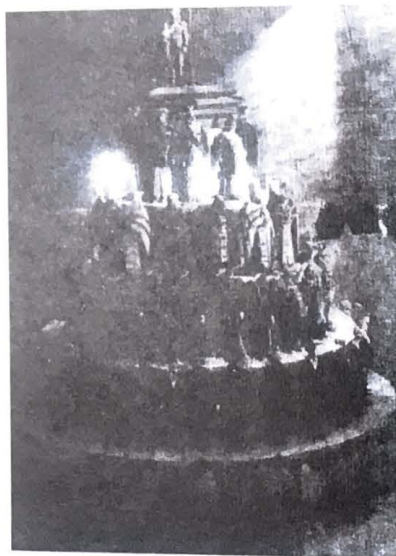




Escenario piramidal de *Moscú está Ardiendo*. Representada en el Primer Circo Estatal de Moscú, para conmemorar el vigésimo quinto aniversario de la revolución del Domingo Rojo de 1905.

2.3. Performatividad en las Artes Escénicas en el período Dadá

2.3.1. Precursores de Dadá

a) Frank Wedekind

El teatro de cabaret ya era un espectáculo de la vida nocturna popular en las ciudades alemanas. Munich, célebre por el grupo de pintores expresionistas, *Der Blaue Reiter*, y por sus prolíferas performances teatrales expresionistas, también fue famosa por sus bares y cafés, que eran el punto focal para los pintores, escritores, poetas y actores. En estos llamados teatros íntimos florecieron figuras excéntricas, como Frank Wedekind.

Estos performances irreverentes, que rayaban en lo obsceno, le otorgaron a Wedekind las simpatías de la comunidad artística de Munich y los juicios de la censura, garantizando su importancia en la ciudad.

En su obra *La Caja de Pandora*, Wedekind contaba la historia de una mujer emancipada, pero fue inmediatamente excluida de la representación pública en Alemania durante la vida del autor. Enfadado con el fiscal, porque había distorsionado las pruebas para demostrar que la obra era indecente, Wedekind replicó con una adaptación inédita del famoso *Heidenröslein*, parodiando los procesos de los tribunales de justicia y la jerga legal.

Wedekind ensayada se vio acompañado de otros artistas en Munich y en otros lugares, que comenzaron a usar el performance como un arma contra la sociedad.

b) Oskar Kokoschka

Kokoschka, en Viena, fue un precursor de los performances Dadá, y fue considerado una especie de afrenta excéntrica a la moralidad pública y al gusto de la conservadora sociedad vienesa. Artista degenerado, provocador de burgueses y criminal común, lo llamó la crítica después de la exposición de su busto de arcilla *El Guerrero en el Kunstschau de Viena* en 1908. En respuesta a esas afrentas, organizó la representación de la prototípica obra expresionista, *Asesino, Esperanza de las Mujeres*, en el teatro jardín del Kunstschau (lugar dedicado a exhibiciones artísticas). Con esta obra, Kokoschka dio un ejemplo del teatro ideal de Artaud, unos veinte años antes del primer manifiesto del Teatro de la Crueldad.



Asesino, Esperanza de las Mujeres. Esbozo. Kokoschka. 1909.

Esta obra, encarna el temor de Kokoschka a lo que él llamó «el principio femenino», cuyo tono erótico causa la ruptura el equilibrio intelectual, revelando las profundidades peligrosas de la psiquis. La obra tenía como objetivo, abrir el subconsciente del espectador mostrándole pautas sexuales arquetípicas de destrucción y dominio; el tema se basaba en la confrontación, entre lo que Kokoschka suponía, (al igual que Artaud) eran los polos fundamentales de la existencia de los sueños: Eros y Tanatos.

«La acción se compone de elementos míticos claramente basados en la violencia erótica y destinado a provocar poderosas respuestas emocionales a un nivel subliminal, como en el constante uso de imágenes cristianas invertidas (un gallo que canta tres veces para anunciar asesinato y matanza, el cuerpo de una mujer con los miembros extendidos en forma de cruz blanca). De hecho, toda la obra presenta las siete estaciones del Calvario como extenso orgasmo y cuyo clímax sexual es la Crucifixión». (C. Innes, 1992. p. 117).

Los actores andaban a gatas extendiendo los brazos, arqueando la espalda y realizando exageradas expresiones faciales, acciones que se convirtieron en las características de las técnicas de actuación expresionistas.

En medio de esta extraña atmósfera, se representó la batalla entre un hombre y una mujer, donde el hombre desgarraba el vestido de la primera actriz, ella lo apuñalaba, pero el viril y puro «hombre nuevo» (tan importante para los expresionistas) sobrevivía.

Los actores llevaban las caras pintadas por Kokoschka para subrayar los tonos y la estructura de los nervios; con esto pretendía representar el ser interno, fijando los estados espirituales y emocionales en el cuerpo físico. La reacción del público ante esta obra fue violenta, y lo hubieran matado a golpes si Adolf Loos, el mecenas de Kokoschka, no lo hubiera rescatado. Un performance destinado a destruir la tradición teatral en Viena.

2.3.2. Dadá en Zurich

Hugo Ball en Munich realizaba obras de teatro, pero decepcionado de esta actividad, marchó a Zurich junto con su esposa Emmy Hennings. Siendo ella bailarina y pianista, planearon para ganarse la vida, transformar una vulgar taberna en café literario, fundando así el Cabaret Voltaire, el 5 de febrero de 1916, sede del primer grupo dadaísta.

Para la inauguración se distribuyó un comunicado de prensa, por lo que el café se llenó con una gran multitud y, con cuatro artistas, que iban a ser decisivos para el movimiento Dadá: Hans Arp y Tristan Tzara, Marcel Janco y George Janco. La velada de inauguración contó con la participación de Tzara, el cual leyó algunos poemas que sacaba de los diferentes bolsillos de su chaqueta; Emmy Hennings y Madame Laconte cantaron en francés y danés, y Tzara de nuevo, leyó poesía rumana acompañada de una orquesta que interpretaba melodías populares y danzas rusas.

