

GEORGES HUGNET

LA AVENTURA DADA

Ensayo, diccionario y textos escogidos

Prologo de
TRISTAN TZARA

LA VELA LATINA



EDICIONES JUCAR

LA VELA LATINA /Ensayo. Antología

Portada: *Julio Ramentol*

Primera edición, noviembre de 1973

Título original: *L'aventure Dada*

Traducción: MARIA DE CALONJE y MARIANO ANTOLIN
RATO

Prólogo

© Pierre Seghers, éditeur

© de los derechos en lengua española, EDICIONES JUCAR, 1973
Chantada, 7. Madrid-29

I. S. B. N. 84-334-0091-6

Depósito legal: M. 34.871-1973

Impreso en España por Gráficas Arabí
Hermanos del Hoyo, s/n. Torrejón de Ardoz (Madrid)

A GEORGES HUGNET

La actitud de Dada con respecto al arte y a la literatura está impregnada de ese espíritu equívoco que cultivaba más o menos intencionadamente, y si el tono irrefutable, imperativo, que empleaba para imponer su duda, prueba ante todo su dinamismo, es justamente en esta contradicción donde hay que buscar la riqueza del carácter que le es propio.

Dada ha intentado, no tanto destruir el arte y la literatura, como la idea que de ellos existía. Reducir sus rígidas fronteras, rebajar sus imaginarias alturas, volver a someterlos a la dependencia del hombre, a su merced; humillar el arte y la poesía, significaba asignarles un puesto subordinado al movimiento supremo que únicamente puede medirse en términos de vida. El arte, con una A mayúscula, ¿no se inclinaba a ocupar en la escala de valores una posición privilegiada o tiránica que le llevaba a romper todos los lazos con las contingencias humanas? Es en ese sentido en el que Dada se proclama anti-artístico, anti-literario y anti-poético. Su voluntad de destrucción era más bien una aspiración hacia la pureza y la sinceridad, que una tenden-

cia hacia una especie de inanidad sonora o plástica que se contentara con la inmovilidad y la ausencia. La presencia de Dada en la actualidad más inmediata, más precaria y provisional, era su respuesta a estas investigaciones de la eterna belleza que, situadas fuera del tiempo, pretendían alcanzar la perfección.

En tanto que expresión de individualidad, Dada aceptaba perfectamente, e incluso preconizaba, el empleo de diferentes disciplinas plásticas o poéticas. Si, en parte, se servía de ellas como un Caballo de Troya, para penetrar en el interior del recinto sagrado y perturbar su orden gracias a los medios propios del arte, es sin embargo a través de sus realizaciones en este terreno, en las que siempre existía una fuerte tendencia hacia el mal gusto, donde se puede descubrir la crítica que ejercía sobre las instituciones espirituales, así como la línea de conducta, la concepción generalizada de los fenómenos humanos que proponía.

Hay que advertir —y es un rasgo común a las diferentes tendencias de Dada— que los medios artísticos que pasaban por estrictamente definidos en cuanto a su naturaleza, pierden poco a poco su valor específico. Estos medios son intercambiables, pueden aplicarse a cualquiera de las formas del arte y, por extensión, recurrir a elementos heteróclitos, materiales despreciados o nobles, clichés verbales o clichés de revistas antiguas, lugares comunes, slogans publicitarios, desperdicios que sólo servían para ser tirados a la basura, etc., elementos heteróclitos cuya unión se transforma en una coherencia imprevista, homogénea, puesto que ocupan un lugar en una composición recientemente creada.

A los collages y a los objetos de Max Ernst y de Schwitters, es oportuno añadir el azar del que Marcel Duchamp

ha hecho una fuente de creación (el cristal roto, por ejemplo), al igual que los ready-made, esos collages de la apariencia sobre la realidad de las cosas que ya no necesitan la confrontación con otros objetos para hacer valer la eficacia del proceso en transformación de la significación de las imágenes. En el mismo sentido, los refranes y los sonidos, las falsas-palabras, la sintaxis rota, los fragmentos de frase y las pseudo-canciones tan sórdidas como estúpidas, sirvieron de materia prima a Eluard, Aragon, Breton, Soupault, Arp, Picabia, Ribemont-Dessaignes y a los demás poetas dada. La campaña de desvalorización de la obra de arte y de la poesía estaba en pleno auge.

Se sabe que tanto los Cubistas como los Futuristas han utilizado elementos de la publicidad, fenómeno moderno, en tanto que componentes plásticos o valores poéticos. Dada, también ha utilizado la publicidad, pero no como una coartada, una alusión, una materia utilizable con fines sugestivos o estéticos. Ha puesto la realidad misma de la publicidad al servicio de sus propios fines publicitarios. La época constructivista de Schwitters, aunque de factura original, se refiere a esta concepción de Dada.

Pero, más que a preconizar el uso de los medios fuera de su especialidad, Dada tiende a confundir los géneros y es esto, me parece, una de sus características esenciales (cuadros-manifiestos o poemas-dibujos de Picabia, fotomontajes de Heartfield, poemas con orquestación fonética simultánea, etc.). Si es evidente que el empleo de materiales diferentes deriva de los Cubistas y de los lugares comunes de Apollinaire, de Cendras, de Max Jacob y de Reverdy, no son únicamente las mismas razones de orden plástico o literario las que cuentan para Dada. Es el sentido polémico vinculado al procedimiento el que prima, y éste no

es de orden descriptivo o explicativo, sino que queda incluido en la concepción misma del objeto que de él resulta, por decirlo así, como las demostraciones heraclitianas son actos que forman parte de un movimiento ininterrumpido. Hay, en el fondo de esta visión, una especie de humor que no es blanco ni negro, sino un giro del espíritu, una manifestación de la verdadera virtualidad de las cosas, una manera desagradable de considerarlas.

Dada preconizaba la confusión de las categorías estéticas como uno de los medios más eficaces para dar juego a ese rígido edificio del arte, tomado él mismo como un juego, a esa noción viciada que sirve para esconder detrás de un supuesto desinterés la mentira y la hipocresía de la sociedad.

Por lo tanto, se puede afirmar que el significado de las obras Dada, su valor de ejemplo, era anterior a toda preocupación estética o moralizadora. Y a la misma desentwicklung de este principio hay que atribuir el carácter irrisorio de estas obras de las que ningún auténtico Dada pensaba que durarían o servirían de modelos. Dada no predicaba, pues no tenía ninguna teoría que defender, mostraba verdades en acción, y de ahora en adelante habrá que considerar como acción lo que comúnmente se denomina arte o poesía. Ni lo bello ni lo feo, ni lo justo ni lo injusto, son determinantes cuando se trata de juzgarlos. Pero, ¿se puede aún hablar de juicios a propósito de producciones tiradas por así decirlo, a la plaza pública como pérdidas naturales desprovistas de cualquier pretensión?

Como sucedió con Wagner que, yuxtaponiendo las diferentes artes, quería alcanzar una especie de unión entre ellas sin por ello lastimar su carácter específico, el Orphis-

mo de Apollinaire, fundamento en la búsqueda de una esencia común a todas las artes, no sobrepasaba la creación de una nueva expresión, fuertemente marcada de «modernismo» futurista. No en vano Dada ha proclamado siempre que no era moderno. Lejos de declararse partidario del «viejo juego», Dada tendía a la novedad mediante un movimiento libre de toda prevención, negando las investigaciones formales o ilustrativas en ese sentido.

