

El uso del **collage** y del **ensamblaje** en los cuentos de Donald Barthelme

Teresa Gómez Reus
Universidad de Alicante

ABSTRACT

Traditionally the structural analysis of a work of fiction concerns itself with elements of plotted narrative and sequence. Barthelme's fiction, however, is a fiction which lacks or subverts many of the traditional principles. This paper tries to explore Barthelme's individual use of **collage** and **montage** in **Come Back, Dr. Caligari** and in **Unspeakable Practices, Unnatural Acts**. In these two works Barthelme uses the juxtaposition of fragments as a device to question the role of language and literature and to mock the absurdities and inadequacies of contemporary society.

Dentro del panorama literario norteamericano destaca hoy Donald Barthelme como uno de los representantes más incisivos de la estética posmodernista. En obras como **Come Back, Dr. Caligari** (1964), **Snow White** (1967), **Unspeakable Practices, Unnatural Acts** (1969), **Sadness** (1970) o **City Life** (1971), Barthelme rompe drásticamente con las pautas tradicionales del realismo mimético y nos presenta, en su lugar, un espacio literario donde lo dispar, lo incoherente y lo fragmentario coexisten cómodamente.

Esta ruptura tajante con las convenciones del género narrativo responde a una visión de la literatura que supo recoger John Barth en su artículo "The Literature of Exhaustion" (1967)[1]. En dicho artículo, Barth exponía su escepticismo por la concepción tradicional de la novela y abogaba por una visión del arte abierta y protéica, que supiera renovar sus postulados estéticos y potenciar en todo momento sus posibilidades de transformación.

La necesidad de abolir o subvertir formas que se antojaban ya caducas y buscar cauces de expresión más acordes con los nuevos tiempos ha sido efectivamente una característica distintiva en la prosa de Barthelme. Sin embargo, su universo literario no puede entenderse únicamente como una destrucción sistemática de las pautas tradicionales (el argumento, la psicología de los personajes, la acción o la creación de ambientes) sino también como una construcción creativa de arquitecturas diversas, -"a concrete and imaginative structure," en palabras de Sukenick[2]- en la que son elementos fundamentales el uso del **collage** y de los **ensamblajes**. "The principle of **collage**," comentó Barthelme en una entrevista

para el *New York Times Magazine*, "is the central principle of all art in the twentieth century"[3]. Posteriormente, al ser interrogado por Jerome Klinkowitz al respecto declaró:

I was probably too general. I point out however that New York city is or can be regarded as a collage, as opposed to, say, a tribal village in which all the huts are the same hut, duplicated. The point of collage is that unlike things are stuck together to make a new reality. This new reality may be or imply a comment on the other reality from which it came, and may also be much else. It's an itself, if it's successful[4].

Una de las ideas clave del **collage** es la utilización de todo tipo de desechos en la composición del espacio artístico. Estos desechos, que pueden referirse a elementos tan dispares como piezas de mecánica, cromos, fotografías, trozos de periódico, etc., se reciclan de nuevo y se insertan en la obra sin más finalidad que la de ofrecer una nueva corporeidad física, haciendo que el material pase a primer plano. Maestros contemporáneos del **collage** son, por ejemplo, Bouras, Chamberlain o Rauschemberg, este último con obras como *Canyon* (1959) o *Tracer* (1963), en donde integra en un mismo espacio un helicóptero, un desnudo de Rubens, un águila y una escena callejera. Este modo de representación tiene su sentido, como dice Simón Marchán: "la incoherencia plástica y significativa responde a la de la sociedad"[5].

Por su parte, Barthelme en sus dos volúmenes de cuentos **Come Back, Dr. Caligari** y **Unspeakable Practices, Unnatural Acts**, se sirve manifiestamente del **collage** y de los **ensamblajes** como principio estructural de su narrativa. En este sentido, podemos indicar que la mayor parte de las historias que integran estos trabajos no pueden entenderse más que como un ingenioso montaje de superposición de elementos diversos, en los que el fragmento actúa como unidad formal de ese "cutting up and pasting together pictures," que es como él mismo ha definido su narrativa[6]. Estos **collages** catapultan el todo significativo y la coherencia plena de la obra acabada -eso que tanto pareció atormentar a Pound en sus *Cantos*- y subrayan la idea de la literatura como ente autónomo, como realidad independiente, poniendo el énfasis en el juego verbal y en el diseño consciente. Recordemos que para los posmodernistas la esencia de la literatura no es la representación de la realidad, sino la construcción de un objeto, de un artefacto, que tenga identidad por sí mismo. En este sentido, los **collages** de Barthelme se deben interpretar, no como un intento de "expresar" mímicamente la realidad exterior, sino como una forma creativa de sumarse a ella, de participar como uno más de sus componentes. Con las técnicas de yuxtaposición y manipulación de elementos diversos, tan característicos del **collage**, Barthelme va a crear una estructura que comunique a través de sí misma, de una manera análoga a la utilizada por la "novela arquitectónica." Dice Sukenick:

