

Saúl Yurkievich

Estética de lo discontinuo y fragmentario:

El *collage*

El *collage* recorta fragmentos preformados, extraídos de obras o mensajes preexistentes y los yuxtapone para integrarlos en un conjunto disímil, de contextualidad compuesta y antagonica. *Disjecta membra*, el collage presupone una poética basada en la discontinuidad y la disonancia, en las superposiciones aleatorias, en las contigüidades insólitas, en lo multiforme y multi-referente. Acumulación caótica, adicta a la estética de la profusión, ejerce la potencia implicativa; crea una dinámica anexionista dinámica adhesiva, capaz de involucrar la agitada disparidad de lo real. A partir de efectos diferenciales y efectos de conmutación, combina en agrupamientos de integración parcial componentes heterogéneos que, al no perder su alteridad, siguen remitiendo al contexto de origen. Prolífico *potpourri*, *patchwork* voraz, *puzzle* o ensamblaje pletórico, el collage revela una prodigiosa capacidad de conjuntos transitorios. Coexistencia de medios y modos distintos, de técnicas y protocolos adversos, pone en juego una combinatoria abierta que libera los signos de su pertenencia y su pertinencia habituales, los absuelve de las compatibilidades convencionales para establecer su propia contractualidad comunicativa. Al dismantelar la imagen de punto de mira fijo, al desquiciar las sucesiones crono y topológicas, al desmembrar la figuración armonicoextensiva, el collage reorganiza la visión, ocasiona una migración figurativa que redundante en transmigración conceptual, propone otro esquema simbólico para representar el mundo.

El collage, tal como lo conciben las artes de nuestro tiempo, nace hacia 1912 como propuesta pictórica de una tal adaptabilidad que pronto se convierte en un módulo o matriz formal

extensible a todas las prácticas estéticas, aplicable a todos los medios<sup>1</sup> soportes sujetos a configuración artística. Objeto metamórfico que entrevera fugaces simultaneidades, el collage se revela como el dispositivo que mejor corresponde a la visión móvil, lábil, relativa e inestable propia del siglo mecánico, aparece como el principio de composición correlativo a las veloces superposiciones, al vértigo y al tumulto de la urbe moderna.

A principios de 1912 Pablo Picasso pega y pinta el primer collage propiamente dicho: "Naturaleza muerta con esterillado". Incluye un pedazo de tela encerada que imita el esterillado de una silla: este aditamento se integra a la composición de un bodegón cubista de forma oval, enmarcado por una cuerda de cáñamo. También de 1912 data el primer *papier-collé* de George Braque —"Bodegón con frutera y vaso"— donde pega recortes geométricos de papel para tapizar muros. Sobre ellos, dibuja los objetos con carbonilla creando indeterminaciones espaciales entre fondo y figura. Mediante los trozos de papel impreso, acentúa las ambigüedades por las interpenetraciones que la óptica cubista busca fomentar, o por la oposición entre manualidad y manufactura. Pronto, la obra de arte se abrirá por completo, figurada y literalmente, a la extrema diversidad del mundo circundante. Por el amplio desarrollo que de inmediato cobra la incorporación de materiales preformados, provenientes del ámbito extrartístico, la denominación de *papiers-collés* resulta estrecha, demasiado circumscripita a una práctica pictórica. Se impone entonces el término collage, propuesto por Picasso, que se confunde frecuentemente con el de *assemblage*, ensambladura o montaje. Así la primera gran retrospectiva del género, organizada en 1961 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fue titulada "The Art of Assemblage"; ella historiaba los avatares del collage desde la ópera prima de Picasso hasta los ensamblajes de Rauschenberg, las acumulaciones de Arman y las máquinas desatinadas de Tinguely.

El collage verbal evoluciona paralelamente al collage en las artes visuales, con pareja capacidad de extensión. Desde 1910,

<sup>1</sup> Véase el excelente catálogo de esta muestra: William C. Seitz, *The art of assemblage*, New York, The Museum of Modern Art, 1961.