Así surgió el Cabaret Voltaire y pronto alcanzó la fama, por desarrollar una serie de actividades con un profundo carácter provocador.

Las semanas siguientes, se llenaron con trabajos tan variados como, poemas de Werfel, Morgenstern y Lichtenstein; el material para las veladas incluía contribuciones de Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco, Hennings y otros escritores y artistas de paso, apostando por un Dadá lleno de ironía, irracionalidad y sobre todo, por la provocación literaria. Bajo la presión de entretener a un público muy variado, se vieron obligados a ser incesantemente vivos, nuevos e ingeniosos, y lo consiguieron. Al respecto Ball nos dice:

«Todo el mundo ha sido presa de una intoxicación indefinible. El pequeño cabaret se encuentra a punto de reventar y se está convirtiendo en el lugar favorito para las emociones locas». (R. Goldberg, 2002. p. 56).

La velada del 30 de marzo de 1916 marcó un nuevo desarrollo, ya que por iniciativa de Tzara, Janco y Huelsenbeck recitaron por «primera vez en Zurich y

en todo el mundo», los versos simultáneos de Henri Barzun y Fernand Divoire. Ball define el concepto de poema simultáneo de la siguiente forma:

«Es un recitativo de contrapunto donde tres o más voces hablan, cantan y silban al mismo tiempo, de manera que el contenido elegiaco, humorístico o estrafalario de la pieza es sacado a relucir por medio de estas combinaciones. En un poema simultáneo así, se da una poderosa expresión a la cualidad deliberada de una obra orgánica y lo mismo sucede con la limitación por medio del acompañamiento. Los ruidos (un rrrrrr mantenido durante varios minutos, o estruendos o sirenas) son superiores a la voz humana en cuanto a energía». (R. Goldberg, 2002. p. 58)



Cabaret Voltaire. 1916. Dibujo de Marcel Janco. De derecha a izquierda, Hugo Ball (al piano), Tristan Tzara (retorciéndose las manos), Jean Arp, Richard Huelsenbeck (debajo de Arp) y Marcel Janco.

Las sesiones del Café Voltaire se dice que fueron muy espectaculares, pues los artistas no sólo se limitaban a producir ruido o leer poemas simultáneamente, sino que realizaban sus acciones llevando trajes y máscaras diseñados por ellos mismos. Una de las actuaciones de Hugo Ball ejemplifica claramente qué debía esperar el público del Cabaret Voltaire:

«Me había puesto un traje especial, especialmente diseñado por Janco - explica Ball -; unos tubos de cartón azules y resplandecientes cubrían mis piernas hasta la cadera. Sobre los hombros lucía un ancho cuello, y sobre la cabeza un enorme sombrero cilíndrico. Marcel Janco había confeccionado el traje con cartón. Tanto el cuello como el sombrero despedían destellos dorados y daban al conjunto el aspecto de una escultura cubista». (D. Elger y U. Grosenick, 2004. pp. 11-12).



Hugo Ball recitando el poema de sonidos Karauvane. 1916, con el traje diseñado por Janco. Fue uno de los últimos actos en el Cabaret Voltaire. Ball colocó sus textos en atriles distribuidos por el podio, y se giraba de uno a otro durante el performance, levantando y bajando las «alas» de cartón de su traje.

Ball se presentaba ante el público como el gran sacerdote del dadaísmo, y cuando tras una breve pausa comenzó su recital, el asombro del público lo obsequió con un torrente de protestas. Su actuación había comenzado con el recitado de las siguientes líneas:

«Gadji berei bimba
glandrini lauli lonni Cajori
gadjama bim beri glassala
glandradi glassala tuffin i zimbrabim
blassa gelassala tuffin i zimbrzbim».
(D. Elger y U. Grosenick, 2004. p. 12).

Ball fue el inventor de tales poemas fónicos, que con el tiempo se convirtieron en la principal forma de expresión de los artistas Dadá. En el poema fónico se quiebra el orden tradicional de las cosas, la correlación entre signo y significado. Las palabras se convierten en simples sílabas fónicas, sin ningún tipo de sentido, sólo se reordenan rítmicamente los sonidos. Este proceso priva al lenguaje de su funcionalidad; según los dadaístas la transmisión de información, las indicaciones y las ordenes, menguaron el valor del lenguaje. Y en realidad, estos poemas fónicos no eran más que homólogos de las «palabras en libertad», que Marinetti propuso cuando sacó las palabras del marco de la oración convencional.

Otra técnica utilizada por los dadaístas de Zurich fue la de los poemas creados al azar. Tzara propuso en 1916 unas instrucciones para la composición de estos textos:

«Para crear un poema dadaísta, toma un periódico. Toma una tijera. Escoge un artículo de la longitud del poema previsto. Recorta el artículo. Recorta

a continuación cada una de las palabras que componen el artículo y métele en una bolsa. Agítala con suavidad. A continuación, extrae los recortes uno a uno, tal como vayan saliendo de la bolsa. Anótalos cuidadosamente. El poema se asemejará a ti». (D. Elger y U. Grosenick, 2004. p. 13).

El verdadero interés de este experimento, radica, en que por primera vez se describe un procedimiento de creación artística, que en las décadas siguientes será determinante. El cabaret tuvo un éxito rotundo, y se llegó a convertir en un foco de encuentro de todo tipo de personas: exiliados rusos, escritores como Wedekind, los expresionistas Leonhard Frank y Ludwig Rubiner, y expatriados de Alemania y de la Europa del Este.