Si, para Dada, la sorpresa, que Apollinaire recomendaba como un factor poético importante, se ha convertido en escándalo, no es ciertamente un procedimiento artístico que oyerá elogiar en él, sino que Dada era él mismo el escándalo que se indentificaba con su modo de vivir y de manifestarse.

El desprecio de Dada por el «modernismo» se basaba sobre todo en la idea de la relatividad, pues cualquier codificación dogmática no puede llevar más que a un nuevo academicismo. Debido a esto combatía al Futurismo, al Expresionismo y al Cubismo. Al pronunciarse por el movimiento continuo y la espontaneidad, Dada que se quería móvil y transformable, prefería desaparecer antes que dar lugar a la creación de nuevos tópicos.

La interpretación de las fronteras literarias y artísticas era para Dada un postulado. Debía ser arbitraria, dejada a los azares de la invención y del humor. Cuando sí era igual a no, orden y desorden encontraban una unidad en la expresión momentánea del individuo. Ahí reside esa aspiración de Dada por una verdad indiscutible que era la del hombre expresándose fuera de las fórmulas aprendidas o impuestas por la comunidad, la lógica, el lenguaje, el arte y la ciencia. Dada se encaminaba hacia una especie de mo-

ral absoluta que, al suponer una imposible pureza de intenciones y de sentimientos, le emparentaba con el Romanticismo.

La compleja evolución de Dada, sus tendencias diferentes en los centros donde se desarrolló, son el corolario de su antidogmatismo. De este modo, en Zurich, Dada ha oscilado entre una especie de pureza del arte abstracto y la rebeldía, entre la confusión de las corrientes artísticas y la voluntad de crear algo nuevo. En Berlín, lo que domina es el carácter popular, es político y utilitario, violento y más especialmente publicitario; mientras que en Colonia y en Hanover las preocupaciones del orden del espíritu y del arte llevan el sello del humor, teniendo la crítica como blanco los hechos de la civilización más que los de orden temporal. En París, Dada fue antifilosófico, nihilista, escandaloso, universal y polémico, pero el espíritu anti-burgués y anti-académico se expresó por todas partes con igual virulencia. A menudo lo absurdo de Dada, a distancia, aparecía como una especie de paralogía que respondía a las exigencias subjetivas y azarosas. Y es el mundo, tal y como por su organización fue desviado de sus primicias originales, el que señala su absurdo a la luz de Dada. Aunque los puntos de gravedad no hayan sido los mismos en los diversos lugares donde Dada ha combatido, esta consideración puede tenerse como una constante a través de las formas que ha utilizado.

Al poner voluntariamente fin a su propia actividad, Dada ha dado prueba de que, si la experiencia se justificaba, su continuación, una vez alcanzado el punto de saturación, hubiera sido la negación pura y simple de su naturaleza profunda. Pero incluso su fin no era más que relativo. Sus

prolongaciones en el Surrealismo y más allá, por las cuales su fertilidad en el campo del espíritu fue ampliamente afirmado, conllevan el testimonio de su razón y de su necesidad histórica, tanto como reflejos de la época y como eslabón en el largo recorrido de la transformación de las ideas.

TRISTAN TZARA

Zurich

La publicación en la que se encuentra impresa por primera vez la palabra dada, se llama *Cabaret Voltaire*, y aparece en mayo de 1916 en Zurich. Se presenta con un formato de un pequeño in-cuarto de 32 páginas de papel satinado. La cubierta rojo-anaranjado, además de su título tipográfico, lleva arriba a un lado una etiqueta de plata en la que se inscribe en negro un dibujo de Arp, elegante y estilizado, tiende a lo ornamental. *Cabaret Voltaire* no tiene más pretensión que ser una «colección literaria y artística» como lo indica en su subtítulo. En el sumario, figuran los colaboradores por orden alfabético: Guillaume Apollinaire, Hans Arp, Hugo Ball, Francesco Cangiullo, Blaise Cendrars, Emmy Hennings, Jacob van Hoddis, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Vassily Kandinsky, F. T. Marinetti, L. Modigliani, M. Oppenheimer, Pablo Picasso, O. van Rees, M. Slodki, Tristan Tzara. Tal como se puede comprobar,

nombres conocidos se mezclan con nombres menos extendidos, se deslizan errores en el estado civil y en la ortografía de Modigliani, al igual que se observan numerosas erratas en muchos de los textos franceses. Pero *Cabaret Voltaire* se pretende internacional y se vanagloria de presentar a artistas de nacionalidades diversas, francesa, italiana, española, rumana, alemana, holandesa, austríaca, polaca, rusa. Incluso una colaboradora presume de ser apátrida. Por afán bibliófilo, el editor de esa colección realizó una edición de lujo que se compuso de cincuenta ejemplares; cada grupo de diez llevaba respectivamente una xilografía de Arp, de Janco o de Segall, un aguafuerte de Oppenheimer o de Slodki. El sumario lo había compuesto Ball, editor de la publicación, y hoy sabemos que los poemas de Apollinaire y de Cendras se publicaron sin la autorización de sus autores. Únicamente Cendras lo mencionará, en 1919, en *Dix-neuf poèmes élastiques*.

Hugo Ball es un escritor alemán con un pasado consagrado al expresionismo y que llegó a la máxima altura de la vanguardia pictórica. Amigo personal de Kandinsky y de Klee, cristiano socialista, católico antiprotestante y discípulo de San Francisco de Asís, al mismo tiempo que refractario, desertó de su país para refugiarse en Zurich. Enamorado del arte y de la poesía, fundó un cabaret cuya sala pone a disposición de los poetas y pintores que quieran ayudarle en su esfuerzo. Los espectáculos comienzan con un recital de melodías, y las sesiones de poesía con el recitado de poemas de Apollinaire, Jacob, Salmon, Jarry, Laforgue y Rimbaud. Ese cabaret es un típico cabaret de vanguardia, y en torno a sus espectáculos se forma un pequeño grupo de fieles de diversas nacionalidades constituido por

Arp, Tzara, los hermanos Janco, Sophie Taeuber, van Rees, Hemmy Hennings, a los que se une un alemán, también poeta, también refugiado, Richard Huelsenbeck, al cual ha rechazado el ejército de su país. *

La publicación, por lo tanto, ha tomado su título del cabaret, ya que su finalidad es poner de relieve a los artistas que son sus animadores, poetas de vanguardia y pintores abstractos... Dada se coloca bajo el signo del internacionalismo. Su primer editor, Hugo Ball, precisa que «*para evitar una interpretación nacionalista... no tiene ninguna relación con la mentalidad alemana*», lo que no impedirá a la mala fe de los periodistas franceses atacar a dada exáctamente en ese punto. Dada se coloca igualmente bajo el signo de una expresión literaria y de una forma del arte que se puede calificar de extremista, lo que no le impedirá, muy rápidamente, tomar posición contra la literatura y el arte modernos.

