

LA MONSTRUOSIDAD COMO TRAGICOMEDIA

GEMMA ROMAGOSA

Conocí a Beneyto en 1984, precisamente a raíz de una exposición de abanicos pintados que organizamos en la sala Montcada de la Fundación La Caixa, en Barcelona. No dejó de resultarme un tanto extraño que se le hubiera ocurrido decorar objetos tan frágiles y coquetos con un inacabable séquito de personajes monstruosos. Habían sido primorosamente pintados, con bellas caligrafías y matizados colores, tenían un flamante atractivo visual, pero, pensándolo bien, ¿qué damas se atreverían a combatir el calor con aquellos artefactos plagados de mutantes? Ciertamente eran muy excéntricos. Tan delicados como terribles, tan cursis como perversos, eran los hijos traviesos de un pintor de maliciosa ingenuidad.

Cuando al poco tiempo visité su estudio, supe que había empezado a pintar aquellos monstruos a finales de los sesenta y me los fue presentando a través de sus cuadros. Entré en contacto con un universo poblado de seres inasibles, que atestiguaban una verdadera obsesión por la metamorfosis y andaban a medio

camino entre lo animal y lo humanoide, entre lo vago y lo preciso, entre lo trágico y lo risible.

Herederero de la tradición surrealista, Beneyto es un investigador de las posibilidades de la pintura onírica, que en Cataluña tuvo, además de la metafísica simbólica de Dalí, varias manifestaciones de interés como, entre otras, las composiciones irreales de Planells o Massenet, el automatismo formal de Cristòfol y, más entrado el siglo, la recuperación vanguardista emprendida por los componentes de Dau al Set. Entre éstos últimos destaca, desde luego, la figura de Joan Ponç, cuyo magicismo intimista ha irradiado una fértil influencia entre diversos pintores de generaciones posteriores. Podría establecerse un tronco común que emparenta, con muy variados registros, las obras de muchos catalanes, como Arranz-Bravo, Bartolozzi, el hoy olvidado Cardona Tarrandell, Zush, Porta Missé, Uclés y, por supuesto, Beneyto. Y si siguiéramos rastreando, podríamos encontrar aspectos afines a esta poética en autores



Antonio Beneyto y Allen Ginsberg en Cracovia (Polonia), en 1986.

más jóvenes. Es importante señalar esta cuestión por dos motivos. En primer lugar, porque se ha hablado mucho y muy acertadamente de la obra de Beneyto, pero casi siempre se ha hecho desde una perspectiva literaria que, aunque incomparable para hacernos vibrar con los contenidos poéticos de su pintura, no comporta un verdadero análisis pictórico. En segundo lugar, porque abordar esta tarea lleva, irremediablemente, a considerar su lenguaje plástico en el contexto de un modo de hacer genuinamente catalán que, si bien ha tenido sus adeptos, no siempre ha sido suficientemente valorado por la crítica oficial.

Como ha dicho recientemente el crítico neoyorquino Robert Hugues, en una entrevista publicada en la revista *Ajoblanco* (Nº 45, octubre 1992, pp. 80/82), de Barcelona, cabe esperar que llegue el día en que el arte que hunde sus raíces en fenómenos locales se imponga a ese "internacionalismo", dominante en toda la década de los ochenta, que ha terminado por banalizar muchas propuestas plásticas en favor de una mayor aceptación en el mercado.

Beneyto es, desde luego, uno de nuestros artistas que mejor se ha sustraído a los vaivenes de la moda y a los peligros derivados de una excesiva fe en la internacionalización estética. Ha sabido mirar al exterior sin abandonar sus señas de identidad y ha podido, por ello, evolucionar sin quedar atrapado en lenguajes —no por vanguardistas menos conservadores— que, a fuerza de prescindir de lo particular, no acaban siendo universales sino homologados.

Pero volvamos a mi primera visita a su taller, allá por el año 84. Tuve entonces la oportunidad de entrar en contacto con el variado catálogo de personajes que han poblado su pintura desde los inicios. Con matices, eran las mismas figuras monstruosas que le acompañan hoy: hermafroditas, siameses, individuos desdoblados, seres zoomórficos y una variopinta fauna de presencias asociadas a malformaciones que proliferan en extremidades aberrantes o amputaciones grotescas.

Estamos, pues, ante un universo iconográfico, arraigado en El Bosco, que participa de las principales preocupaciones del surrealismo. Por una parte, es el resultado de aplicar el automatismo psíquico para crear una infinita multiplicidad de formas; por otra, es la consecuencia de indagar en las posibilidades de la metamorfosis como un proceso imparable de conclusiones tan imprevisibles como absurdas y, finalmente, es la construcción delirante de una cosmovisión que sólo puede existir en el mundo de los sueños, ya sean fantasías o pesadillas.

