, con su pura estructura nerviosa, deseando producir una buena descarga.

La poderosa voluntad de contracorriente que alimentó la vida de Juan Benet, le hace elegir este primitivo paisaje de lo humano como fondo para una serie de manipulaciones que terminan por subvertir y aun pulverizar el mensaje reconciliado que siempre transmite este tipo de prensa. Y ello, sobre todo, como material destinado a expresar nuevas fronteras y síntesis en un pensamiento que no debe darse al conformismo, lo hecho, lo previamente idealizado o ideologizado.

El extrañamiento, la puesta en cuestión, la renuencia a servir a una doxa común y, en fin, la rebelión propiamente ideológica frente a lo que parece ineluctable y fatalmente conformado, son así las causas de ese efecto que sin duda el *collage* benetiano opera en sus espectadores, aun cuando ellos no sean –no seamos– del todo conscientes de ello.

Lectura política, pues, en sentido general, del *collage* benetiano que genera su propio campo dialéctico en ese mecanismo contemporáneo por excelencia que consiste en revisitar la antigüedad (y antigüedad es todo lo que no es puro presente) con una sonrisa en los labios, con un aire de superioridad marca J.B.

Juan Benet nunca se mostró servil con el pasado: más bien creo que lo azotó sin piedad. En el volumen de artículos periodísticos recientemente recopilados[12] leemos: «Observo el culto a Galdós –y muchos otros a figuras del pasado– como una desgracia nacional». Es así como queda pulverizada esa imagen idiota, según la cual nosotros, los que hoy nos es dado vivir, somos enanos a hombros de gigantes. Lejos de esto, nuestra superioridad moral y cognitiva con respecto a quienes nos precedieron es apabullante.

Para venir a terminar: la ingeniería y el ingeniero son la metáfora de esa misma superación que hace de nostros la humanidad actual, los verdaderos antiguos, frente a los, así llamados, clásicos que no son sino niños. El *collage* tal vez sea el símbolo más elocuente de que un estado manual, habilidoso, del arte humano, ha sido superado, dejado definitivamente atrás, y ello en aras de fórmulas más veloces, más eficaces y democráticas.

Este *collage* benetiano finalmente tomará este mensaje progresista de superación de mitos y aniquilación de toda metafísica salvífica, y labrará en su procedimiento una divisa que no creo equivocarme al pensar que Don Juan suscribiría:

«He aquí una forma feliz que ha sido concebida por una inteligencia sin esperanza».

Fernando R. de la Flor

[12] Páginas impares.