Los artistas hallaron nuevas formas de expresión en los poemas fónicos, sin sentido alguno, y en los poemas simultáneos. Hicieron suya la técnica del collage, inventada por los cubistas Pablo Picasso y Georges Braque, ya sólo les faltaba un nombre sonoro, Dadá. Sobre el origen de la palabra Dadá, Hans Arp, en 1921, escribió para una revista de la época lo siguiente:

«Declaro que Tristán Tzara encontró la palabra Dadá el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde. Yo estaba presente con mis doce hijos cuando Tzara pronunció por primera vez esta palabra que despertó en todos nosotros un entusiasmo legítimo. Ello ocurrió en el Café Terasse de Zurich, mientras me llevaba un bollo a la fosa nasal izquierda. Estoy convenido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles o los profesores españoles pueden interesarse por los datos. Lo que a nosotros nos interesaba era el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia de Dadá». (M. de Micheli, 2002. p. 136).

Muchas veces se ha explicado el Dadaísmo inicial relacionándolo directamente con el caos inherente a la situación bélica por la que pasaba Europa.

En el Dadaísmo se advierte, desde los inicios, una clara tendencia a valorar lo subversivo, a mostrar una preferencia por lo irracional y a mantener frente a cualquier hecho, una postura profundamente nihilista (negación). La negación de los valores preestablecidos se verificó desde los primeros momentos del Cabaret Voltaire de un modo aparentemente ingenuo, a través de ruidos, algarabía y peleas. Pero el trasfondo era en realidad muy intenso y sirvió para cambiar los cimientos de la cultura y el arte tradicional, hasta puntos insospechados. Finalmente, el cabaret cerró, cinco meses después de su apertura.

En 1917, Ball y Tzara compraron una galería y la abrieron como la Galerie Dadá, inaugurada con una exposición de pinturas. Para Ball era una continuación del Cabaret Voltaire, pero en realidad, la naturaleza de los encuentros en esta galería, había cambiado del performance espontáneo, a un programa más organizado y didáctico, donde se incluyó la utilización de la danza debido a la influencia de Sophie Täuber, que trabajó con Rudolf von Laban y con Mary Wigman.

Canción del Pez Volador, representada en esta Galería, fue una danza de destellos y agudezas, llena de luces deslumbradoras y penetrante intensidad.

La Galerie Dadá tenía tres facetas. Durante el día era una especie de cuerpo docente para colegialas y damas de la alta clase. Al atardecer, la habitación de Kandinsky iluminada con velas, era un club para las filosofías más esotéricas. En las veladas, sin embargo, las fiestas tenían una brillantez y un frenesí como Zurich nunca había visto antes: danza absoluta, poesía absoluta, arte absoluto, lo que significó que con un mínimo de impresiones, fue suficiente, para evocar imágenes inusuales.

Duró once semanas, Ball partió para los Alpes y Huelsenbeck regresó a Alemania. Tzara se quedó en Zurich manteniendo viva la revista Dadá con artículos adicionales. El traslado de Tzara a París, en enero de 1920, supuso el fin definitivo del dadaísmo en Zurich.

La velada Dadá final en Zurich, tuvo lugar el 9 de abril de 1919, un acontecimiento ejemplar, que iba a establecer el formato para las veladas subsiguientes en París.

Hans Richter y Arp pintaron los decorados para las danzas de Suzanne Perrottet y Käthe Wulff, que consistía en formas abstractas negras, sobre largas tiras de papel de más o menos dos metros de ancho. Janco, construyó máscaras de salvajes para las danzas y Serner proporcionó varios apoyos curiosos, entre ellos, un muñeco sin cabeza.

El performance comenzó con un discurso serio, pronunciado por Viking Eggeling, sobre la Gestaltung y el arte abstracto, lo que irritó bastante al público; la danza de Perrottet tampoco pacificó a la multitud. Sólo el poema simultáneo de Tzara, *La Fiebre del Macho*, leído por veinte personas, proporcionó el ambiente absurdo que el público esperaba.

Se desencadenó entonces un disturbio infernal de gritos, silbidos, cantos al unísono y risas, todo lo cual se confundía con los bramidos de los veinte en el escenario. Luego Serner, llevó el muñeco sin cabeza al escenario, presentándolo con un ramo de flores artificiales; cuando comenzó a leer su manifiesto anarquista, *Disolución Final*, la multitud respondió violentamente y rompió el muñeco, lo que obligó a dedicar un tiempo para restablecer la calma y poder continuar con la velada.

La segunda parte del programa fue más tranquila; cinco bailarines de Laban interpretaron *Nor Nkadu*, una danza con los rostros cubiertos por máscaras de Janco, y los cuerpos ocultos en extraños objetos en forma de embudo.

Tzara y Serner leyeron más poemas, y a pesar del tranquilo final de esta velada Tzara escribió que el performance había tenido éxito y que fue la victoria final de Dadá en Zurich. Después de este performance Tzara marchó a París.

En todas las composiciones dadaístas, el azar desempeñaba un papel decisivo. El dadaísmo fue una actitud más que un estilo, un movimiento de protesta contra el mundo socio-cultural de la época, un mundo corrupto, donde no había lugar para una obra constructiva. Dadá está en contra de todo, incluso de él mismo. No crean obras, sino que fabrican objetos, y un ejemplo de esto, son los poemas Dadá inventados por Tzara, donde en realidad, lo que se obtiene, es un objeto poético, no un poema. Da importancia a los aspectos intuitivos de la creación artística repudiando la razón. Lo que más les interesa a los dadaístas, es el gesto por encima de la obra, la acción por encima de la poesía, y sobre todo, que el gesto y la acción sean tan provocativos, que lleven al escándalo.

2.3.3. Dadá en Berlín

Todas las preocupaciones teóricas de Dadá adquirieron un gran significado en el contexto de Berlín, aunque los primeros performances en esta ciudad fueron parecidos a los de Zurich. Fue el Café des Westens, en Berlín, donde se realizaron las primeras actividades Dadá en esta ciudad. La clientela del Café, estaba ansiosa de presenciar una verdadera velada dadaísta, y en 1918 organizó la primera, muy parecida a las que se celebraban en Zurich. Participaron, Max Herrmann-Neisse, Teodor Däubler y George Grosz. Y más tarde se unieron al movimiento Hannah Höch, Raoul Hausmann, Johannes Baader y John Heartfield.

