

10
34



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Características conceptuantes y escénicas del
dadaísmo y algunas concordancias con
corrientes teatrales de vanguardia

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIATURA EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS

COORDINACION DE LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO

KENZI GUERRERO MIYAMOTO



MEXICO, D. F.

1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

258412



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Yunko Miyamoto

In memoriam

A mis padres

A la plenitud del presente

Con aprecio y agradecimiento a mi asesor

Maestro Felipe Díaz y Almanza

Agradecimientos

Quiero hacer patente mi agradecimiento a varias personas, de las cuales recibí un gran apoyo que colaboró a la realización de la presente tesis. Entre éstas se encuentran el maestro Felipe Díaz y Almanza; el maestro Lech Hellwig Gorzynski, quien me condujo en los primeros pasos de mi conciencia artística; el C.P. Jaime López de la Victoria y su hija Lourdes López, de quienes a través de su amistad, recibí un gran soporte material; el Dr. Carlos de los Santos Mallén, que con su presencia amenizó mi trabajo y lo retroalimentó con nuestras interminables pláticas y discusiones, mi padre Rafael Guerrero Lemus y mi hermano Mishio Guerrero Sánchez, por su comprensión y apoyo; mi madre Asunción Lemus Tovar, por su paciencia durante mi etapa universitaria.

**Características conceptuales y escénicas del
dadaísmo y algunas concordancias con corrientes teatrales
de vanguardia**

INDICE

1.1.- Introducción	9
1.1.- Lo vanguardista	12
1.2.- Lo contemporáneo	12
2.- Contexto histórico-socio-cultural	15
3.- Bases filosóficas	23
3.1.- Dadá y filosofía de Nietzsche	27
3.2.- Dadá y romanticismo	32
3.3.- Dadá y existencialismo	36
3.4.- Dadá y filosofías griegas	38
3.5.- Dadá y Anarquía	40
3.6.- Dadá y tendencias "underground" del siglo XX	40
4.- Características del dadaísmo en base a sus testimonios .	44
4.1.- Nueva concepción en la función del teatro	45
4.2.- Dadá y unidades dramáticas	45
4.3.- Dadá y moral	46
4.4.- El texto frente a la creación escénica dadá	47
4.5.- Lo grotesco manifiesto	49
4.6.- La búsqueda del espectador alternativo	52
4.7.- El universo congelado	53
4.8.- El ataque a las culturas burguesas	54
5.- Elementos del Dadá para su propuesta escénica	55
5.1.- Parámetros dadaístas	55
5.2.- Destrucción de esquemas críticos convencionales	56
5.3.- Espontaneidad, sorpresa y humor	56
5.4.- La magnitud de lo grotesco	57
5.5.- Búsqueda de la novedad	57
5.6.- La transformación del espectador pasivo en activo durante las funciones	57
5.7.- Rompimiento de las unidades teatrales y búsqueda de alternativas del lenguaje	58
5.8.- Destrucción de psicologismos	59
5.9.- Renovación en el estilo de actuación	60
5.10.- Uso de espacios no tradicionales	61

5.11.- Presentación de universos abiertos a toda posibilidad de interpretación	62
6.- Ecos de Dadá en corrientes teatrales de vanguardia	62
6.1.- Dadá y Teatro existencialista	64
6.2.- Dadá y Teatro del absurdo	69
6.3.- Dadá y Teatro de la crueldad	70
6.4.- Dadá y Teatro épico	75
6.5.- Dadá y Teatro pobre	80
6.6.- Dadá y Teatro de Peter Brook	83
6.7.- Conclusiones de ecos de Dadá	88
7.- Conclusiones generales	94
8.- Bibliografía	96

INTRODUCCION

Al analizar someramente la historia de la humanidad es posible observar las constantes transformaciones culturales; simultáneamente con ellas las corrientes artísticas se manifiestan como resultado directo de ese devenir histórico. De la conciencia de esos cambios se puede conjeturar que para lograrlos, es necesario romper violenta o pacíficamente con el esquema establecido de la última transformación. Es decir, que para poder trascender el nivel de un esquema cualquiera, es necesario aprehenderlo para después modificar sus parámetros y alcanzar una evolución. La modificación de estos parámetros pueden ser paulatinos o vertiginosos, bruscos o apacibles, manifiestos o discretos, pero a final de cuentas siempre será necesario el cambio para la evolución de cualquier esquema, o sea, el flujo continuo.

De esta reflexión se confirma la sentencia que mencionara el doctor Carlos Solórzano en alguna de las entrevistas que le hiciera la "Gaceta UNAM": "La rebeldía es la esencia del aprendizaje y la rebeldía en los jóvenes es la que hace que el mundo progrese (...)"¹ ; ésta no es otra cosa que una actitud de cambio ante esquemas establecidos; o sea la necesidad primaria de asimilar primero un sistema, para después proponer los cambios y no de otra forma, pues la rebeldía que se manifiesta de forma fortuita de los sistemas no es tal y se limita sólo a actitudes anodinas, si fuera así, inevitablemente surgiría la pregunta ¿Rebeldía a qué?

Por consiguiente se puede observar que los grandes revolucionarios también han sido grandes rebeldes: Sócrates, Eurípides, Voltaire, Lord Byron, los Jesuitas en latinoamérica, Moliere, Marx, Nietzsche, Freud, Gandhi, Brecht, etc. Todos ellos pertenecen a una enorme lista de personajes quienes en sus diferentes contextos, han hecho grandes aportaciones al mundo.