The architectonic. . . is characterized by the spatialization of its forms. The spatialization of form serves as an alternative to the old novel's sequential organization in plot and narrative. Through such techniques as juxtaposition and manipulation. . . the novelist can create a structure that communicates by means of patterns rather than sequence in a manner approaching that of the plastic arts[7].

Numerosos son, efectivamente, los ejemplos de **ensamblajes** y **collages** en estas obras, siendo quizás uno de los casos más evidentes el cuento "The Viennese Opera Ball"[8], en donde se insertan una serie de clichés típico de revistas de moda, una bibliografía sobre literatura rusa y una lista de instrucciones para uso de un motor eléctrico. Más ejemplos de **collage** encontramos en "The Indian Uprising"[9], una especie de confrontación bélica de imágenes diversas, en donde conviven en un mismo plano elementos tan dispares como una alambrada, discos, árboles, cisnes, comanches, flores, etc. Perfecto, sin duda alguna, resulta el efecto de **collage** en este último relato, por aflorar a la superficie todos los elementos más representativos del arte del **ensamblaje**: la contradicción, la paradoja, la violencia soterrada y la confrontación de imágenes en constante oposición. Algunas de estas imágenes, como los montajes de Bretón, de Baj o de Jess, resultan, no sólo violentas en su extraña combinación, sino también decididamente surrealistas, poéticas y un tanto decadentes:

We sent more heroin into the ghetto, and hyacinths, ordering another hundred thousand of the pale, delicate flowers (SS, p. 110).

En la creación de estos **collages** Barthelme recurre a una serie de procedimientos estilísticos, casi todos de carácter amplificativo, que hacen resaltar este aspecto de "mere filling" tan característico en los ambientes del **ensamblaje**. Un procedimiento frecuente es la **parataxis**, o preferencia de la coordinación o yuxtaposición en oraciones que pueden ser subordinadas. En la parataxis las oraciones aparecen unidas entre sí, sin que haya una relación aparentemente lógica entre ellas. De esta forma, se borran las jerarquías sintácticas y lógicas del discurso y se acrecienta su carácter caótico y casual:

You know nothing, she said, you feel nothing, you are locked in a most savage and terrible ignorance, I despise you, my boy, mon cher, my heart. You may attend but you must not attend now, you must attend later, a day or a week . . . you are making me ill . . . (SS, p. 110).

Otra figura con carácter amplificativo es la **enumeración**, recurso éste especialmente apto para detener la narración y favorecer, a su vez, una composición de tipo secuencial y digresivo. El texto se convierte así en un pretexto para parodiar intencionadamente las convenciones del género narrativo y subrayar el carácter ficticio de la obra literaria. El siguiente ejemplo pertenece al relato "The Indian Uprising":

Red men in waves like people scattering in a square startled by something tragic . . . accumulated against the barricades we had made of window dummies, silk, planned job descriptions . . . wine in demijohns, and robes. I analysed the composition of the barricade nearest me and found two ashtrays, ceramic . . . a tin frying pan, two liter-bottles of red wine; three-quarter-liter bottles of Black & White, aquavit, cognac, vodka, gin, Fad #6 sherry, a hollow-core door in birch veneer on black wrought-iron legs, a blanket, red-orange with blue stripes, a red pillow . . . (SS, p. 109).

And afterward in the garden the men of the 7th Cavalry played Gabrieli, Albinoni, Marcello, Vivaldi, Boccherini(SS, p. 112).