los cubistas pintan letras, cifras, partituras, cuyas formas planas contrastan con la descomposición de objetos volumétricos, desplegados en visión multifocal sobre la superficie del cuadro. A la par, Apollinaire consigna en "Zone" la nueva belleza del contexto gráfico —carteles, rótulos, anuncios— que comienza a proliferar en la ciudad moderna. De la imitación con medios pictóricos de material impreso, los cubistas pasan a la inclusión directa de recortes pegados: papeles de pared veteados o jaspeados que imitan madera o mármol, galones, bandas de periódicos, avisos ilustrados, tarjetas de visita, precintos, etiquetas, programas, pedazos de telas estampadas. Mediante esta entrada directa de elementos del entorno cotidiano, entablan un complejo contrapunto entre ilusión y realidad, entre la retórica tradicional de la representación figurativa y la contrarretórica de la anexión corpórea de lo real inmediato, de lo más común e incluso de lo residual. Desde el comienzo, el collage instaura su dialéctica entre propio e impropio, entre forma y antiforma, entre principios antagónicos y prácticas incompatibles, entre ennoblecimiento por respeto a los protocolos intrínsecos a un género y rebajamiento por incorporación de lo ajeno o extrínseco. La estilización que transfigura, el tratamiento noble que distancia, entran en conflicto con el ingreso en bruto de fragmentos del mundo exterior que no disimulan su extrañeza. Además de los efectos diferenciales, de la configuración heterotópica que multiplica sus fracturas, está la *vis* irónica, esa reversibilidad provocada por el juego entre presentación directa de los tipogramas de un periódico y representación ilusionista del mismo motivo, entre la reproducción de imágenes impresas y la producción de la imagen pintada. Desde su inicio, el collage se define como conjunto ubicuo, descentrado, antitético, reversible, dotado de una prodigiosa capacidad de ligazón, de una vivacidad y una voracidad fenomenales.

De la figura plana, Picasso pasa a los ensamblajes tridimensionales, construidos según el mismo desmantelamiento de los volúmenes y la multiplicidad focal. Usa papeles plegados, cartón, hojalata, madera, alambre, cordel, como en su famosa

“Guitarra” de 1912. Nuevos modos de asociación se aplican a montajes diferenciales que sustituyen puntos de mira: frontal, angular, en escorzo, al desplomo o aéreo. Las superficies se desmenuzan, las formas se dispersan, se imbrican proponiendo una nueva percepción de un espacio ahora cambiante, penetrable, temporalizado. O los objetos se agrupan según nuevos criterios para establecer conjuntos, presididos por nuevos sistemas de percepción, de concepción y de representación, concitados por una nueva experiencia del mundo.

A las ubicuidades y simultaneidades de la figuración cubista, los futuristas añaden la velocidad para poner de manifiesto no sólo el dinamismo inherente o infundido a toda realidad, sino también la interrelación del tiempo y del espacio instalada ahora en la intimidad de la materia. La tendencia a la vorágine, la propensión al paroxismo de los futuristas se aplica también al activamiento del collage. Marinetti y sus acólitos lo convierten en un mosaico multimedia, a la vez visual y verbal, en una exacerbación de estímulos motores, en una verdadera intersección de lo gráfico/pictórico con lo textual. El mejor ejemplo es la “Festa patriótica—dipinto parolibero” (1914) de Carlo Carra, collage de ondas concéntricas en arcoirisada expansión, de estructura radiante donde, a partir de un centro circular, se propagan rayos hechos con tiras de papel impreso; *slogans* publicitarios, titulares, leyendas, fragmentos de muy distintos discursos rotan pululando en un espacio móvil, saturado de signos.

Las prédicas y las prácticas de Marinetti —las palabras en libertad, la imaginación sin ataduras, la revolución tipográfica, el estilo telegráfico, el énfasis puesto en los efectos tónicos, fónicos, rítmicos y plásticos, la palabra intuitiva y sintética— influyen sobre Guillaume Apollinaire, identificado ya con la estética cubista al punto de haberse convertido en su primer propagandista y primer propagador al terreno poético. Apollinaire intenta trasladar las técnicas cubistas al medio verbal. Así como los pintores buscan, en pos de la cuarta dimensión, temporalizar la pintura, los poetas se empeñan en espacializar la poesía. Apollinaire pone en funcionamiento principios de composición concomitantes al collage y concibe los dispositivos apro-

piados a la estética de lo discontinuo y fragmentario. Absuelve el verso de la puntuación y de la métrica, y aprovecha de todas las libertades textuales: de composición, de asociación, de dirección, de extensión. Preanuncia el collage mediante su técnica de la compilación que consiste en extraer pasajes de poemas precedentes y refundirlos con otros recientes para componer un nuevo texto, donde dispone, según un desarrollo concatenado por relaciones subjetivas de sentido, materiales de muy diversa procedencia. A veces los pasajes primitivos son reelaborados, otras veces se insertan sin modificaciones como fragmentos preformados. Algunos poemas están totalmente compuestos por la yuxtaposición de recortes provenientes de otras composiciones.<sup>2</sup> Luego, Apollinaire introduce las técnicas ideográficas y abre por completo el poema a la intromisión, a la contaminación de los discursos de afuera que irrumpen como representantes de la bulliciosa contextualidad extraliteraria, de la estrepitosa polifonía metropolitana.