Este primer performance Dadá de Berlín, tuvo lugar en una pequeña habitación de la galería de I.B. Neumann. Huelsenbeck de nuevo volvió a asumir su papel de tambor Dadá al igual que hacía en las veladas del Cabaret Voltaire, blandiendo su bastón violento y quizás arrogante y sin pensar en las consecuencias. Grosz recitaba su poesía:

«Vosotros hijos de puta
materialistas comedores de pan
carne = comedores = vegetarianos
profesores, aprendices de carniceros, ¡alcahuetes!
¡vosotros, holgazanes! [...]»
(R. Goldberg, 2002. p. 66).

Luego el poeta orinaba sobre una pintura expresionista. Para rematar esta provocación, Huelsenbeck se volvía hacia el objeto tabú, la guerra, diciendo a gritos que la última no había sido suficientemente sangrienta. En este momento, un veterano de la guerra con una pierna de madera abandonaba la habitación en señal de protesta, acompañado con un aplauso de apoyo del irrito público. Impertérrito, Huelsenbeck leía sus Oraciones Fantásticas, mientras Däubler y Herrmann-Neisse continuaban con sus lecturas. El director de la galería amenazó con llamar a la policía, pero varios dadaístas persuasivos consiguieron detenerlo. (J. H. Matthews, 1974. p. 169).

Dos meses más tarde Huelsenbeck y una banda de parroquianos del Café des Westens, entre los que se encontraban, Raoul Hausmann, Franz Jung, Gerhard Preiss y George Grosz, presentaron la segunda velada Dadá, que a diferencia de la primera, se planificó distribuyendo comunicados de prensa, se solicitaron co-firmantes para el manifiesto de Huelsenbeck, Dadaísmo en la Vida y el Arte, y una elaborada introducción preparada para familiarizar al público de Berlín con las ideas Dadá. Después de comenzar con un frenético ataque al expresionismo, Grosz recitó sus poemas en rápida sucesión; Else Hadwigher leyó la poesía de Marinetti que ensalzaba la guerra, mientras Huelsenbeck tocaba una trompeta y una matraca de juguete. Un veterano de guerra respondió con un ataque epiléptico, pero Hausmann aumentó el alboroto al continuar su conferencia Los nuevos materiales en la pintura. Preocupado por los cuadros colgados en las paredes, el empresario apagó las luces en mitad del espectáculo, dando por terminada esta velada.

Dadá quería conquistar Berlín como fuera, desterrando el Expresionismo y declarándose adversario del arte abstracto. Y para ello pegaron sus eslóganes por toda la ciudad, se vestían con estrafalarios uniformes teatrales y adoptaron «nombres revolucionarios». El Manifiesto Dadá de Berlín, *El Dadáismo en la Vida y el Arte*, arremetía contra todo, e incluso llegaba a afirmar que estar en contra del propio manifiesto era ser dadaísta.

En mayo de 1918, se pegaron enormes carteles pintados en cientos de paredes y vallas de Berlín que anunciaban el «primer renacimiento de las artes de la postguerra alemana». El 15 de mayo de ese año, se inauguró el Gran Festival de las Artes en la gran Meister-Saal en el Kurfürstendamm con una competición entre una máquina de coser y una máquina de escribir; siguió un concurso de poesía «pangermánica», que también ocurrió como una competición, arbitrada por Grosz, entre doce poetas leyendo su obra a la vez.

En 1919 apareció en el escenario Dadá de Berlín, el director teatral Erwin Piscator; dirigió el primer fotomontaje vivo con una de las intervenciones de Huelsenbeck. Dirigiendo la acción desde la cima de una alta escalera, Piscator ocupaba el escenario, mientras que entre bastidores los dadaístas gritaban insultos al público. Además, en el espectáculo intervenían grandes marionetas diseñadas por Grosz, y realizadas por Heartfield y Hecker, y otras innovaciones técnicas que más tarde utilizaron Brecht y el propio Piscator.



Inauguración de la Primera Exposición Dadá. 5 de junio de 1920. Galería Burchard. De izquierda a derecha, Raoul Hausmann, Hannah Höch (sentada), Otto Schmalhausen, George Grosz, John Heartfield. En la pared de la izquierda, *Mutilados de Guerra* de Otto Dix. En la pared del fondo, *Deutschland ein Wintermärchen* (1917-19) de Grosz; suspendido en lo alto, el muñeco uniformado que condujo al procesamiento de Grosz y Herzfelde.

El 24 de junio de 1920 se celebró la Primera Gran Feria Internacional Dadá en Berlín, y sólo a través de ella puede comprenderse el alcance que llegó a poseer el Dadáismo en Alemania. El cartel que anunciaba la Feria servía también de catálogo, y en él figuraban como organizadores el «Mariscal» Grosz, el

«Dadasoph» Hausmann y el «Moteurdada» Heartfield. El catálogo, un fotomontaje de John Heartfield, contenía afirmaciones tan provocadoras como «El movimiento Dadá lleva a la abolición del comercio del arte» y «El hombre dadaísta es el adversario radical de la explotación», lo que demuestra la doble línea ideológica de los dadaístas alemanes: la ruptura con el sistema artístico burgués y la oposición política revolucionaria.

Los dadaístas berlineses expresaban su oposición a la guerra, al gobierno de Weimar y a la burguesía conservadora en sus numerosos y polémicos manifiestos, en apelaciones y en las actividades públicas.

Su principal órgano de expresión eran las múltiples revistas dadaístas entre las que destacaron: *Der Dada*, dirigida por Raoul Hausmann, *Die Freie Straße*, dirigida también por Hausmann y por Johannes Baader, y *Der Blutige Ernst* y *Die Pleite*.

Un collage de gran tamaño creado por Hannah Höch en 1920 ofrece la mejor descripción posible del espíritu de la época y de las tendencias políticas del dadáismo berlinés. El título: *El Cuchillo de Cocina Dadá Saja el Vientre Cervecero de la Última Época Cultural de Weimar de Alemania*.