El listado es otro recurso afín para hacer que la narración se "hinche," creándose un efecto similar a ese "setting one thing besides the other without connective"[10], que es como se ha definido el **collage**. Este recurso cumple una doble función. Indudablemente, frustra las leyes del realismo mimético y las aspiraciones del lector respecto al argumento o a la historia verídica. Pero también es un recurso lleno de humor que Barthelme gusta emplear, ora para jugar con el lenguaje, ora para desarticular corrosivamente muchos de nuestros gestos y expectativas cotidianas. El siguiente ejemplo está tomado del cuento "Will You Tell Me?":

Rosemarie made a list of all the people who had not written her a letter that morning:

George Lewis

Peter Elkin

Joan Elkin

Howard Toff

Edgar Rich

Marcy Powers

Sue Brownly

and many others (SS, p. 48).

Además de estas figuras de carácter amplificativo, Barthelme utiliza una serie de procedimientos estilísticos de tipo restrictivo, que son también ampliamente utilizados en los **ensamblajes** y **collage**. Una de estas figuras es la **omisión**, recurso éste que hace que el texto se perciba como incompleto, lo que acentúa su carácter meramente textual (entendiendo "textual" en sentido de "textura," "superficie") y su incoherencia significativa y sintagmática. A veces, la supresión de elementos se traduce en **condensaciones** determinadas. Un ejemplo pictórico es el cuadro **Hamburguesas**, de Oldenburg, que condensa la referencia a restaurantes baratos. En Barthelme la supresión de elementos explicativos nos remite a ciertos ambientes o sentimientos de signo casi siempre negativo: confusión, trivialidad, desconcierto..., como en este ejemplo, tan lleno de humor negro, tomado del relato "Illustrated History of War":

Kellerman corre avenida abajo entre los coches, esquivando. Las mangueras se dirigen a uno y otro lado. Allí hay centenares de bomberos, mirándose unos a otros, haciéndose preguntas entre sí[11].

En cuanto a la materia que compone estos **collages**, Bartheleme acepta todo lo casual, todos los desechos que proporciona el horizonte banal y cotidiano de nuestra sociedad de consumo. Elementos de todo tipo pueblan sus páginas: objetos diversos. líneas de periódicos, referencias publicitarias . . . todo aquello que William Gass ha descrito como "quite actual material"[12]. No hay que olvidar que para Barthelme el relato corto es un género abierto y un tanto

"parasitario," una forma vacía que puede rellenarse con los motivos más diversos y los recursos más dispares. Charles Mollesworth ha escrito al respecto:

The generic limitation consists in the very absence of a strictly definable generic format, and so for Barthelme the short story is condemned, as it were, to be a parasite of other genres[13].

The short story as practised by Barthelme resembles cinema in that it appears to be an empty form that can be filled by several kinds of matter, and so not reducible to a coherent look[14].

Un grupo importante de elementos que componen estos **collage** es el integrado por toda una amplísima gama de clichés o imágenes populares típicas del repertorio icónico de la cultura de masas: fragmentos del mundo de la publicidad, referencias a películas, extractos del lenguaje radiofónico..., toda una serie de elementos característicos del **mid-cult** que Barthelme utiliza con extraordinario virtuosismo para ofrecer un retrato paródico y ciertamente esperpéntico de nuestra época. En **Come Back, Dr. Caligari**, por ejemplo, son frecuentes las referencias al mundo del cine, como en el relato "The Hiding Man," en donde se inserta esta lista de películas de "cine de barrio." Las cualidades sensacionalistas, vulgares y un tanto apocalípticas de sus títulos nos remiten también al lenguaje agresivo, híbrido del comic:

La película ya ha empezado, título **El ataque de las muñecas**. En el mismo local había visto **El frío y el loco**, **Las deidades del arrecife de los tiburones**, **La noche de la bestia sanguinaria**, **Diario de una joven bachiller**. Los mejores ejemplos del género sugerían descarnadas violaciones, torturas obscenas: hombre de enormes tentáculos avanzando hacia desmelenada belleza, el rostro de la muchacha, los tentáculos, el rostro del hombre, la muchacha, el grito, el desmayo[15].

Del mismo modo, son frecuentes los clichés procedentes de los medios de comunicación. "A Shower of Gold" es una parodia de las constantes humillaciones que la gente está obligada a sufrir en ciertos concursos televisivos, a cambio de la posibilidad de obtener un premio. En "The Hiding Man," uno de los personajes se vale de una serie de películas para identificar sus propias emociones. "The Viennese Opera Ball" está escrito en forma de pastiche de revistas femeninas del tipo **Glamour** o **Elle**. "To steal is to proclaim the value of what is stolen," escribía Barthelme en 1961[16] y lo que éste sustrae de la América contemporánea -todo un maremágnum de **trash** compuesto de trozos de lenguaje cotidiano y objetos de consumo-, como ha comentado Klinkowitz, "is recycled and given immense value in his artistic art"[17].