Una sala de exposiciones, la *Galerie dada*, vendrá a completar la actividad del movimiento y se sumará a los espectáculos del cabaret y a las manifestaciones organizadas en diversos locales. Los fundadores del movimiento, cuya denominación, como lo quieren la leyenda y la historia, fue encontrada al azar en un léxico con la ayuda de un abrecartas, se unen a los artistas con los que simpatizan y se sienten de acuerdo. Mientras que, por antipintura, Arp expone cuadros en papel o en tapicería, la *Galerie* organiza la primera exposición retrospectiva de Paul Klee, lo cual no se ha hecho nunca. Expone permanente y sucesivamente a Kandinsky, Chirico, Savinio, Kokoschka, Max Ernst, Richter, Prampolini. En el espacio de un año, 1917,

* Ver *Selección de textos* p. 187.

la revista dada que sale irregularmente, publica dos números, julio y diciembre. Estas dos colecciones literarias y artísticas, que continúan llevando ese subtítulo, no carecen de una cierta armonía en la presentación. Los textos, siempre en varias lenguas, dedican gran espacio al futurismo y al arte abstracto, al simultaneísmo y al lenguaje inventado, al folklore negro del que Tzara se propone traducir algunas canciones, y, en música, al *bruitismo*; defienden al nuevo arte bajo su forma más audaz. Notas que reivindican la prioridad en lo que concierne a la realización de poemas simultáneos, mantienen al día una relación de la actividad de la poesía coderna francesa, representada por Apollinaire, Jacob, Reverdy, Birot, Dermée, señalan la existencia de las revistas *Sic* y *Nord-Sud* y dan un informe simpáticamente lejano de la representación de las *Mamelles de Tirésias*. Entre las obras de Arp y de Janco, se colocan las pinturas de Kandinsky, de Delaunay y, con lo que se da a conocer al público francés, de Chirico.

En el Cabaret Voltaire, a partir de 1916, los espectáculos se transforman en manifestaciones. La violencia de dada se acrecienta y se agudiza. A las coplas satíricas de Ball contra el imperialismo alemán y a sus «*Krippen Spiele*», con las muñecas de Heimmy Hennings, su amiga, acompañados de recitados y de cantos de poesías populares, y a los breves espectáculos variados que constituían el programa habitual, se mezclan algunas sesiones más mordaces y algunas veladas memorables.

Remitámonos a la *chronique zurichoise* de Tzara.*

Hacia 1928, algunos participantes de esas manifestaciones, me confiaron una gran cantidad de datos que anoté

* Ver *Selección de textos*, p. 283

sobre la marcha y que relaté en mi historia de dada, publicada poco después en *Cahiers d'Art*: Las manifestaciones dada en Zurich, de 1916 a 1918, se salían de la literatura y alcanzaban directamente la moral y los sentimientos de los espectadores que iban, de este modo, ante tanta franqueza, de la rabia a la estupefacción. Aceleraban la descomposición de todo lo que ya iba cediendo. Los contrarios se unían y el amante del arte que se esconde en el fondo de cada hombre, se indignaba o experimentaba tanta imbecilidad y tanto genio. Reunidos para un espectáculo artístico, para un recital de poemas, los espectadores, llenos de buena voluntad, eran provocados a la fuerza y obligados a estallar. En la escena se golpeaban llaves y cajas para hacer música, hasta que el público protestaba, enloquecido. Serner, en lugar de recitar sus poemas, colocaba un ramo de flores al pie de un maniquí. Una voz bajo un inmenso sombrero de copa desmesuradamente alta decía los poemas de Arp; Huelsenbeck aullaba sus poemas, cada vez más fuerte, mientras que Tzara golpeaba, siguiendo el mismo ritmo y el mismo crescendo, un gran tambor. Huelsenbeck y Tzara bailaban con gruñidos de osos jóvenes, o en un saco, con un tubo en la cabeza, se contoneaban en un ejercicio llamado *noir cacadou*. Tzara inventaba poemas químicos y estáticos.

El poema estático se componía de sillas sobre las cuales había colocadas unas pancartas con palabras escritas, y estas pancartas se desplazaban cada vez que bajaba el telón, invirtiendo su orden. Janco dibujaba, para sus representaciones, vestidos en papel, en cartón, en tela, de todos los colores, sujetos con alfileres. Todo era espontáneo y ofrecía a todos la posibilidad de «hacer lo mismo», al negar

cualquier estética y luchar contra la apariencia misma del establecimiento de un arte con todas las reglas de ideal formal que esto implica. Perecederos, voluntariamente feos y absurdos, esos materiales escogidos al azar del ojo y del espíritu, simbolizaban en espléndidos harapos la rebelión perpetua y la desesperación que rechaza abandonarse a la desesperación.

Paralelamente a estas manifestaciones, a estas exposiciones y a estas conferencias, se constituye una colección dada que publicará algunas obras, todas ellas impresas en Zurich, en las prensas de J. Heuberger, que aparentemente no llenan las exigencias tipográficas de los poetas ni el estilo de los ilustradores. Para comenzar salen a la luz dos folletos: *la première aventure céleste de Mr. antipyrine*, de Tristan Tzara*, con xilografías a dos colores de Marcel Janco julio de 1916) y *phantastische gebete*, recopilación de poemas en lengua alemana de Richard Huelsenbeck, ilustrada con grabados sobre madera de Hans Arp (setiembre de 1916).

Visiblemente toda la actividad dada se consagra a la anarquía intelectual, y únicamente a eso. Dada es agudo, es la punta de la flecha, Transtorna las ideas recibidas con mucha maestría. Pero no sale del dominio de la poesía y de las artes plásticas. Anarquista y alborotador, pero ante todo experimental, se consagra a desarticular el lenguaje y el pensamiento por todos los medios de que dispone: imágenes catastróficas, yuxtaposiciones insólitas, recursos de azar (palabras sacadas de un sombrero), lenguaje inventado cuyas sonoridades recuerdan las canciones africanas, simultaneísmo... Su aventura es una rebelión del espíritu,

* Ver *Selección de textos*, p. 269

una rebelión moral y poética. En cualquier caso, su protesta no se inscribe jamás en el cuadro de un programa político. No quiere ocuparse de esa cuestión como si no le concerniera. Y sin embargo, ¡en Suiza, en Zurich particularmente, suceden tantos acontecimientos, que tendrán repercusión universal! Ahora bien, no se hace eco de ellos. Dada guarda entera, intacta, su libertad, libertad de acción y de expresión. No toma partido por ninguna ideología ni ningún régimen. Sabe que cualquier gobierno tiene derecho a exigiros cuentas y vosotros jamás lo teneis. Su única posición ante el conflicto mundial se limita a estar profunda, violentamente contra la guerra. Posición lógica pues no se puede decir que los dadaístas tengan el amor a la patria unido al corazón, ni al cuerpo el de las armas.

Los sinsabores de la guerra y el destino habían fijado o atraído a Zurich a los hombres más diversos. Un mundo amenazaba con venirse abajo, una época con desaparecer y el sistema social establecido con cambiar radicalmente. Arp, llegado a Zurich para reunirse con su madre, era legalmente de nacionalidad alemana pero su calidad de alsaciano le valió la indulgencia de las autoridades francesas. Tzara y Janco, sorprendidos por la declaración de guerra de Rumanía, no dejaron Zurich donde seguían respectivamente, uno clases de filosofía, y otro de arquitectura. Ball, enrolado en principio en el ejército alemán, se declaró prófugo. Huelsenbeck, reformado, había huido a Suiza para escapar de la matanza mundial y del eventual hundimiento de todo. Zurich amparaba a refugiados de diversos tipos, revolucionarios perseguidos, desertores, objetores de conciencia, que se mezclaban con los agentes de los servicios secretos, con agentes dobles, con negociantes interesados, con miserables eternamente acosados y con aprovechados de

grandes apetitos. En medio de este desorden, en esta agitación fructífera para unos y malévolas para otros, en este humor social, dada proliferaba, y el Cabaret Voltaire ayudaba a vivir a algunos artistas con poca fortuna. El cabaret se encontraba en el número 1 de la Spiegelgasse. Lenin vivía con su mujer, Kroupskaia, en el número 12 de la misma calle. Lenin jugaba partidas de ajedrez en el café Terrase, algunos dadaístas también. Se ignoraban cordialmente.