El Cuchillo de Cocina Dadá Saja el Vientro Cervecero de la Última Época Cultural de Weimar de Alemania. Hannah Höch. 1920. Neue Nationalgalerie. Berlín.

Uno de los aspectos que más repercusión tuvieron en el ámbito artístico, fue el manifiesto de Raoul Hausmann, *Cinema Sintético de la Pintura*, que abogó por la inclusión de los nuevos materiales en los ámbitos pictórico y escultórico, como el empleo de los fotomontajes, que junto al collage adquirieron en Alemania, gracias a los dadaístas, una importancia sin precedentes.

2.3.4. Dadá en Colonia

El 20 de abril de 1920, en Colonia, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld y Max Ernst inauguraron una extraña exposición en un local al que se accedía atravesando unos urinarios, la cervecería Winter. Los carteles anunciadores fueron ejecutados por Max Ernst, su color era azul y en ellos aparecían unas viñetas que representaban palomas y vacas. La exposición la abría una niña vestida de primera comunión que, al poco tiempo, comenzaba a recitar poemas obscenos. Por el suelo se hallaban objetos artísticos dispersos y al fondo del local podía verse el *Fluidoskepatrik* de Baargeld. Esta obra era un acuario lleno de agua teñida de rojo, simulando sangre, y en el fondo yacía un despertador junto a un brazo femenino, mientras que en la superficie flotaba una cabellera de mujer. Al lado del acuario aparecía un fragmento firmado por Ernst, sobre el cual pendía un hacha, indicándole al visitante la posibilidad de tomar el hacha y destruir la madera, si lo deseaba. Una joven vestida de comunión, recitó poemas obscenos de Jacob van Hoddis. El conjunto provocó, una vez más la cólera del público reunido, que decidió denunciar las actividades de la muestra a la policía. Poco después la exposición fue clausurada. (R. Goldberg, 2002. p. 72).

Colonia no fue un centro de expansión dadaísta. Las actividades del grupo en la ciudad se limitaron a sus tres artistas representantes Arp, Baargeld y Ernst. Como editores fueron responsables de revistas como *Der Ventilator* y *Die Schammade*, esta última de una importancia capital, ya que a través de ella consiguieron establecer vínculos con los círculos dadaístas de Zurich y París, y para Ernst, marcó un punto de inflexión entre sus actividades dadaístas en colonia y su aproximación al surrealismo francés.

2.3.5. Dadá en Nueva York

En Nueva York, el Dadá llegó a través de artistas extranjeros exiliados. Marcel Duchamp y Francis Picabia se conocieron en la ciudad en 1919, y se unieron a Man Ray, de Filadelfia, al galerista y fotógrafo Alfred Stieglitz, y al poeta y mecenas Walter Arensberg.

Las revistas de bajo coste neoyorkinas fueron un importante medio de comunicación e intercambio con otros centros internacionales del movimiento. Stieglitz publicaba desde 1915 los cuadernos 291, que debían su título al número de la calle donde se encontraba su galería; después surgió la revista 391 de Picabia que siguió funcionando hasta 1924.

También en Nueva York se produjeron los escándalos típicos del Dadaísmo. El boxeador y escritor Arthur Craven, sorprendió en una actuación organizada por Duchamp a lo más selecto de la sociedad neoyorkina, al presentar al público un baúl lleno de ropa sucia. En la inauguración del salón de los Independientes, fue invitado por Duchamp y Picabia a dar una conferencia; llegó borracho, y enseguida comenzó a despotricar obscenidades contra el público, después se desnudó, hasta que la policía se lo llevó a la cárcel.

El concepto dadaísta de objeto antiarte, no es suficiente para poder describir los *ready-made* de Marcel Duchamp. De 1913 data el primer *ready-made* del

artista, la *Rueda de Bicicleta*. La descontextualización del objeto rueda y su integración en el taburete blanco de cocina, implica una total revisión del hecho artístico en sí. Pero el *ready-made* más controvertido de todos los propuestos a lo largo de su vida por Duchamp, fue la famosa *Fontaine* de 1917, presentada al comité de selección de obras de los «Independientes» de Nueva York. En esa ocasión, Duchamp prefirió no dar su nombre y firmó el urinario con el nombre de R. Mutt. El jurado, escandalizado ante lo que consideraron unánimemente un acto de grosera provocación, decidió arrinconar la pieza y no exponerla. Esta obra expuesta por Duchamp, pasó a convertirse en objeto «estético» gracias a que Stieglitz lo fotografió.



Rueda de Bicicleta (1913) y *La Fontaine* (1917). Marcel Duchamp.

Los *ready-made* son objetos específicos de consumo, los cuales se ven elevados a la categoría de objetos de arte, por la simple definición del artista, y por la presentación como tales, en el entorno de cualquier exposición.

Duchamp no perseguía la negación y disolución dadaísta del concepto de arte válido, sino la liberación de toda traba de este concepto. Sus *ready-made* son una redefinición de lo que puede ser una obra de arte, de cómo percibimos éstas, cómo reaccionamos ante ellas y, dirigen la atención del espectador hacia el significado del contexto, para la identificación y valoración de la obra de arte.

Esta nueva definición de concepto de obra sentó un verdadero precedente para el arte que más tarde se llamó *Performance Art*, considerado hoy como arte contextual y conceptual.

2.3.6. Dadá en París

En París, el Dadaísmo fue principalmente literario, por lo que Dadá se articuló a través de numerosas publicaciones; André Breton fundó en 1919 la revista *Littérature*, Picabia en esta ciudad siguió publicando 391 y Tzara sacó a la calle la serie de *Cuadernos Dadá*, entre otras publicaciones.

