



Figura 5

*Escenas campesinas.* 1986. 232 por 192 mm.

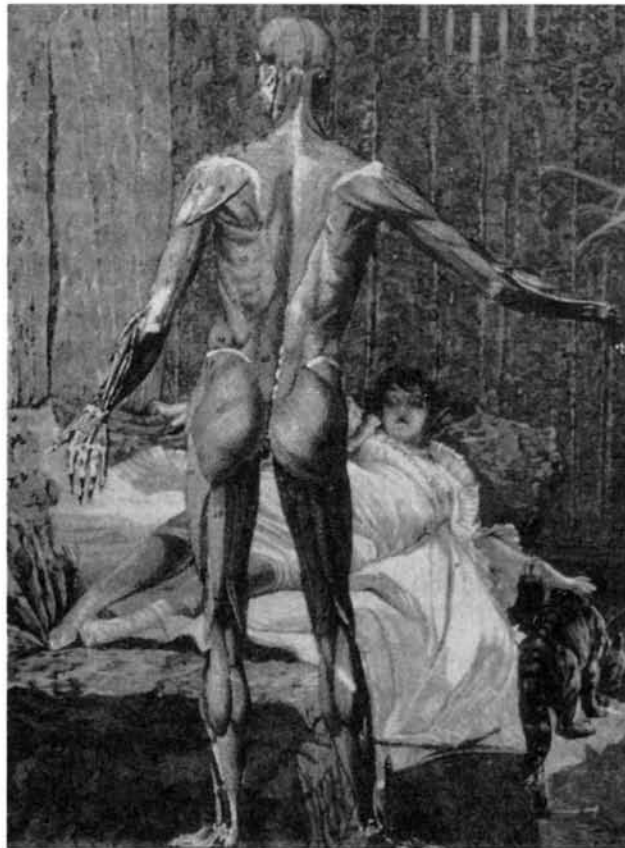


Figura 6

*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»<sup>8</sup>. 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 despliegue 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»<sup>9</sup>. 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.*

<sup>8</sup> Lo refiere M. Baxandall en su *Giotto y los oradores*. Madrid, Balsa de la Medusa, 1995, pág. 136.

<sup>9</sup> 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<sup>10</sup>

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 solicitudes a construir un sentido que está por venir y cuyos caminos son extremadamente azarosos<sup>11</sup>.

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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.