Lo que haría pensar que los promotores del dadaísmo de Zurich se interesaban poco o mal por la política, reside en el hecho de que si algunos quizás habían oído hablar de la conferencia internacional de Zimmerwald, a la que asistieron Lenin, Trotsky y Zinoviev como delegados de Rusia, ninguna de sus manifestaciones, escritas o habladas, hacen mención de ella, ni siquiera alusión. En el curso de esa conferencia, en 1915, Lenin y Zinoviev se separaron de la mayoría de los delegados de los otros países reprochándoles su pacifismo «pequeño burgués». Dada, ¿tuvo o no conocimiento, en 1916, año de su nacimiento, de la conferencia de Kienthal, que definió de nuevo la posición de los dos líderes socialistas rusos cuyas tesis habían sido expuestas en el *Socialdemokrat* y en *Vorbote*, revista dirigida por Radek y el holandés Pannekoek? ¿Ignoraba dada la presencia de Trotsky y, en Ginebra, la de otros revolucionarios cuyos nombres iban a estar muy pronto al orden del día? ¿Cómo juzgaban los alemanes Ball y Huelsenbeck la actitud adoptada, al comienzo de las hostilidades, por Karl Liebknecht, diputado socialista que había votado contra los créditos de guerra propuestos por el Reichstag, y la primera manifestación contra la guerra, por Liebknecht, Rosa Luxemburgo, Clara Zetkin?... Nunca dijeron gran cosa. En marzo de 1917, en el momento de la caída del zarismo,

dada organizaba exposiciones y conferencias sobre el expresionismo y el arte abstracto, sobre Klee y Kandinsky. Cuando el secretario del partido socialista suizo negoció la partida de un vagón precintado con los revolucionarios rusos que, sin control de pasaporte, debían atravesar Alemania y llegar a San Petersburgo pasando por Suecia, dada celebraba una velada de Arte Moderno con *froid Lumière*, poema simultáneo recitado por siete personas, de Tzara, y consagraba la parte musical a Schönberg. Sin embargo, Lenin al partir, concreta sus proyectos revolucionarios en su *Carta de adios a los obreros suizos*. Sin embargo, Lounatcharski, Sokolnikov... se encontraban en Suiza. Y también el pacifista, el hombre de izquierdas, el francés Romain Rolland, pero, en el plano literario, dada no se interesaba por este último más que por André Theuriot.

A estas diversas preguntas, Tristan Tzara contesta en 1947, en una nota de su conferencia *El surrealismo y la postguerra*:

Cuando, en 1917, Platten volvió a Zurich, trayendo de Moscú las precisiones sobre la Revolución, precisiones que traían a luz la imagen que uno se hacía normalmente y que una astuta campaña había oscurecido sistemáticamente, estalló un movimiento insurreccional, seguido de una huelga general. Este movimiento, se esperaba que pudiera extenderse a los otros beligerantes y poner de este modo fin a la guerra, conforme a los principios de Kienthal y de Zimmerwald. Se sabe que la social-democracia había decidido las cosas de otro modo. En esa ocasión, entre los dadaístas de Zurich, Ball (que a partir de ese momento se dedicó únicamente a la actividad política), Serner y yo, saludamos a la Revolución Rusa en la medida en

GEORGES HUGNET

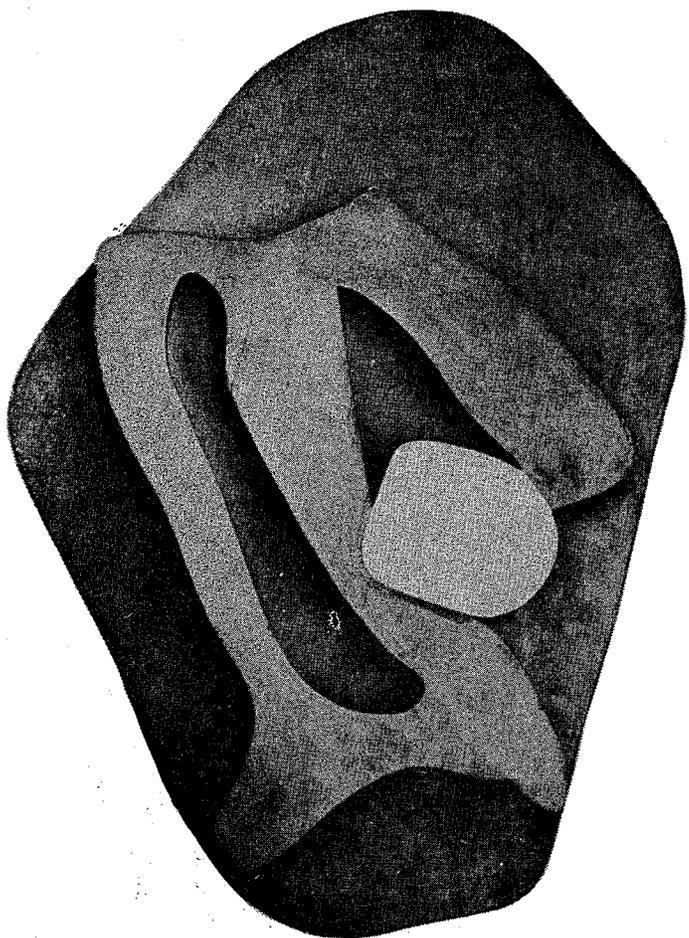
que ella constituía el único medio de poner fin a la guerra, y con una rapidez mayor que con la que habíamos tomado posición contra el pacifismo lloriqueante y humanitario cuyas llamadas a los buenos sentimientos, muy de moda en aquellos momentos, nos parecían particularmente peligrosas. ¿No trataban de adormecer (acunándoles con ilusiones) las voluntades de los que estaban destinados a actuar en el plano de la lucha?

Creo que sería justo añadir a los nombres de Ball, de Serner y de Tzara, los de Richter y de Janco, y asociarlos a una misma interpretación de los acontecimientos. Ahora sabemos el caso que hacía dada a Romain Rolland, no sólo en tanto que escritor, cosa que ignoramos, sino en tanto que pacifista, lo cual aclara la posición de dada que se oponía a la guerra como partidario de una paz revolucionaria.

