

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 libido 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 variabilidad 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 ruseñores, 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 visitar 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 recopilados¹² 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 nosotros 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.