Primera etapa. Entre el humor y el terror.

Desde sus más tempranos inicios como pintor, Beneyto ha utilizado el surrealismo para implicar al espectador en el equívoco. ¿Son sus cuadros mágicas fantasías coloristas llenas de imaginación o son, por el contrario, un prolijo tratado de lo deforme, de lo abyecto, de lo demoníaco? Tras la contemplación de sus obras nos asalta la misma duda.

Durante los primeros años de la década, fomenta esta confusión especialmente a través del color. Utiliza tonos primarios y secundarios, preferentemente claros, vivos, cálidos, que distribuye sobre la tela o el papel en masas muy planas en las que introduce unas mínimas referencias espaciales. El resultado da una impresión alegre, ingenua, de colores radiantes próximos a las ilustraciones de los cuentos infantiles, ilusión que se oscurece, si no se desvanece, al prestar atención al bestiario que se nos propone que aceptemos.

Mediante el color, Beneyto maquilla a sus monstruos y desdramatiza su nocturna simbología. Sin embargo, no será este elemento el único recurso para llevar a cabo la operación. La ambigüedad, el humor, la ironía serán sus más fieles aliados para trocar en sonrisa nuestra posible mueca de horror. Un dibujo preciso y una detallada caligrafía empleados como armas de precisión al servicio de la anécdota, le permiten peinar a sus monstruos con calvas erizadas, vestirlos con los más atrabiliarios atuendos y semidesnudarlos para que exhiban impudicamente sus deformaciones. A veces los ambienta con medias lunas, insectos esencializados, chisteras y otros signos cercanos a Klee, Miró, Dau al Set, y confiere un clima mágico a las composiciones.

Perfectamente maquillados y con tan conseguidos disfraces, aquellos mutantes estaban preparados para salir del cuadro e invadir un nuevo soporte: el abanico que, no por casualidad, es un objeto que puede formar parte de la indumentaria de las personas.

Nada tiene de extraño que el surrealista Beneyto sintiera la necesidad de ampliar su discurso al mundo del objeto. De hecho, siempre ha ido desarrollando, en paralelo a su pintura, una plástica basada en los *ready-mades*. Se trata siempre de *ready-mades* corregidos, es decir, objetos, a veces encontrados al azar y otras no tanto, que son manipulados hasta ser en mayor o menor medida transformados. Además de los abanicos, le conozco botellas, libros, zapatos, cajas, *bibelots* y viejas imágenes religiosas, que ha convertido en objetos poéticos, artefactos insólitos o esculturas de un raro sabor *kitch*.

Segunda etapa. Transformaciones nocturnas.

Sin embargo, a partir de 1985 e inspirado en su primer viaje a Nueva York, Beneyto iba a inaugurar un nuevo capítulo plástico, en cierto modo ya anticipado en el cuadro *Paisaje imaginario*, fechado en este mismo año. Sus monstruos iban a ser mayoritariamente desnudados y totalmente desmaquillados para vagar en un fondo profundo y vacío como un agujero en la garganta de la tiniebla. Es su etapa negra, el resultado de afrontar un reto poco común en un pintor que ha basado en el cromatismo no pocos efectos. Es la consecuencia de una depuración que restringe la utilización simbólica del color y la deja a merced de un estudiado tenebrismo limitado a los negros, los blancos y las infinitas gamas del gris.

La impresión que dan estas obras monocromas es extraña o, cuando menos, causa perplejidad. No cambia, en lo esencial, la morfología de los monstruos, como no sea a través de la aparición de muchas extremidades vegetales, pero, si bien mantienen la misma ambivalencia ante el desgarro y la carcajada, se han vuelto mucho más inquietantes. A ello contribuye una mayor austeridad en el dibujo y la caligrafía que deja a los personajes de Beneyto en una pálida y a la vez luminosa desnudez, como dijera acertadamente Pere Ginferret, propia de *criaturas selenitas*.

El pintor explota en esta serie, que se prolongará hasta finales de 1990, recursos barrocos. Al carecer sus cuadros de fondo o, mejor, tener como fondo una masa compacta de negro en la que ya se ha perdido cualquier referencia espacial, parecen emerger de la oscuridad de la nada. Dado que son *caprichos*, *caprichos metamórficos*, y que poseen un gran dinamismo —acentuado por los ritmos compositivos—, se nos antojan representaciones fugaces, tan cambiantes como evanescentes, que pueden aparecer o desaparecer sin tregua ni control posible, como en los sueños.