“Arbre”, aparecido en marzo de 1913, “Lundi rue Christine”, publicado en diciembre del mismo año y “Lettre-Océan” de junio de 1914, dispuestos unos a continuación de otros en *Calligrammes*, muestran la rápida sucesión que desemboca en el collage verbal. “Arbre” ensambla, sin nexos explícitos, sin transiciones, fragmentos que remiten a una extremada diversidad referencial. Sujeto a una constante variabilidad focal, tempoespacial, pronominal, superpone momentaneidades heterogéneas ligadas por relaciones multívocas que inscriben un decurso zigzagante, lleno de brechas sugeridoras y de altibajos movilizadores. Las transfiguraciones líricas, los remotes sublimantes contrastan con realidades prosaicas; las pompas del estilo alto alternan con una topografía miserable, desprovista de todo prestigio y literalmente asentada. La diversificación simultaneísta de tiempos y espacios incompatibles instala contrastes entre ingredientes que se activan por oposición, una tensión disonante entre realización y ruptura del sistema, sin que ningún componente

<sup>2</sup> V. “Técnica de la compilación”, en Saúl Yurkievich, *Modernidad de Apollinaire*, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 244 y ss.

logre asumir el predominio constructivo. Todos los factores obran de potenciadores en pugna; ninguno logra imponerse como diseño y cerrar la extrema apertura de la serie. "Arbre" opta por una estereofonía centrífuga, entrópica, de máxima admisibilidad y máxima imprevisibilidad.

El mismo sistema de composición rige el montaje de "Lundi rue Christine". Escrito durante una conversación en un cafetín de la rue Christine, transcribe parlamentos inconclusos de tenor muy diferente a cargo de interlocutores no identificados, en un lenguaje francamente verista, coloquial y por momentos argótico. Mosaico simultaneísta, registra la mezcla casi amorfa que cualquier oyente puede captar en un lugar concurrido. En este paradigma del "poema conversación" el poeta cede los privilegios de la autoría a los hablantes anónimos, al coro ciudadano, para que la multivocidad ambiental ocupe el lugar del sujeto lírico, de ese egótico que acostumbra a autoexplayarse monopolizando todas las instancias enunciativas. Aquí, el poeta inscribe discretamente estelas de discursos proferidos por el prójimo callejero, vuelca el poema hacia la heterogénea y tumultuosa oralidad pública, da voz poética a la lengua popular, da lugar a esa realidad transcripta en grueso, con el mínimo de formalización, a esa materia prima que sustenta a la otra, su lactante: la lengua literaria. El poema se autoexpulsa de su dominio privativo para desplazarse hacia el registro sociolectal; la intervención poética consiste en diseñar un recorte y una sucesión de muestras o reproducciones de lo que se profiere en el ámbito colectivo. Apollinaire propone un *ready-made* dialógico; la poeticidad la da su condición de zambullida en el medio oral circundante, su valor de símil de una experiencia de lo real urbano. Apollinaire, el gran premonitor, hace obra gruesa, arte pobre o antiarte: pasa directamente al otro lado del confín artístico para vitalizarlo por irrupción no estilizada de lo real inmediato.<sup>3</sup>

"Lettre-Océan", a la vez primer caligrama y primer collage propiamente dichos, abandona la yuxtaposición discursiva, la sucesión versal para desplegarse ideográficamente por todo el

<sup>3</sup> Op. cit., "Poema-Conversación".

espacio de la página. Desparrama círculos, haces, leyendas des-  
tacadas, pasajes epistolares, inscripciones postales (“Correos  
de México/ 4 centavos”, “República Mexicana/ Tarjeta Pos-  
tal”. “U. S. Postage/ 2 cents. 2”) estas fórmulas transfieren  
al ideograma mensajes preexistentes o preformados, son ellas las  
que le otorgan la categoría de collage en sentido estricto. Los  
pasajes discursivos contrastan con los telegráficos; la diagra-  
mación combina una tipografía de familias y tamaños cambian-  
tes, inscribe dos figuras solares que tienen como centro la torre  
Eiffel. El lenguaje gráfico, impresivo, las imágenes sintéticas,  
las metáforas condensadas, toda la utilería futurista está utili-  
zada con un humor jovial que aligera y desdobra los signos.  
Apollinaire practica la “description onomatopéique” propuesta  
en su manifiesto “L’Antitradition Futuriste”. En el segundo  
sol se leen cuatro circunvoluciones que reproducen: la primera,  
el ulular de las sirenas; la segunda, el motor y la campana del  
autobús; la tercera, un zumbido de gramófono; y la cuarta, el  
repetido crujir de los zapatos del poeta.