Otro grupo importante que conforma el material de sus **collages** son las constantes alusiones literarias, esta vez a formas cultas, que aparecen en estos dos volúmenes de cuentos. De todas ellas, las más interesantes quizá sean los pastiches que nos remiten a uno de los poetas posiblemente más influyente de nuestro siglo. El título de uno de sus cuentos, "Marie, Marie, Hold on Tight," por ejemplo, es idéntico a los versos de uno de sus más conocidos poemas[18]. Otro pastiche similar, que también conduce a Eliot, lo encontramos en el cuento "Me and Miss Mandible." En dicho relato, un señor ya maduro se encuentra inexpli-

cablemente de nuevo en la escuela de sexto grado. El motivo de tan extravagante situación parece deberse a una extraña conspiración o represalia por parte de la Administración. También el poema "Gerontion" -cuyo nombre tiene la misma connotación "devoradora" que el apellido Mandible- se abre con los siguientes versos:

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy [19].

También Eliot hizo constantes alusiones a obras o fuentes anteriores, como una forma de dar cohesión a su poesía y de conectarla con la gran tradición literaria de nuestra herencia cultural. Por otra parte, ya mencionábamos anteriormente que uno de los rasgos más característicos de la estética posmodernista era una gran desconfianza hacia las aspiraciones de orden de cohesión que han marcado nuestra literatura del pasado. El hecho de que Barthelme incluya en su narrativa ciertos versos de Eliot con referencias a clichés procedentes de los medios más vulgares, como el tebeo o el folleto de feria, parece ser un recurso más a la distorsión, al desenfado y a la risa.

Dejando aparte la cuestión estructural del **collage** y sus componentes, un análisis de los relatos de Barthelme revela cómo éste, a su manera fragmentada y burlesca, toca también toda una serie de temas de repertorio. Su ironía no se limita únicamente a manipular y distorsionar los módulos de la literatura, sino que también con su sátira apunta directamente a nuestra forma de vida, a nuestras pequeñas y grandes instituciones.

Una visión altamente satírica de la familia nos la ofrecen, por ejemplo, los relatos "Edward and Pia," "The Piano" y "To London and Rome." En ninguna de estas historias encontramos comunicación entre los "personajes" ni tampoco afectividad. La mujer es presentada como un ser avaro y consumista. El grupo humano se fragmenta y los principios tradicionales de cohesión y fraternidad se disuelven bajo el peso de una alienación atroz. Nadie dice ni hace nada importante porque fuera de la febril actividad de comprar no queda nada por decir. En el cuento "To London and Rome," escrito en dos columnas que recuerdan el "debe" y el "haber" de los libros de contabilidad, Barthelme manipula la estructura del cuento para parodiar maliciosamente nuestros hábitos consumistas.

Más sátira -con toda su carga implícita de crítica social- la encontramos en su visión irónica de muchos interiores marcadamente americanos. El ya mencionado cuento "Me and Miss Mandible," uno de los relatos más compactos de **Come Back, Dr. Caligari**, es, por ejemplo, una divertida parodia de la institución escolar. El hecho de que un hombre de 35 años sea devuelto por un error burocrático a la escuela revela, por otra parte, hasta qué punto la institucionalización de los procesos forma parte de nuestra normativa. Tampoco la figura del Presidente, tan característicamente americana, queda muy bien parada, como lo demuestran los relatos "Robert Kennedy saved from Drowning," "The President," o "A Shower of Gold." En este último cuento aparece como una figura un tanto lejana y confusa, no exenta de ciertos tintes amenazadores que

nos remiten al arquetipo del padre. El humor corrosivo de Barthelme parece evidente en estas líneas:

Peterson sat in his loft on lower Broadway drinking Rheingold and thinking about the President. He had always felt close to the President that he had, in agreeing to appear on the television program, done something slightly disgraceful, of which the President would not approve (CB, p. 175).