La ausencia del color, por otra parte, le lleva a introducir en sus figuras frecuentes sombreados con los que crea distintos intervalos de profundidad entre

zonas de luminosidad prácticamente idéntica. Estos translapados insinúan contornos y volúmenes sobre la pintura plana y otorgan a los monstruos una mayor corporeidad. A pesar de la monocromía, resultan carnosos, mórbidos, y son, por ello, doblemente intranquilizantes.

Es durante esta etapa que Beneyto, dominado por una suerte de creatividad que necesita de la constante inventiva, realiza cuadros que responden a la fórmula del *assamblage* ya que emplea como soporte viejos tambores de bordar, cuyo círculo de madera integra en el cuadro. Estamos nuevamente ante *ready-mades* corregidos, esta vez a manera de *combine painting*. También es en esta época que empieza a hacer esculturas. Son obras realizadas en bronce o hierro que

abordan la traslación del monstruo dislocado a los parámetros tridimensionales. En lo cromático constituyen el reverso de la medalla de sus pinturas de estos años, puesto que los personajes han cambiado su radiante palidez por la negritud más absoluta. En lo iconográfico gozan de un mayor esencialismo sin perder por ello un ápice de ambigüedad o de ironía.

Tercera etapa. Objetividad y misterio.

Habida cuenta del cambio experimentado en la iconografía del pintor a partir de 1988, he preferido considerar por separado los cuadros que datan del 88/89 y que, por su carácter igualmente monocromo, podrían considerarse también como un subparéntesis de las pinturas negras. Es el tiempo en que Beneyto abandona momentáneamente su obsesión por las metamorfosis antropomorfas y se dedica a la pintura de objetos. Tridentes, libros, copas, recipientes, cuchillos, tenedores, clavos y distintos utensilios suplantando al monstruo en composiciones que, de vez en cuando, presentan algún tímido ejercicio matérico.

Hasta ahora el artista se ha aproximado al mundo de los objetos desde unas coordenadas neodadaístas, pero, sin embargo, los integrará en la iconografía pictórica de manera casi literal, empujado tal vez por una necesidad de penetrar en territorios más tangibles. Los



A. Beneyto. "PERFIL". 1994 Bronze/ferro
26 x 11 x 10

cuadros resultantes no perderán, sin embargo, en esta operación el surrealismo; la presentación antirretórica y totalmente descontextualizada de los objetos sobre un fondo negro los transforma en entidades extrañamente emblemáticas, capaces de contaminar con el más oscuro misterio la aparente neutralidad de lo objetivo. Beneyto traslada esta problemática a la escultura y elabora algunas piezas en latón, casi siempre mesas sobre las que se hallan dispuestos algunos símbolos desconcertantes.

Y cuarta etapa. La ironía como autodefensa.

Al estudiar la última pintura de Beneyto, la realizada entre 1990/92, llegamos al final de un trayecto de diez años, que nos ha llevado por más de un vericuetos y que concluye en una obra de síntesis. El cromatismo colorista de inicios de la década ha remitido, gracias al tenebrismo de las pinturas negras, en favor de una notable ampliación de la gama cromática. Han surgido tonalidades mucho más ricas y matizadas —sienas, pardos, ocres, azules y verdes grisáceos— y han quedado definitivamente incorporadas muchas gamas de gris. Del mismo modo, los fondos, antes siempre planos,

aparecen ahora trabajados por capas y dan lugar a paisajes abstractos no exentos de gestualidad. En general es una obra que recoge, en la técnica, la experiencia de las anteriores etapas, fenómeno que también se aprecia en el mantenimiento de una mayor austeridad iconográfica. Se alterna la presencia del monstruo polimorfo y la del objeto, pudiendo, incluso, quedar fundidos ambos por vía de metamorfosis, lo que vendría a intensificar el carácter cotidiano y doméstico de sus criaturas, a las que con razón M. Vázquez Montalbán denominó fugitivos de supermercado.

No sé cómo será en el futuro la obra de Beneyto, pero estoy completamente segura de que, sea cual sea su evolución, sabrá seguir transmitiéndonos un mensaje inapreciable: el de la fuerza de la ironía como autodefensa frente a aquel *sueño de la razón* goyesco que no era otro que la pesadilla de la sinrazón humana. Queda sobradamente probada la capacidad de este pintor para exorcizar sus propios fantasmas jugando alternativamente a maquillarlos y a descubrirlos. En sus cuadros conjura los más secretos temores —el vértigo ante el caos y el miedo a lo desconocido— en una descomunal mascarada, en un carnaval transformista en el que la condición humana es poéticamente ridiculizada.