La categoría collage no debe aplicarse con sentido restrictivo.  
Lo que importa no es autenticar los prototipos indiscutibles del  
género sino establecer un principio general de composición,  
reconocer su figura básica (figura de la defiguración, forma de  
la disformidad), esa figura abierta, combinable, que modela las  
artes del siglo XX, esa imagen diversa y dispersa que constituye  
el fundamento (deontológico y noético) de nuestra representa-  
ción del mundo. El collage es el ícono que vuelve visible la  
estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario, su mani-  
festación sensible. Corresponde a la desarticulación de los anti-  
guos marcos de referencia, a la pérdida de la noción de centro,  
a la multiplicación de dimensiones y direcciones, a una relati-  
vización generalizada, a una situación constantemente sujeta  
a cambio, a crisis, a colapsos. Quebrados todos los continuos, se  
impone una concepción diversificadora y desintegradora de la  
realidad, que no puede sino promover una imagen desordenada  
y a menudo desesperada del mundo. Por carencia de un prin-  
cipio formal válido que asegure la integración unificadora, el  
arte se entrega a la heterodoxia estilística. La acelerada movi-

lidad histórica anula toda fijeza perceptiva y preceptiva. Sin garantías de permanencia, sumido en el informe universo de la contingencia, el arte se torna búsqueda y variación constantes. La realidad no aparece ya como materia dada sino como una pluralidad descompuesta, entreverada, que los antiguos sistemas de representación no consiguen formalizar. Al admitir la enarmonía y la entropía como fuerzas dominantes, los artistas suplantán los recursos artificiales de armonización por una multiplicidad operativa que permita figurar un universo deformable en dinámico revoltijo, optan por la transcripción directa de la caótica heterogeneidad de lo real, por la multidimensionalidad; optan por la mezcla y la profusión, por las coexistencias insólitas, por los sobresaltos, por las articulaciones fracturadas; optan por la estética del vértigo y del tumulto, abierta a las potencias desfigurantes, a los excesos no codificables, a lo irracional.

Las aleatorias superposiciones de imágenes dispares, la concurrencia de lo disímil en movimiento y mutación permanentes, el entremetimiento de simultaneidades con continuo cambio de foco y marco, el desarreglo de la apariencia superficial, los entrecruzamientos e ingerencias entre el tiempo diegético y los vaivenes de la conciencia practicados por Vicente Huidobro y César Vallejo se adscriben más a la estética de lo discontinuo y lo fragmentario, considerada en sentido lato, que al collage propiamente dicho. Si bien no hallamos en la producción vanguardista de Huidobro —la que va de *Horizon carré* a *Altazor*— ni en *Trilce*, la inserción de recortes de discursos preformulados, la incorporación reconocible de extractos de otros textos, la concepción del montaje es semejante a la del collage. Por igual, se basa en los contrastes simultáneos, en la configuración heterotópica, en la variabilidad formal, focal, tonal, en los ritmos quebrados y en las rupturas de articulación. El poema resulta mosaico móvil, montaje de secuencias fragmentadas, estallido en astillas o añicos, ensambladura galáctica de lo diverso y lo disperso.

Huidobro adopta la diagramación del afiche, incluye variantes tipográficas, impone distinguos en el tamaño de las letras,



desmantela la columna versal, la bifurca, la ramifica; las palabras se escalonan, se alzan, se inclinan, se juntan o desperdigan para que el espacio pierda su pasividad de mero soporte y se torne activo emisor del mensaje, ahora visioaudiomotor. A partir de *Horizon carré* aparecen esos versos en grandes mayúsculas, destacados como leyendas, que remedan el grandor jerárquico del anuncio publicitario o de los titulares de periódico y que recuerdan las inscripciones de los collages cubistas. A veces se reducen a una sola palabra, se inclinan y se sitúan al costado, como etiquetas o *papiers collés*, completamente aislados del texto central, fuera del encadenamiento discursivo, fuera de encuadre.<sup>4</sup>