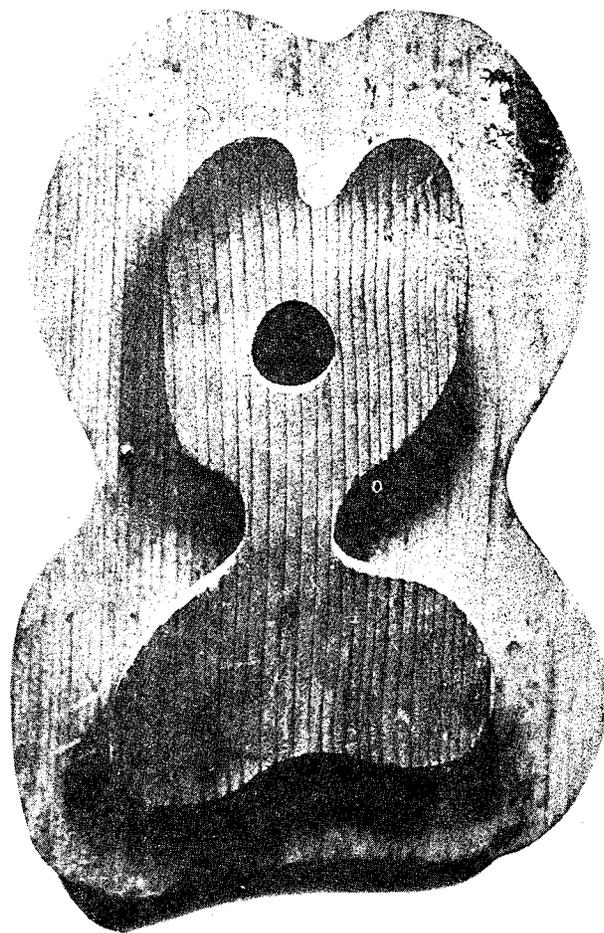
Cuando aparece *dada III*, ni una palabra del hundimiento del imperio alemán y de los desórdenes que tal hundimiento provoca, lo mismo que cuando el advenimiento del bolcheviquismo. Pero la anarquía sistemática de dada hace las veces de posición política. Se identifica con el aire que respira. A su escala y en el dominio del espíritu, le parece operar una revolución análoga y paralela a la que transtorna al mundo. Se registra con emoción la muerte de Apollinaire y, con entusiasmo, la llegada a Suiza de Francis Picabia, el antipintor. Hay que resaltar, que tanto en París como en Zurich, en Nueva York o en Hannover, dada no adopta jamás una posición política ni eleva nunca la voz a propósito de los acontecimientos en curso. Los únicos dadaístas que tomaron parte en los desórdenes sociales, fueron los de Berlín, tal y como lo veremos un poco más tarde, y menos intensamente los de Colonia. Bien entendi-



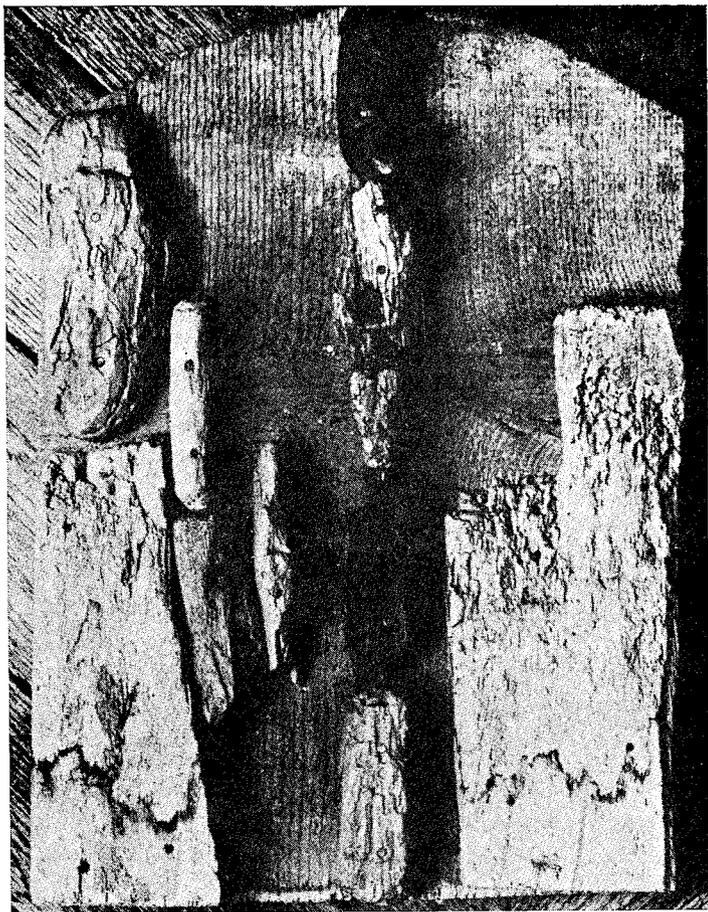
ZURICH.— De izquierda a derecha y de arriba abajo: 1. Hans Arp y Tristan Tzara. 2. Val Serner. 3. Hugo Ball recitando sus poemas en el Cabaret Voltaire. 4. Richard Huelsenbeck. 5. Hans Arp, Tristan Tzara y Hans Richter. 6. Hugo Ball. 7. Sophie Taeuber. 8. Una máscara (altura humana) de Hans Arp. 9. En Colonia, Gala Eluard, J. T. Baargeld, Max Ernst y su mujer, Paul Eluard que tiene en sus rodillas a la hija de Max Ernst. 10. Vestido de Marcel Janco para una representación dada.



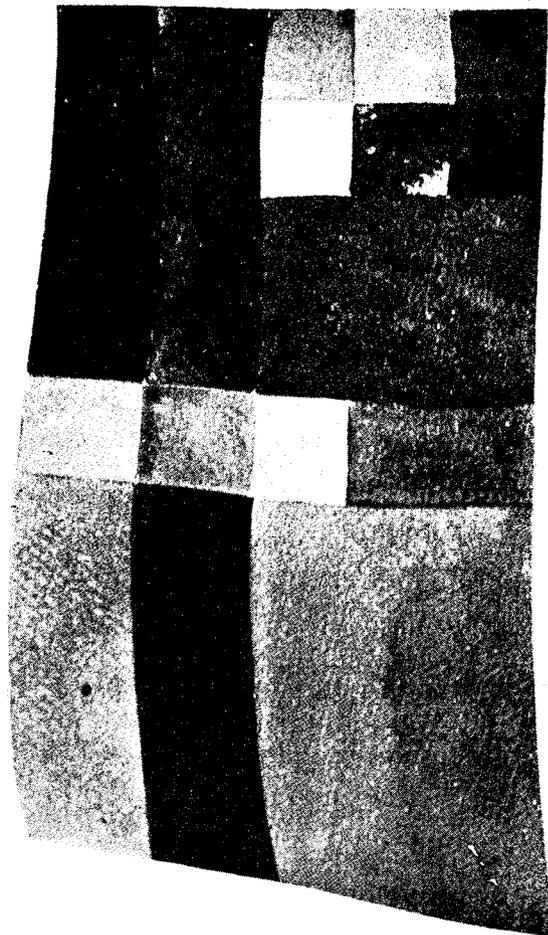
ZURICH.— Hans Arp: *Lágrima de Enak*, relieve policromado (1917)