En la primera acción dadaísta que se efectúa en París, Andres Salmon inició la misma leyendo sus poemas, Jean Cocteau leyó poemas de Max Jacob, y André Breton algunos de Reverdy. Más tarde Tzara declarando que iba a leer poesía, leyó un artículo de un periódico mientras era acompañado de un infernal ruido de cascabeles y matracas agitados por Eluard y Fraenkel; figuras enmascaradas recitaron un poema inconexo de Breton, mientras Picabia hacía dibujos en una pizarra, borrándolos cada vez que iba a pasar al siguiente. El aspecto destructivo de Dadá se le presentó al público, que se indignó con esta representación, ya que presentaba una miseria artística; una vez más, el Dadá había triunfado.

Al mes siguiente, los dadaístas organizaron otra acción en el Salon des Indépendants. La concurrencia fue numerosa porque anunciaron que Charles Chaplin iba a estar presente. En esta acción se leyeron manifiestos por treinta y ocho personas simultáneamente; siete intérpretes leyeron el manifiesto de Ribemont-Dessaignes, que advertía al público que «les arrancarían sus putrefactos dientes, orejas y lenguas llenas de llagas», y se cantaron otros manifiestos en forma de salmos en medio de un alboroto tal, que tuvieron que suspender la sesión porque el público arrojaba toda suerte de basuras al escenario. A pesar de la violenta reacción del público ante estos espectáculos, no se desconocían en París esos actos provocativos. Ubu Roy de Alfred Jarry, después de 25 años, se conservaba en la memoria de los parisienses.

La música de Eric Satie, con su concepto de música de mobiliario, y la comedia en un acto, *La Piège de Méduse*, contenían muchas anticipaciones del Dadá. Con Satie comienza algo que podemos designar como «música conceptual», y aquí se encuentran también los inicios de la «música visual», como muestran su célebre *Composición en forma de pera*, o la música en forma de olas en la composición *Le Bain de Mer*, de 1914.

En 1921, Satie concibió la probablemente más larga composición de la literatura pianística, *Vexations*, que en una ejecución en tempo medio, requiere una duración de entre 18 y 19 horas. Fue regularmente ejecutada por varios pianistas, que se alternaban en el piano como en una carrera de relevos, y que, por así decir, se pasaban el sonido. Por lo demás, la partitura de Satie era una pieza para piano relativamente breve. Sólo que proveyó esta pieza de la indicación de repetirla 840 veces.

El ballet *Parade*, obra donde colaboraron Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau y Léonide Massine, había sido blanco de duras críticas por parte del público, y de la crítica en general. Parade proporcionó al público parisiense, que se estaba recuperando de la larga crisis de la guerra, una muestra de lo que Apollinaire describió como una obra con un «espíritu nuevo», ya que pretendía convertir las artes y la vida en una diversión.

Satie trabajó todo un año en el guión proporcionado por Cocteau. Una simple acción, esbozada de manera preliminar que combina las atracciones del circo y el music-hall. Parade, según el diccionario Larousse y las notas de Cocteau, significaba «un acto cómico, representada a la entrada de un teatro ambulante para atraer una multitud», de manera que el guión giraba en torno a la idea de un grupo ambulante, cuya «parade» la multitud confunde con la verdadera actuación del circo.

Para preparar la escena, Picasso pintó un telón de boca: una representación cubista de un paisaje urbano, con un teatro en pequeña escala en el centro. También diseñó el vestuario.



Parade, Primer empresario y *Parade*, Chino. Diseños de Picasso, 1917.



Parade, Empresario estadounidense y *Parade*, Telón de Fondo para escenario. Diseños de Picasso, 1917.

La acción comenzaba con el «Primer Manager», vestido con un traje de tres metros de altura, bailando un tema rítmico simple, repetido sin parar. Al Prestidigitador chino, representado con mímica por el propio Massine, se le representaba con coleta y un traje coloreado de bermellón, amarillo y negro, seguía la aparición de otro empresario, el «Manager Estadounidense», vestido como un rascacielos.

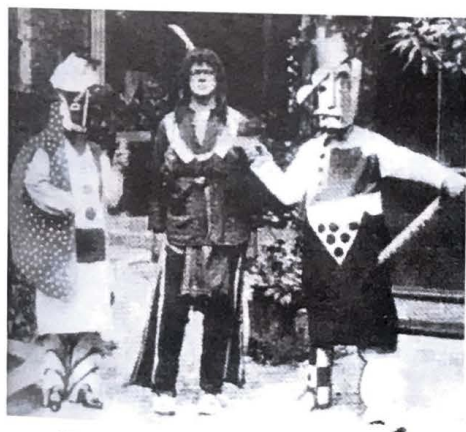
Los pasajes de jazz, descritos en la partitura como tristes, acompañaban la danza de «la niña estadounidense», que representaba con mímica las acciones de tomar un tren, conducir un coche e impedir el robo de un banco. El «Tercer Manager» interpretaba en silencio, montado en un caballo e introducía el acto siguiente, donde dos acróbatas daban tumbos al compás de un rápido vals de

54 xilófonos. La obra acababa con la niña estadounidense llorando, mientras la multitud se negaba a entrar en el circo.

La obra fue recibida con escándalo, los críticos conservadores rechazaron la representación en su totalidad; la música instrumentada por Satie que incluía máquinas de escribir, sirenas, hélices de aeroplanos, transmisores telegráficos de Morse y ruedas de lotería, se consideró ruido insoportable; la réplica de Satie a la crítica, lo llevó a juicio y a una larguísima apelación, para reducir la dura sentencia que le habían impuesto. También los críticos se opusieron a los trajes que convertían en algo sin sentido el ballet tradicional.

En realidad, Parade, marca una transición entre el Dadá y el Surrealismo. Apollinaire en el prefacio a Parade apuntó que el «espíritu nuevo» de la obra contenía una noción de Surrealismo.

Y punto de transición fue también, la obra *Les Mamelles de Terésias* del mismo autor, Cocteau, representada un mes después de Parade, en el Conservatoire René Maubel.



Una escena de *Les Mamelles de Terésias*. 1917.