Tampoco la tecnología, con todas sus variadas y sofisticadas formas de matar, escapa a la sátira implacable de Barthelme. En el relato "Report" un grupo de ingenieros preparan la paz mediante la construcción de eficacísimos aparatos de guerra. El proceso es imparable, ya que "stopping is loosing . . . and we don't know **how** to loose a war" (SS, p. 88). En el cuento, la tecnología, la alta manipulación, lo envuelve y domina todo: la vida, la muerte, hasta la moral se halla en fichas programadas. "With this great new moral tool, how can we go wrong?" (SS, p. 90).

También Barthelme sabe hasta qué punto la manipulación inherente a una programación despiadada está presente en nuestras vidas. Sus **ensamblajes** y **collages** se hacen eco, en buena medida, de una realidad en la que prácticamente todo está sometido a un cuidadoso proceso de artificialidad y reciclaje. Con ellos Barthelme hace saltar aquellos valores que Juan Cueto[20] identificaba como característicos de la era de la producción: la ideología, lo serio, la representación, lo irrepetible, la trascendencia. En sustitución del argumento se recurre al fragmento; yuxtaposición, repeticiones y condensaciones en lugar de **tempo** y desarrollo de la acción. La inspiración se convierte en manipulación y reaprovechamiento de formas gastadas y el arte creador pasa a ser mecánica de la reproducción. La renuncia barthelmiana al argumento y a cualquier otro recurso que de alguna manera implique orden y permanencia quizá se deba interpretar como un intento de reflejar y parodiar la realidad múltiple de la existencia contemporánea. Desde luego, nuestros tiempos tienen un tono que la novela no puede ignorar.

NOTAS

1. John Barth, "The Literature of Exhaustion," **The Atlantic**, núm. 220 (August 1967), pp. 29-33.
2. Ronald Sukenick, "The New Tradition in Fiction," en Raymond Federman, ed., **Surfiction: Fiction Now and Tomorrow** (Chicago: The Swallow Press, 1975), p. 38.
3. Richard Schickel, "Freaked Out On Barthelme," **Times Magazine** (New York) August 16, 1970, p. 15.

4. Jerome Klinkowitz, "Donald Barthelme," en David Bellamy, ed., **The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers** (Urbana: University of Illinois Press, 1974), pp. 51-52.
5. Simón Marchán, **Del Arte Objetual al arte del Concepto**, Comunicación Serie B, 17 (Barcelona, 1972), p. 50.
6. Donald Barthelme, "Preface," **Guilty Pleasure** (New York: Farrar, 1974), n. p.
7. Ronald Sukenick, **op. cit.**, p. 38.
8. Donald Barthelme, "The Viennese Opera Ball," en **Come Back, Dr. Caligari** (London: Eyre & Spottswode, 1966), pp. 36-43. Las subsecuentes referencias que aparezcan a esta edición vendrán anotadas en el texto con las iniciales **CB**.
9. Donald Barthelme, "The Indian Uprising," en **Sixty Stories** (New York: Putnam's Sons, 1981), pp. 108-114. Las subsecuentes referencias que aparezcan a esta edición vendrán anotadas en el texto con las iniciales **SS**.
10. William Seitz, **The Art of Assemblage** (New York: The Museum of Modern Art, 1961), p. 150.
11. Cita tomada de la edición española: Donald Barthelme, **Prácticas indescriptibles, actos antinaturales** (Barcelona: Anagrama, 1972), p. 147.
12. William Gass, **Fiction and the Figures of Life** (New York: Knopf, 1971), p. 100.
13. Charles Molesworth, **Donald Barthelme's Fiction: The Ironist Saved From Drowning** (Columbia: University of Missouri Press, 1981), p. 20.
14. **Id.**
15. Cita tomada de la edición española: Donald Barthelme, **Vuelve, Dr. Caligari** (Barcelona: Anagrama, 1967), p. 39.
16. Donald Barthelme, "The Emerging Figure," **Forum**, 3 (Summer 1961), p. 24.
17. Jerome Klinkowitz, **Literary Disruptions: The Making of a Post-Contemporary American Fiction** (Urbana: University of Illinois Press, 1975), p. 80.
18. T. S. Eliot, **The Waste Land**, en **Selected Poems** (London: Faber and Faber, 1975), p. 51.
19. **Ibid**, p. 31.
20. Juan Cueto, "Aquella mirada Pop," **El País**, núm. 166, p. 1.