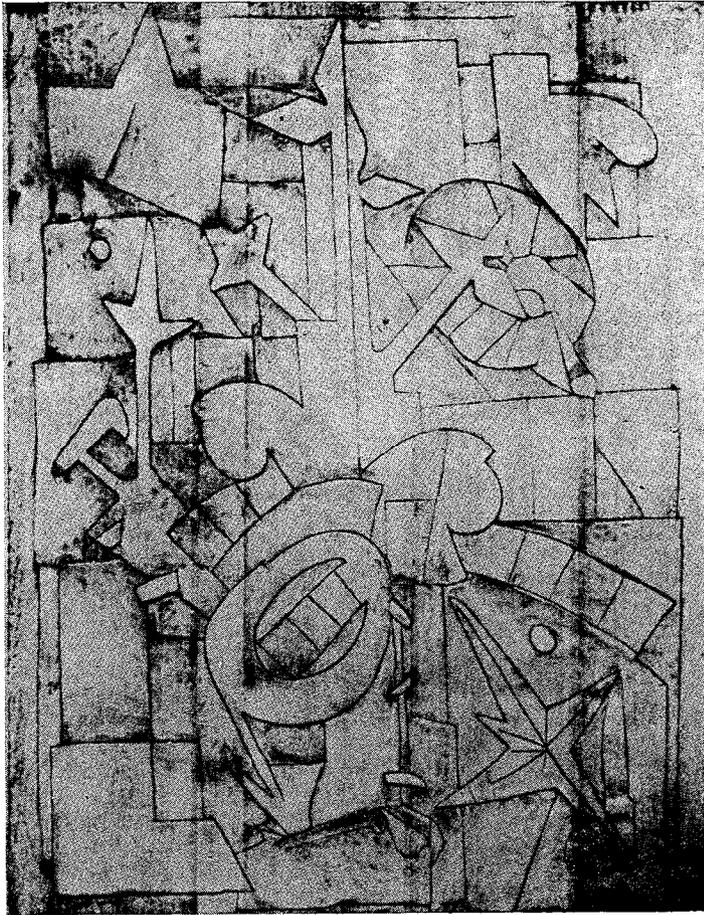
ZURICH.— Hans Arp: *Torso y ombligo*, relieve en madera (1918).



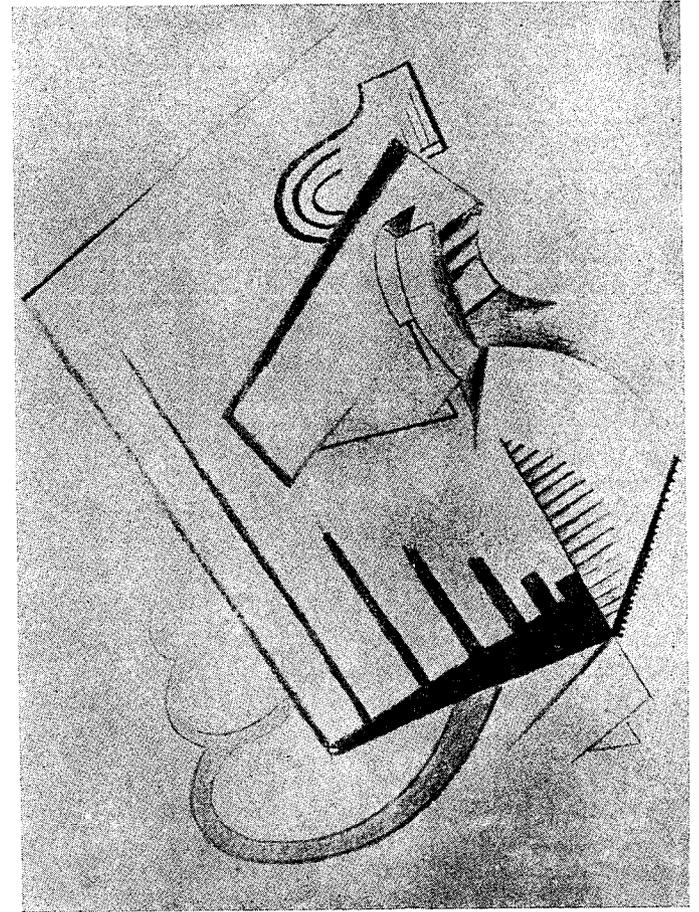
ZURICH.— Hans Arp: Construcción en madera policromada (1920)



ZURICH.— Sophie Taeuber: Acuarela (1016).



ZURICH.— Marcel Janco: madera esculpida (1917).



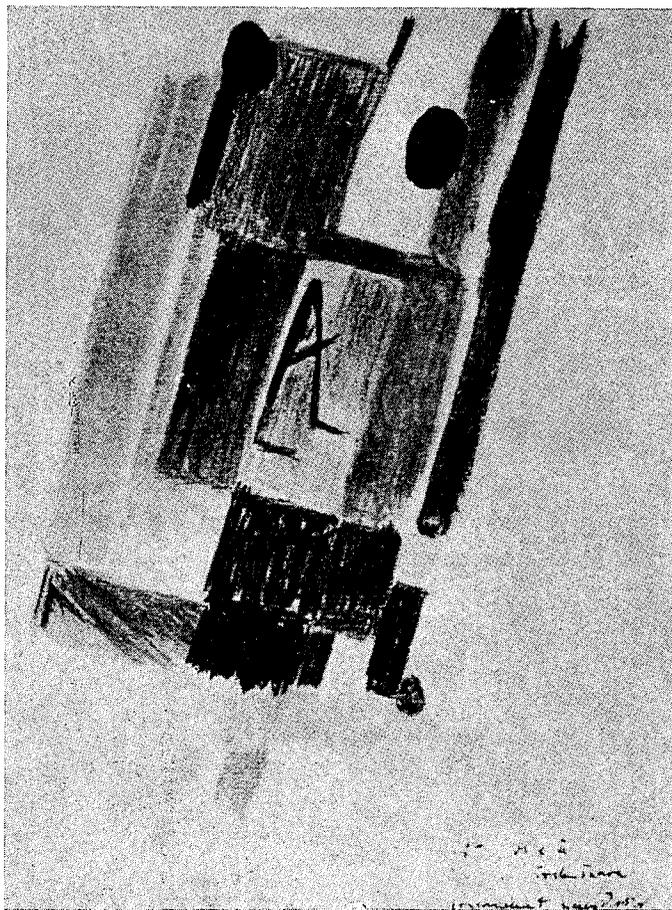
ZURICH.— Viking Eggeling: *Ritmo diagonal* (1919).

LA AVENTURA DADA

do, que cuando se trate de fusionarse, en manifestaciones o publicaciones alemanas, todos los dadaístas, sin distinción de país o de convicciones políticas, harán causa común. Para los dadaístas franceses, todos los documentos existentes dan fe de que dada desde su nacimiento hasta su muerte, constituirá siempre una aventura intelectual. Sólo el cese de las hostilidades, el final de la guerra, proporcionará tanto a los unos como a los otros un alivio real y una apariencia de libertad. Ellos se lo confesaban, pero no lo expresaban abiertamente. El desencadenamiento de dada en la borrachera de la postguerra explota en la alegría como un deseo realizado.