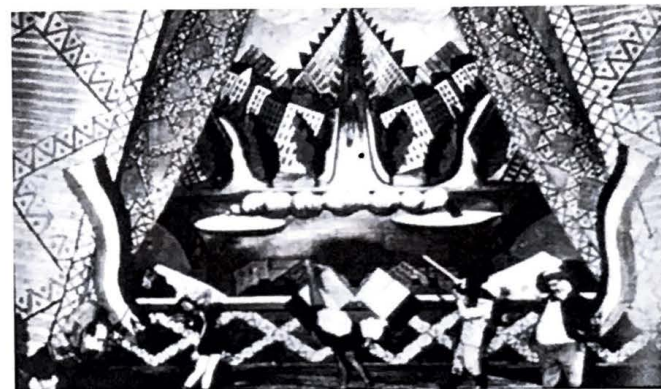
Empleando algunas ideas de Jarry, como representar al pueblo entero de Zanzíbar, donde transcurre la acción, en un actor, también incluyó en la escenografía un quiosco de periódicos que hablaba, cantaba y bailaba. La obra era un llamamiento a las feministas que no reconocen la autoridad del hombre, para que en el proceso de su emancipación no olvidaran que eran productoras de niños. «Que me hayas hecho el amor en Connecticut no significa que tenga que cocinar para ti en Zanzíbar», gritaba Thérèse a través de un megáfono; entonces se abría la blusa y echaba a volar sus pechos, dos globos, uno azul y uno rojo; más tarde explotaba los globos con un mechero «sacrificando la belleza, que puede ser causa de pecado». Con un desarrollo total de barba y bigote, declaraba que cambiaría su nombre a masculino: Tirésias.

La obra de Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, fue parecida a *Ubu Roi* y a *Les Mamelles de Terésias*, ya que usaba muchas de las mismas técnicas que se

usaron en estas obras, en particular, la costumbre de representar a las multitudes en una sola persona.

También aplicaba la costumbre del vodevil de maestros de ceremonias, que anunciaban cada una de las secuencias y explicaban la acción al público.

Contra un decorado pintado con la Torre Eiffel, la obra según Cocteau, tendría el «espantoso aspecto de una gota de poesía vista con el microscopio». Esta poesía acababa con un niño disparando a todos los que se encontraban en la fiesta de boda, en un intento por conseguir algunos macarrones.



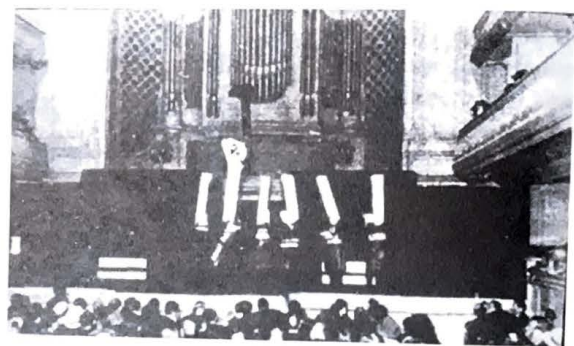
Les Mariés de la Tour Eiffel. Decorados. 1921.

La acción estaba acompañada de música de ruidos, ballet, luz, danza y actuación, representando la multitud con un solo personaje, como si esta fuera la manera más eficaz de contrarrestar el teatro realista tradicional.

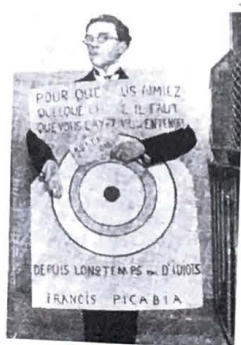
Esta obra, con su mezcla de music-hall y disparate, parecía haber llevado la irracionalidad de la patafísica (ciencia de las soluciones imaginarias) de Jarry tan lejos como podía llegar. En esta obra se hace hincapié en el mito y en la magia ritual, para crear un lenguaje especial y diferente para el escenario, mezclado con una variedad de formas vanguardistas.

Una multitud atraída por los performances anteriores se reunió en la Salle Gaveau, el 26 de mayo de 1920 para celebrar lo que conocemos como Festival Dadá. Se preparó de antemano un programa variado y unos curiosos trajes para la representación. Breton apareció con un revolver atado a cada sien, Eluard con un tutú de bailarina de ballet, Théodore Fraenkel con delantal, y todos los demás actores llevaban sombreros en forma de embudo en sus cabezas. A pesar de los preparativos, los performances no se habían ensayado, de modo que muchos de ellos fueron demorados y disueltos por los gritos del público, mientras los actores intentaban poner en claro sus ideas. *Vaseline symphonique*, de Tzara, presentó la orquesta de veinte músicos con muchas dificultades.

Breton, que sentía horror por la música, se mostró hostil ante los intentos de orquestación de Tzara, y la familia Gaveau, se dice, que se sintió ultrajada al oír los grandes órganos resonar al ritmo de un *fox-trox* popular, *Le Pélican*.



Escena de performance. Festival Dadá en la Salle Gaveau. 26 de mayo de 1920. París



Breton con un cartel de Picabia en la Salle Gaveau. 26 de mayo de 1920.



Escena de *Vous m'Oublierez*. Festival Dadá en la Salle Gaveau. 26 de mayo de 1920. París.
Eluard de pie, Soupault de rodillas, Breton sentado y Fraenkel con delantal.

En la pieza *Le célèbre illusionniste*, de Soupault, se soltaron globos multicolores que llevaban escrito los nombres de personas famosas, y Paul Dermée, presentó su poema *Le sexe de Dada*. La representación de *La deuxième aventure de Monsieur Aa*, «Antipyrine y Vous m'Oublierez de Breton y Soupault, trajo como consecuencia que huevos, tomates, y chuletas llovieran sobre el escenario. El enorme escándalo que produjo esta representación en tan lujosa sala, el grupo lo consideró un gran logro, a pesar de que estaban considerablemente reñidos entre ellos.