*Ecuatorial* implica la inmersión completa en el contexto collage ampliado a escala universal, no tanto porque recomponga retazos de mensajes preformados sino por el carácter fragmentario y aleatorio de su combinatoria, por su libertad estructural, por su poder proteiforme que juega con marcos referenciales y modos de enunciación rivales hasta desbordar todo encuadre para que los signos recobren su albedrío. *Ecuatorial* hace cohabitar regímenes de articulación fundamentalmente distintos, textualidades heteróclitas dispuestas en un decurso accidentado donde abundan los hiatos. Los cortes, desvíos, desniveles lo convierten en un cúmulo hiperactivo, en una plétora de acontecimientos semánticos de valor mudable, en campo de fuerzas en pugna, en un abrebrechas poéticas:

*Ecuatorial* transmite una visión cinematográfica. Huidobro practica aquí una técnica de composición semejante a la del montaje del cine moderno, que se sitúa dentro de la misma encrucijada estética y que nace a la par del collage. Las primeras muestras de esta nueva sintaxis fílmica son "El nacimiento de una nación" (1915) e "Intolerancia" (1916) de David W. Griffith: su apogeo se produce poco después, con Vsevolod Pudovkin y Sergei Eisenstein hacia 1925. Se trata también de un arte de la pegadura, de montar una parataxis de pasajes que fragmentan rítmica y expresivamente la sucesión verista me-

<sup>4</sup> Las leyendas aparecen netamente en "Orage", "Nouvel an" y "Drame" de *Horizon carré*; en "Exprés" y "Vermouth" de *Poemas árticos*.

diante rupturas del tiempo, contraste de planos, movilidad focal, cambios de encuadre, irrupciones sorpresivas, contrapun- tos temáticos.

La publicación de *Ecuatorial* (1918) coincide con el surgi- miento del dadaísmo, que halla en el collage la manifestación más acorde con su estética. Los plásticos dadaístas —Marcel Duchamp, Man Ray, Raoul Hausman, George Gros, Hanna Hoch, John Haartfield, y sobre todo Kurt Schwiterz y Max Ernst— establecen el módulo más característico del collage, el paradigma formal que más se extiende y perdura. El collage dadá proviene visiblemente del contexto de la urbe moderna. Refleja la vertiginosa vorágine, el acelerado maremagno, la suma de fugaces estímulos de la metrópolis multitudinaria en la era industrial. El collage dadá nace con la quiebra de una sociedad y el quebranto de una cultura, nace de un cataclismo, nace con la posguerra. Nace con el desquicio de la razón armó- nica, con el dislocamiento de las relaciones humanas, con la ruptura del orden y de las solidaridades seculares, con el esta- llido de las estructuras del mundo solariego. Nace a partir de una excepcional tensión histórica, de cambios de escala trau- máticos, de la entrada del hombre en el reino de la vida frac- cionada, en una realidad cambiante e insustancial en una exis- tencia precaria ligada a una temporalidad sin trascendencia. Nace como negación del mundo oprimente, como rechazo de los convencionalismos burgueses, como anti-arte, como contra- cultura, como revolución jocosa, como apoteosis burlesca de lo dispar, de la desmesura y del dislate.

Dadá opera una instalación negativa en el seno de la civili- zación tecnológica, cuyos recursos utiliza para subvertirla. Apro- vecha de los medios de difusión masiva, de los nuevos materiales industriales, de la iconografía popular, de los signos manifiestos de modernidad para trastocarlos, revolverlos, revertirlos por tra- tamiento irónico o humorístico. El arte opera como reducción al absurdo, como puesta en abismo, como mundo al revés, como espejo deformador, como desintegrador de apariencias. Los collages dadaístas muestran una ilimitada capacidad de absorción de elementos ambientales, se abren de tal modo a lo

circunstancial y circundante que pulverizan toda frontera entre lo artístico y lo extrartístico. El principio de selección deja de ser jerárquico y pasa a operar sobre toda la extensión de materiales disponibles, sobre toda la amplitud de lo real. El arte se autoexpulsa de su propiedad privada para dejarse invadir por la turbamulta pública. Las disparidades, las desproporciones y las oposiciones del mundo de todos van a constituirse en fundamento del collage dadá.

Estética de lo absurdo y aleatorio, dadá valora lo incidental, lo accidental, lo gratuito. Convierte al artista en coleccionista de lo fortuito, en el recolector de todo lo aprovechable, en el explorador de lo residual. El collage dadá marca netamente el ingreso del arte en la cultura del consumo, que es a la vez cultura del despilfarro y del desperdicio. Los *Merzbilden* de Schwitters son los signos inaugurales del *junkart* o *trash-art*: están confeccionados con desechos. El arte abandona sus pretensiones de permanencia, se vuelve intervención ocasional, performance pasajera hecha con materiales perecederos. Importa más la visión, la conducta artística que la producción de un objeto al servicio del sistema de promoción y venta del arte. Abolida la diferencia entre materia noble y materia plebeya, entre lugar consagrado y lugar profano, el arte puede aplicarse a cualquier soporte y ejercerse en cualquier ocasión. Arte de actitud, se confunde con el vivir.