El n.º 3 de la revista *dada* señala una puesta al día de su actividad. Tzara asume solo la responsabilidad. Toda obediencia a una estética, cualquiera que sea ésta, cede aquí su puesto a la libertad, a la invención y a la espontaneidad. La ausencia sistemática de puntuación y de mayúsculas es evidente, pero en el aspecto inmediato, todo está trastornado, tanto el formato como la tipografía, y la composición. En lo que se refiere a la redacción, aparecen nuevos nombres y el *Manifiesto dada 1918* de Tzara* subraya con mayor vehemencia que nunca las voluntades de dada. El vocabulario es siempre inesperado, el lenguaje desarticulado a placer. Se desprende una verdadera fuerza de ese texto insolente y voluntariamente contradictorio, humorístico y ardiente, con una dosis de broma aparente y en el fondo bastante fervor, dominador y desesperado. Este manifiesto flagela a los creadores y a los seguidores, a los esteticistas y a los críticos, rechaza en bloque las escuelas y sus enseñanzas. Establece una leve distancia entre la mala y la bue-

* Ver *Selección de textos*, p. 272



ZURICH.— Hans Richter: Dibujo con lápices de colores (1918).

na literatura. Pulveriza el gusto y la elección. Hace tabla rasa de todo y especialmente de los prejuicios. Ahora bien, todo está prejuzgado: el arte, la sociedad, el dinero y esa moral que hace la comunidad. Todo se convierte en clasificación, la clasificación significa pestilencia, y el principal consejo del nihilismo de dada es permanecer para siempre incomprendido y no tener futuro. «... *Que cada hombre grite: hay que realizar un gran trabajo destructivo, negativo. Barrer, limpiar.*»

En este n.º 3, que tiene las dimensiones de un in-folio o casi, la tipografía se abandona a todas las excentricidades posibles y la composición dispone textos e ilustraciones con la intención de revolucionar la óptica y de afectar al lector. Intervienen nuevos nombres: Soupault, Dermée, Huidobro, Reverdy, mezclados según costumbre con textos en alemán y en italiano. Se puede señalar, de pasada, la colaboración de Reverdy, director de *Nord-Sud*, y por segunda vez, la de Birot, director de *Sic*, las dos revistas parisinas que habían señalado el nacimiento de dada y habían acogido a Tzara en sus sumarios. Las ilustraciones, xilografías, son de Arp, Janco, Ségal, Prampolini y Richter, un alemán recién llegado que se adherido al movimiento. Pero, el hecho más importante es la colaboración de Picabia. Su llegada a Suiza tiene aires de acontecimiento. Veremos por consiguiente hasta qué punto este acontecimiento fue determinante.

Tristan Tzara acaba de publicar *vingt-cinq poèmes* (escritos entre 1915 y 1918). Esta colección sigue siendo uno de los mejores aciertos del espíritu y de la tipografía dada. Los grabados de Arp, que son más que nunca las manchas de lo nunca visto, no tienen relación con ningún estilo, con ninguna escuela. En cuanto a los versos, producen ese sonido tan particular, ardiente y glacial, extenso y sincopado,

característico de la poesía de Tzara. Sus imágenes transmiten una especie de corriente alterna que electriza las palabras. Su poder de choque vuelve a poner en cuestión el problema del lenguaje y se basa en un intento de rejuvenecimiento del vocabulario. Las palabras antiguas se encadenan tan naturalmente a las palabras inventadas que vuelven a adquirir una sonoridad original y parecen provistas de un nuevo sentido.

No se puede dudar que para el joven poeta rumano que era Tzara, ávido de dar curso libre a su temperamento, y cuyo ardor ambicionaba cambiar todo en el campo del arte, el encuentro con Picabia constituyó una revelación. Picabia llevaba con él, no solamente un pasado constituido por sus antiguas experiencias, su papel jugado en la historia de la pintura moderna, su amistad con Apollinaire, con Cravan, todas ellas cosas que debían sin duda de impresionar a Tzara, sino también un pasado inmediato resumido por su actividad en Nueva York, por la publicación de *391*, por su profunda rebelión, auténtica, casi orgánica, contra el arte, y por la acción sistemáticamente desagregante emprendida por él, apoyada por su amigo Duchamp, bajo el signo de un humor perfectamente cínico y escandaloso. Además, todo lleva a creer que Picabia sintiera de golpe simpatía por dada. En el n.º 5 de *391*, en junio de 1917, ¿no había publicado ya la siguiente nota de Max Jacob, anunciando los últimos acontecimientos de la vida literaria, por él conocidos?:

«París.—Aparición de *Nord-Sud*, revista dirigida por Pierre Reverdy.—Desaparición de Picasso, en Roma a donde va a organizar un ballet ruso.—Querellas de poetas, poetas de querellas.—M. Ribera abofetea a Reverdy en una

cena ofrecida en Lapérouse por M. Rosemberg a sus pensionarios.—Se habla de la muerte de Markouss.—Kisling entabla un proceso contra el infortunado Basler por difamación.—Próxima aparición de poemas en prosa de Max Jacob (1).—Aparición de un nuevo libro de versos de Apollinaire (2).—Nacimiento de un poeta rumano, Tristan Tzara, que escribe al estilo de Tsara! Tsara! Tsara! Tsara! Tsara!... Thoustra.—Paul Guillaume... Apollinaire. Desembarco de una familia rusa que da de cenar a los pintores que no han comido.—Nacimiento de la gran escultura cubista de la mano del polaco Lespsiche (3).—Madame Derain en la Rotonde Reverdy! Reverdy! Reverdy!—Serge Jaztrebsoff (4), su partidario, vive solo en un apartamento parecido en Médrano.»

Desde Nueva York, donde estuvo durante la guerra, vía Barcelona donde publica un número de 391 y una colección de poemas que se salen de lo corriente: *Cinquante-deux miroirs*, escritos entre 1914 y 1917, Picabia llega a Suiza y elige Lausana para descansar. Su obra escrita aumenta en tres obras publicadas una detrás de otra: *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* («Poemas y dibujos de la niña nacida sin madre»), *L'Athlète des Pompes funèbres* («El Atleta de Pompas fúnebres») cuyo epígrafe está reproducido en *dada 3: Le goût est fatigant comme la bonne compagnie* («El gusto es cansado como la buena compañía») y *Ratieliers platoniques* («Astilleros platónicos») poema en prosa dedicado a la memoria de su amigo Apollinaire. La niña nacida sin madre encarna, en el pensamiento de Picabia, la máquina, también sus dibujos tienen el aspecto de planos

(1) Las notas numeradas van al final del volumen.

de un ingeniero-mecánico, de esquemas adornados con anotaciones que llevan a pensar que ese ingeniero había sido atacado súbitamente por una insolación poética. Estos dibujos traducen el mecanismo intelectual de su autor. En cuanto al contenido poético, no he podido resistir el deseo de citar estos versos tan representativos, a mi juicio, de un aspecto de su obra.*

Su encuentro con Tzara provoca un número de 391, que publica en Zurich. La portada es un dibujo mecánico sobre un fondo de tablero de damas en cuyas diversas casillas se menciona su reciente actividad y se inscriben, junto con el nombre de su mujer, Gabrielle Buffet, los de sus amigos: Apollinaire, Duchamp, Crotti, Ribemont-Dessaignes, Sliegiz, de Zayas, Varèse, Arensberg, a los cuales ha añadido el de Tzara. Las ocho páginas de este cuaderno suelto contienen un *Petit Manifeste* de Gabrielle Buffet, poemas y textos uno de los cuales está impreso al revés, el principio en un sentido y el final en otro, de Tzara y de Picabia, alternando con ilustraciones de Arp y de Alice Bailly, y dibujos de máquinas inventadas, con o sin inscripciones, tituladas *Tamis du vent* o *Vagin brillant*, obras de Picabia. Para terminar, en la página 8 una enumeración de falsas noticias, mezcladas con verdaderas, procedentes de Nueva York, París, Zurich, Barcelona y concernientes a Arp, Marie Laurencin, Duchamp, Cravan... Estas falsas noticias de las que Picabia ya se había servido y de las que se servirá después para provocar la confusión, contienen toda la ironía de su autor y se integran admirablemente en un individuo que evoluciona en un mundo a su semejanza, como él negador, escéptico, cínico y siempre en movimiento. Se emparentan

* Ver *Selección de textos*, p. 239

con las falsas noticias que los dadaistas de Zurich enviaban a los periódicos, anunciando un duelo entre Arp y Tzara o el encarcelamiento de Marinetti encerrado por ellos en un urinario público... Pero el humor de dada en Zurich tiende hacia lo absurdo y el delirio, mientras que el de Picabia está lleno de una burla corrosiva, perfectamente lúcida y consciente, que bajo la máscara de la broma, oculta un aborrecimiento real del arte y del pequeño mundo en que vive, así como la amargura de un ideal nunca alcanzado.