El 14 de abril de 1921, se organizó una excursión Dadá a la iglesia abandonada de Saint Julien le Pauvre. Los guías serían Buffet, Aragon, Breton, Eluard, Fraenkel, Huszar, Péret, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Rigaut, Soupault y Tzara, pero Picabia, disgustado con el curso de las actividades Dadá, renunció a participar. En todo París se exhibían carteles que anunciaban la actividad. Los dadaístas prometían remediar la «incompetencia de guías y cicerones sospechosos», y ofrecían una serie de visitas a lugares escogidos, principalmente aquellos «que en realidad no tienen razón para existir». A pesar de la promesa de una excursión especial, dirigida por celebridades de la juventud de París, la falta de público, debido en parte a la lluvia, no fue alentadora, por lo que descartaron la posibilidad de realizar otras excursiones.



Tzara leyendo en la iglesia de Saint Julien le Pauvre. 14 de abril de 1921. También asistieron Jean Crotti, André Breton, Paul Eluard, Jacques Rigaut, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamín Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon y Philippe Soupault.

Performance *Juicio y condena del señor Maurice Barrès por parte de Dadá*, el 13 de mayo de 1921, en la Salle des Sociétés Savantes. Maurice Barrès había sido años antes un ideal para los dadaístas franceses. Según una acusación, Barrès se había transformado en un traidor, al convertirse en portavoz, del periódico reaccionario *L'Echo de Paris*. Los representantes del tribunal incluían a Breton, el juez asistido por Fraenkel y Dermée, el fiscal representado por Ribemont-Dessaignes, los abogados defensores, Aragon y Soupault, y como testigos, Tzara, Rigaut, Péret y Giuseppe Ungaretti. El acusado fue condenado por «una ofensa a la seguridad de la mente».

El juicio puso de manifiesto públicamente las desavenencias entre Breton, Tzara, Picabia y los demás dadaístas; de hecho, el propio Dadá estaba siendo juzgado y fue una oportunidad para aquellos que estaban a favor y en contra de Dadá explicaran sus posiciones.



Juicio y Condena del Señor Maurice Barrès por parte de Dadá. 1921.

Mientras Tzara se presentaba como candidato para el rescate y conservación de Dadá, Breton anunciaba su muerte:

«Aunque Dadá tuvo sus horas de fama, deja pocos pesares. Abandonad todo. Abandonad Dadá. Abandonad a vuestra mujer. Abandonad a vuestra amante. Abandonad vuestras esperanzas y miedos. [...] Salid a los caminos». (Breton citado en R. Goldberg, 2002. p. 88).

Las innovaciones técnicas fueron muy importantes en el seno del dadaísmo francés y no se limitaron al ámbito de la pintura. Man Ray, que ya en Nueva York había realizado numerosas obras dentro de la línea de los *ready-made* y los collage, decidió instalarse en París en 1921. Su amistad con Duchamp y Picabia, pronto le proporcionó un nuevo círculo de amigos; todos formaban parte del grupo dadaísta parisino. Gracias a ello, no le fue difícil efectuar varias exposiciones, en las cuales mostró su capacidad extraordinaria para la fotografía. En los rayogramas, (técnica fotográfica desarrollada por el artista), uno de los factores esenciales a considerar, era la propia luz, que aparecía como parte esencial del objeto captado. Por primera vez, la fotografía había dejado de ser un arte secundario para convertirse, gracias al dadaísmo, en una manifestación artística de primer orden.

Lentamente, en el foco parisino, se van imponiendo los criterios de Breton sobre la perfección y el trabajo bien hecho, por lo que el Dadá sufre una especie de intelectualización.

El desorden, el caos sin motivo, la algarabía desenfadada, el espíritu de anarquía del dadaísmo más puro, van desapareciendo y en su lugar comienzan a destacarse otros factores. André Breton exigía un orden, y ya en 1922, opinaba que el proceso de desintegración del arte, estaba llegando a su fin. Sentía ansiedad por dar un giro definitivo a las actividades dadaístas, y convertirlas en algo distinto. La provocación por la provocación, había dejado de interesarle. Su idea era tomar las riendas del movimiento y dirigirlo según sus criterios.

Las profundas desavenencias entre Tristan Tzara y André Breton tuvieron como consecuencia la desaparición del movimiento dadaísta como tal y el inicio del Surrealismo. El final del movimiento fue más escandaloso que sus comienzos, pero en cualquier caso, su final, fue coherente con su ideología de provocación y escándalo.

A partir de ese momento, Tzara se dedicó a rezar la Oración Fúnebre por Dadá en diversas reuniones celebradas en distintas ciudades de Alemania, con la aceptación implícita que el movimiento había llegado a su fin.

2.4. Performatividad en las Artes Escénicas Surrealistas

El Surrealismo fue una corriente artística fundada por el poeta francés André Breton. Breton publicó el Manifiesto Surrealista en París en 1924, y de forma consistente dominó el movimiento a través de todos los años que existió; con la publicación del manifiesto estableció la tan ansiada vía teórica para esta nueva corriente, que al igual que el Dadaísmo, le dio énfasis al papel del inconsciente en la actividad creativa, aunque empleó el inconsciente psíquico de una manera más ordenada y más seria; esto se debió a la tremenda influencia de Freud, con sus teorías acerca del mundo autónomo de los sueños, de la capacidad automática de la psiquis, del profundo y oscuro mundo interior de la mente —el subconsciente o inconsciente— y que aparecen como reveladoras de una nueva naturaleza del arte humano.

En diciembre de 1925, el nuevo grupo publicó el primer número de la revista *La révolution surréaliste*; contaban con su propio local, la Oficina de Investigación Surrealista, «una posada romántica para ideas inclasificables y rebeliones continuadas». Los comunicados de prensa se publicaron llevando la dirección de la oficina, y los anuncios de los periódicos especificaron que la oficina de investigación:

«Nutrida por la vida misma, recibiría a todos los poseedores de secretos: inventores, locos, revolucionarios, inadaptados, soñadores». (R. Goldberg, 2002. p. 89).