Marcel Duchamp aplica su ironía y su reflexión paradójica a la presentación de sus *ready-mades*. Se apropia artísticamente de objetos de uso común (perchero, rueda de bicicleta, portabotellas, mingitorio); los saca de su contexto de origen (al cual continúan remitiendo) y los propone a una percepción formal desinteresada. Los parentescos con el collage resultan notorios. En 1918, el mismo año de *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, Duchamp se despidió de la pintura sobre tela con su "Tu m' . . .", especie de antología o resumen de su obra. Allí aparecen los *stop-pages étalon* (curvas descriptivas por un hilo de un metro de largo caído desde un metro de altura sobre una superficie horizontal), las sombras en proyección anamorfósica de algunos de sus *ready-mades*, efectos de perspectivas geométricas, con-

trastes desconcertantes entre ilusión y realidad: una desgarradura pintada, trampantojo enganchado con broches corpóreos, una escobilla verdadera plantada verticalmente sobre la tela. El aditamento de broches y escobilla convierten a esta obra en auténtico collage. "Tu m' . . ." es la suma de los procedimientos figurativos empleados en la historia de la pintura para crear la ilusión de realidad y a la vez su reversión humorística, su destitución irrisoria. Por entonces, Tristan Tzara traslada la fórmula de los papeles pegados al campo poético, a la vez que aprovecha de las manipulaciones arbitrarias practicadas por dadá. La composición está completamente confiada al azar, cuya incomparable capacidad de impertinencia provoca la apertura liberadora de sujeciones tanto referenciales como nocionales. He aquí las instrucciones de Tzara para la confección de un poema dadá: "Tome usted un periódico y una tijera. Elija un artículo de periódico que tenga la longitud que quiera dar a su poema. Recorte el artículo. Recortè cuidadosamente cada palabra e introdúzcala en un cucurucho. Agítelo. Saque un papel tras otro y establezca una secuencia. Cópiela. El poema se parecerá a usted. Así usted se convertirá en un escritor de una inigualable originalidad y encantadora sensibilidad, aunque incomprendido por el gran público."<sup>5</sup> Esta escritura aleatoria se combina en Tzara y en Hans Arp con las lecturas simultáneas, los conciertos fonéticos y los poemas onomatopéyicos, manifestaciones de un trabajo sobre la lengua como energía autónoma no sujeta a ninguna razón de uso. Por su parte Raoul Hausmann comienza a construir sus collages exclusivamente con imágenes impresas, recortadas de periódicos, que somete a un tratamiento considerado por él como cinematográfico. Mezcla lo macro y lo micrométrico para descompaginar las proporciones, pone en juego una gran heterogeneidad icónica para provocar superposiciones en constante ruptura. Anima el espacio mediante la intercepción y la interpenetración de los fragmentos. Incita al ojo o continuos desplazamientos (como los *travellings* de la cámara fílmica) promovidos por la diversidad de señales

<sup>5</sup> George Hugnet, *Dictionnaire du Dadaïsme*, Paris, Jean Claude Simoën, 1976, p. 270.

por la movilidad dimensional, por el carácter expansivo del campo visual que rompe todo encuadre estable, por los efectos de sorpresa de las contigüidades inusitadas. Si por un lado es un arte que retoma los lugares comunes, los estereotipos figurativos del entorno colectivo, por el otro, una irreverente autonomía que desvía el material y el sistema inicial de sus funciones ordinarias. Los signos desafectados de su servicio convencional, comienzan a vibrar en un espacio inquietante, impelidos por los choques y los engarces provocadores. Hanna Hoch, en "Cortado con el cuchillo de cocina en la última época de la cultura de las panzas llenas de cerveza de Weimar" ensambla imágenes urbanas —multitudes, rascacielos— con implementos mecánicos —rulemanes, ruedas, torres, vehículos— para crear un torbellino gráfico donde los poderosos del pasado inmediato —Guillermo II, Hindenburg y el príncipe heredero de Prusia— cohabitan con los nuevos ocupantes del poder en una comparsa carnavalesca con bailarines, deportistas, payasos, maniqués y leyendas dadá. Ya para entonces George Grosz y John Heartfiel habían inventado el fotomontaje y comenzado a emplear en sus collages materiales de impresión fuera de uso— tipografía antigua y viñetas pasadas de moda.