La publicación que marca el apogeo de dada en Zurich es sin lugar a dudas *l'anthologie dada*, aparecida en mayo de 1919. Se distinguen en ella dos influencias que casan perfectamente, la de Tzara y la de Picabia. Existen dos ediciones, casi iguales, una enteramente francesa, la otra entremezclada, por medio de supresiones, de textos en alemán. Las ilustraciones son las mismas en las dos ediciones, así como el número de hojas. La compaginación disparata y transtorna la composición que arroja las fotos y las xilografías, utilizando los caracteres más diversos sobre papeles de diferentes colores. Las ruedas dentadas de Picabia trituran en sus engranajes las últimas razones de ser del arte. Los grabados de Arp escapan totalmente a la estilización del comienzo y se convierten en manchas-personajes que, libres y espontáneos, queman el papel con sus oscuras llamas, mientras que las litografías del sueco Eggeling desarrollan las líneas armoniosas y tranquilas de una abstracción sinónima de pureza (5). En cuanto a los escritos, sus autores rivalizan entre sí para establecer el automatismo de la creación, para asesinar la lógica, para desafiar al buen sentido. No buscan más que irritar a los expertos en literatura. Se expresan sin ninguna concesión, cada uno a su manera, y

consagran la inspiración al estado bruto. Las maneras difieren y establecen un muestrario de sonoridades diversas y tonos opuestos. Todo esto es dada, todo esto es perfectamente increíble. Se anuncia que Charlie Chaplin acaba de adherirse al movimiento dada. Lo que surge de la relectura de *l'anthologie dada*, es que fue concebida y realizada con entusiasmo. A través de las colaboraciones nuevas: Georges Ribemont-Dessaignes, Jean Cocteau, Gabrielle Buffet, Raymond Radiguet, Philippe Soupault, André Breton, Louis Aragon, y, para la edición alemana, a través de las de Walter Serner, Ferdinand Hardenkopf, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann y Hans Richter, resuena la risa de dada, la inmensa e imperturbable, la desconcertante y escandalosa risa de dada.

L'anthologie marca el final de la actividad dada en Zurich. Queda por señalar la aparición de *Der Zeltweg*, en noviembre de 1919, publicación con tres cuartas partes en lengua alemana debida a la colaboración de Flake, Serner y Tzara. Esta última colección de textos bien impresa, de bellas proporciones y que vuelve a una tipografía más discreta, resalta a Serner y a Huelsenbeck, hace justicia a Arp en cuanto poeta, autor de un folleto que aparecerá enseguida: *Die Volkenpumpe* y revela a un escritor-pintor, Kurt Schwitters, uno de los personajes más curiosos de esta época, al que este relato dedicará muy pronto algunas de sus páginas. *Der Zeltweg* representa la última expresión en Zurich de la *sociedad anónima para la explotación del vocabulario dadaista* (Arp, Serner, Tzara). El regreso de Picabia a París, la correspondencia establecida entre los directores de *Littérature* y Tzara, la euforia de la postguerra y la marcha conquistadora de dada conducirán a Tzara a París en los primeros días de 1920.

Antes de dejar definitivamente Zurich, señalemos aún un incidente que tiene su importancia en la vida de dada. en la continuidad de sus tribulaciones y en la formación del espíritu.

El grupo expresionista alemán *Die Aktion* había establecido ya como principio, durante la guerra, que el artista debe tomar parte activa en la política y que debe asumir sus responsabilidades en los acontecimientos nacionales e internacionales. Para ese grupo de obediencia cuando menos socialista, esta actitud supone no solamente el declararse contra la guerra sino también, y sobre todo, ir junto con la revolución y, en consecuencia, inscribirse en el partido que encarna esta revolución. Un antiguo miembro de ese grupo, Hans Richter, llegando a Suiza, resolvió fundar en Zurich, en 1919, una asociación de inspiración parecida, *L'Association des Artistes Révolutionnaires*. Temiendo que la revolución dejara a los artistas fuera de su corriente, este grupo intentaba incorporar a la presión comunista, en la hora misma en que parecía acceder al poder en Munich y en Budapest, a los pintores estéticamente revolucionarios.

En efecto, la suerte de Hungría acababa de caer en las manos de Bela Kun. En efecto, en toda Baviera, acababa de ser proclamada la República de los Consejos, el 16 de abril de 1919. El comité central revolucionario, dirigido por un comunista libertario, Landauer, tomaba el poder. Sus dos adjuntos, también ellos más anarquistas e idealistas que comunistas, el escritor Ernst Toller y el poeta Eric Mühsan, imponían el nuevo arte como «base de la nueva civilización humana». Por desgracia, esta euforia artística sólo duró algunos días. Socialistas, anarquistas y bolcheviques libraban luchas sin cuartel de las que estos últimos salieron vence-

dores, dirigidos por Lévine. Ejecución de rehenes, terror blanco en Munich. Los bolcheviques ortodoxos eran derribados a su vez y, el 1.º de mayo, Lévine y también Landauer eran fusilados. El gobierno de Berlín se hizo dueño de la situación a comienzos de mayo de 1919.

Algunos pintores dada del grupo de Zurich creyeron acertado adherirse a *L'association des Artistes Révolutionnaires* cuya existencia efímera no pasó de algunas semanas. Retomada poco más tarde por los rusos bajo el nombre de Constructivismo, que reunió a Lissitzky, Tatlin, Malevich, Gabo y Pevsner, y que concluyó siendo, a pesar de su indiscutible talento, un arte decorativo de importancia secundaria, esta tendencia que se doblaba con una adhesión política, englobaba con Richter a Eggeling, Segal, Janco, Arp, Giacometti, Helbig, Baumeister... Sin duda, estos últimos admitieron pronto que los medios violentos, disgregantes, anti-burgueses aunque apolíticos, puestos en obra por Serner y Tzara bajo el signo de dada, eran más radicales y más eficaces, incluso en el plano revolucionario puro y simple. ¿O bien el peligro de estos desórdenes efímeros les dictó una prudente retirada? En cualquier caso, su dogmatismo disgustaba a dada y al mínimo equívoco provocado por las falsas noticias dirigidas a los periódicos por Serner y Tzara, la asociación se hundió y la revista que preparaban no apareció jamás, cuyas pruebas, confiadas a Tzara, volvieron al editor, tachadas de arriba a bajo.

Además, los pintores abstractos, muy ocupados en sentar las sólidas bases de un nuevo arte sobre características, modernas, un arte que impondría a la belleza una cara nueva y que iría a la par con la voluntad de simplificar la arquitectura de nuestro tiempo, cada vez se sienten menos cómo-

GEORGES HUGNET

dos en el marco de la rebelión dada, que cada vez se hace más y más detractora, no sólo de sus productos, sino de la noción misma de arte. De esta aspiración hacia una nueva idea de lo bello, dada se burlaba absolutamente. Con el tiempo, el sistemático no-conformismo de dada dominó esta contradicción inicial y aparentemente precoz.

Nueva York