Kurt Schwitters se embeleza con los basurales, donde hurga en busca de residuos aprovechables para sus collages. Compone ensamblajes exclusivamente con materiales de desecho, que recoge en los lugares más comunes de la vida cotidiana. Con Schwitters queda por completo abolida la noción de materia noble y la perdurabilidad deja de ser un valor artístico. En 1919 emprende su obra MERZ, término que proviene de un doble recorte: el de un anuncio del KOMMERZ UND PRIVAT BANK y el de la palabra KOMMERZ, cuya segunda sílaba va a designar todas las prácticas estéticas de Schwitters: *merzbilden*, *merzrelief*, *merzbuhne*, *merzzeichnung*, *merzmosaik*. Estos montajes de elementos residuales culminan en la *Merzbau* o columna Schwitters, inmensa construcción que va invadiendo su casa de Hannover, desde el sótano hasta el piso superior. Pero lo más importante de la actividad MERZ son los papeles pegados.

Schwitters percibe el mundo como una acumulación de materias, texturas, formas, signos directamente incorporables a las construcciones MERZ. Recolecta todo lo que encuentra a su paso —impresos, papeles de envolver, restos de telas, hilos, tarjetas postales, boletos, etiquetas, sellos de correo, sobres, billetes— y con su colección de desperdicios compone montajes geométricos de un cromatismo matizado y refinado, que tienen el doble carácter de abstracciones plásticas y de registro evocador de la cotidianidad del artista. Esta estética de la mixtura, que combina lo gráfico con lo textual, la practica también en su poesía donde priman los efectos visuales y fonéticos. Schwitters concibe la obra de arte como una totalidad dinámica con una infinita capacidad de correlación e integración; la prueba la dan estas instrucciones para celebrar una orgía MERZ: “Tómese un torno de dentista, una máquina de picar carne, omnibuses, automóviles, bicicletas, tándems y sus respectivos neumáticos, así como repuestos de la época de la guerra y defórmense. Tómese luz, deformándola de la manera más brutal. Háganse chocar locomotoras, déjense bailar cortinas y antepuertas de ventanas suspendidas de una telaraña, etc., y rómpase un vidrio que trepida. Hágase explotar una caldera de vapor para obtener humo de tren. Tómense enaguas y otras cosas parecidas, zapatos, pelo postizo, patines y tírense sobre el lugar adecuado, al que pertenecen en el momento justo. Tómense también cepos, disparos, máquinas infernales, el pez de hojalata y un embudo, todo ello en estado de deformación artística. (Recomiendo especialmente las mangueras). Resumiendo: tómese todo desde la red del pelo de la dama distinguida, hasta el tornillo del emperador, según las dimensiones que nos exija la obra en cada ocasión.”<sup>6</sup> En Schwitters el collage es mucho más que un módulo formal o un arte combinatoria; es una visión que condiciona toda su experiencia del mundo.

La misma calidad plástica o parecido empeño en trascender la inmediatez de los materiales empleados mediante una configuración que los proyecta al orbe de lo estético, hallamos en

<sup>6</sup> Herta Wescher, *La Historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 122.

los collages de Max Ernst. Como Schwitters, Ernst quiere desbordar el arte de *atelier*, busca instalarse en un más allá de la pintura que invalide la noción de estilo. Para ello, se ejercita en una disciplina de negación de las reglas, los comportamientos y las ideologías artísticas tradicionales. Apela a la puesta en ridículo, a la reducción al absurdo, a la creación sarcástica, a los recursos de revolvimiento y reversión dadaístas. Como Schwitters, transporta su conciencia formal al terreno de la imaginería de consumo masivo. Las posibilidades de aprovechamiento de este material remanido se le revelan de pronto en un día lluvioso de 1918, mientras hojea uno de esos inventarios del mundo, un catálogo ilustrado de materiales pedagógicos, con reproducción de objetos para demostraciones antropológicas, mineralógicas, paleontológicas, microscópicas, psicológicas. Tanta diversidad de figuras extrañas provoca en él una euforia súbita, una inspiración visionaria. Ve un desfile alucinante de imágenes que concitan encuentros fortuitos en planos desconocidos (“en el plano de la inconveniencia” —como dice Ernst). Extrae las reproducciones del catálogo, mediante recursos simples como el coloramiento de un fondo o de un suelo, una recta para definir un horizonte lejano, las implanta en un paisaje extraño. Así, sus alucinaciones hallan el vehículo figurativo que les permite exteriorizarse y transforman las páginas banales de un catálogo publicitario en grafodramas que revelan los deseos más íntimos.

Así comienza Ernst a aprovechar de las imágenes impresas en su búsqueda de los choques metafóricos, de los deslumbrantes matrimonios provocados por acercamientos inéditos. Practica con lo sólito una libertad de asociación que anula, por lo extremada, por extravío y extrañamiento, las determinaciones fácticas, históricas, y culturales. Sus collages recrean lúdicamente un universo imaginario reordenando los componentes del mundo disponible. Esta redistribución, promovida por la ironía de dadá, por su visión paradójica, por la reversión lúdica, por la reducción al absurdo que lo desembarazan de restricciones mentales y de inhibiciones empíricas, admite la presencia figural del mundo exterior y a la vez lo descompagina para imponerle una

separación poética, una suspensión y un remudamiento estéticos. En Ernst, esta técnica permisiva, tan propensa a la profusión, no desemboca en la promiscuidad universal. En Ernst obra siempre la reducción sintáctica, necesaria para infundir a las imágenes el halo de lo enigmático, el aura ensoñadora, el estado de levitación o la dimensión fantástica que caracteriza a sus montajes. "*Ici tout est suspendu*", según el título de uno de sus collages. En 1919 empieza a trabajar en la imprenta Hertz de Colonia, donde diseña las publicaciones dadaístas. Allí descubre las posibilidades de nuevas técnicas como la sobreimpresión de clichés, de gruesas letras de madera sobre fondos impresos, el fotocollage, la ensambladura de grabados sobre madera. Mediante estos variados recursos, siempre a la pesca de ese azar objetivo que propicia el encuentro de casualidades externas con finalidades íntimas, Ernst compone sus libros-collages: *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulait être au Carmel* (1930), *Une semaine de bonté au Les sept éléments capitaux* (1934). Amplía tanto las posibilidades del collage, propone un registro tan vasto que, a partir de Ernst, el término collage comienza a aplicarse a toda composición que combina componentes de distinta proveniencia sin que pierdan su extrañeza. Y es justamente el efecto de estrañamiento (*la ostranenje* de los formalistas rusos) el motor de las juntas o ayuntamientos disyuntos del collage, de esa descontextualización sorprendente de fragmentos que no cesan de referirse al contexto de origen. El desarreglo óptico producido por las perspectivas anómalas y la agresión iconográfica de un conjunto comprensible en sus partes pero no en su componenda, más el uso de títulos impertinentes que extreman el desvío o desvarío, que excentran o desenfocan toda posible objetividad, crean relaciones herméticas, proyectan lo ya o siempre visto (imágenes populares, ilustraciones de novelas por entrega, catálogos técnicos) hacia una dimensión transóptica, producen una propulsión metafórica y por ende metafísica: ponen lo conocido en estado de gracia. De sentido tráfuga, los collages de Ernst no se dejan domesticar.

Los títulos de Max Ernst —como aquél con que designa un



armatoste fantástico, montado con recortes de grabados de máquinas industriales: "Maquinita autoconstruida por minimax dadamax, para desempolvar sin temor escudillas, femeninas aspirantes al principio de la menopausia y otras intrépidas funciones"—constituyen otra intersección de lo visual con lo verbal, de lo pictórico con lo poético. El collage va a ser tan prolífico en la literatura como en las artes plásticas. Los experimentos de Apollinaire inauguran una continua aplicación de este dispositivo a todos los géneros literarios, una nutrida y diversa descendencia. La práctica de los cadáveres exquisitos, transferida de los dadaístas a los surrealistas, es básicamente una aplicación del collage, del montaje estocástico de palabras recortadas propuesto por Tristan Tzara. La creación de imágenes fulgurantes a partir del choque de máximas heterogeneidades parte del mismo principio que el collage.

Creo que 1922 es el año de la crucial encrucijada del collage. Es el año de la publicación de *The waste land* de T. S. Eliot, del *Ulysses* de James Joyce y, en nuestro ámbito, de *Trilce* de César Vallejo (modelado más por la poética de lo discontinuo y fragmentario que por el módulo collage en sentido estricto). Tanto Eliot en poesía como Joyce en la narrativa dilatan la capacidad de este procedimiento que Apollinaire había ya empleado como símbolo de la vida moderna. Para Eliot y Joyce el collage es también imagen del mundo, recurso multiforme y multívoco para representar una totalidad profusa y confusa en continuo movimiento.