¹ "La rebeldía es la esencia del aprendizaje, lo que hace que el mundo progrese: Solórzano" en *Gaceta UNAM* año 1994, No.2,803 México D.F. Ciudad Universitaria 24 de enero de 1994. Dir. Lic. Margarita Ramírez Mandujano. p.27

Las corrientes artísticas además de ser la manifestación viva de las transformaciones de la humanidad, por momentos también han sido el resultado de la rebeldía ante las sociedades para confirmar los cambios que ellas mismas forjaron. En este caso la referencia específica son los movimientos contraculturales, que parafraseando a Luis Racionero: Siempre han estado paralelos a las manifestaciones oficiales de las culturas vigentes en todos los tiempos, y que ésto no significa que están en contra de la cultura, sino que presentan nuevas alternativas a ésta.²

A partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestra fecha, la historia del hombre es el resultado de presurosos cambios desde todos los puntos de vista: Sociales, tecnológicos, políticos, culturales, etc. por decir sólo algunos ejemplos; y el reflejo de la vertiginosidad de estos cambios, los podemos contemplar a través de los movimientos artísticos y estéticos, cuya duración histórica es menor mientras más se acercan al presente. El perfecto ejemplo de lo anterior lo constituye la fugacidad del movimiento Dadá, que junto con la primera guerra mundial, fue uno de los factores que representó el principio de una delirante carrera de cambios en el siglo XX.

Es así como se llega a uno de los objetivos principales de esta tesis: Mostrar al movimiento rebelde Dadá, como una de las principales y primeras de las diversas corrientes teatrales en la historia del siglo XX.

Rebelde por sus características contraculturales que proponen alternativas radicales ante el sistema brutalmente asimilado por sus primeros militantes; estas alternativas implican cambios a nivel de estética y propuesta teatral. Cambios que concuerdan en múltiples aspectos desde el punto de vista filosófico y de características estéticas, en cuanto a su dramaturgia y propuestas escénicas con otras corrientes, que también se han dado a lo largo del vigésimo siglo de nuestra era; así se llega al otro tema principal de la tesis: Mostrar las concordancias de la corriente dadaísta con otras corrientes teatrales de vanguardia del siglo XX.

² Conceptos extraídos de RACIONERO, Luis, Filosofías del underground Barcelona Anagrama 1987 p.p 9-19

El proceso de este trabajo primero partirá mediante una investigación de fondo de lo que el concepto "Dadá" significa, situándolo en su contexto histórico socio-cultural, describiendo a grandes rasgos sus bases filosóficas, tanto las históricas como las que auxiliarán a comprender más ampliamente a la corriente artística, detallando características del teatro dadaísta y sus propuestas escénicas. Una vez observado las características y propuestas que definen al teatro dadaísta, se reconocerán sus concordancias estilísticas con algunas de las diversas corrientes teatrales del siglo XX, finalmente se derivarán las subsecuentes conclusiones.

Las corrientes teatrales vanguardistas que se confrontarán para esta investigación, serán las siguientes: Teatro de la crueldad, Teatro épico, Teatro del absurdo, Teatro existencialista, Teatro de Peter Brook y Teatro pobre. La selección de estas obras en específico, es debido a que son unas de las más representativas del presente siglo por ser generalmente de las más estudiadas. El hecho de no confrontar las primeras corrientes teatrales de vanguardia que se dieron antes de Dadá como lo pueden ser el futurismo o el expresionismo, obedece a una catalogación que hizo Guillermo de Torre en su obra, Historia de las literaturas de vanguardia, que se explicará a continuación.

De Torre considera que las primeras cuatro corrientes literarias del siglo XX: Futurismo, cubismo, expresionismo y dadaísmo, se debieron colocar en un solo tomo por significar las cuatro juntas el inicio de las vanguardias. Evidentemente una sola no hubiera tenido la fuerza necesaria para proponer características estéticas radicalmente alternativas en la historia del arte. En otras ediciones De Torre había dispuesto el orden de estas corrientes de otra manera porque algunas le parecían intrascendentes; sin embargo en la edición que se estudió para este caso, se dispuso así para respetar el orden cronológico, y de esta manera hacer una justa consideración a las primeras vanguardias. Éstas merecen más importancia que la que regularmente se les presta.

Dadá es la culminación cronológica de la catalogación que De Torre hiciera. En atención a esa culminación, la presente tesis parte del dadaísmo y no de las anteriores corrientes no porque no lo merezcan, sino porque

según De Torre, con el Dadá se culmina el inicio de las corrientes teatrales de vanguardia.

LO VANGUARDISTA

Para fijar con claridad al dadaísmo en su contexto y antes de intentar definirlo como movimiento de vanguardia, se necesita precisar lo que este propio concepto significa. En interpretación de Georges Pillement,³ el término "vanguardia" implica un compromiso: El estar adelantado al tiempo o a la estilística teatral del momento, o bien proponer nuevas relaciones en la manera de conceptualizar las convenciones dramáticas, siendo revolucionario en la manera de pensar, de escribir, o por la forma o concepción de hacer teatro. Esto es un compromiso constante y que implica un riesgo constante, pues si todo el mundo está de acuerdo con un movimiento innovador, ya no hay vanguardia.

LO CONTEMPORANEO

Una vez definido lo vanguardista y antes de exponer el contexto histórico social del movimiento, es preciso que para conocer lo contemporáneo a Dadá, se parta de una inteligencia en común sobre qué es lo contemporáneo.

En una definición básica lo contemporáneo es: "Lo existente al mismo tiempo que otra persona o cosa."⁴

Sin embargo al relacionar las transformaciones políticas, filosóficas y sociales con la asimilación de éstas por el hombre, nos encontramos frente a referencias de parámetros específicos condicionados por circunstancias objetivas. Esto se puede explicar de la siguiente manera haciendo relativa la primera definición acerca de lo contemporáneo, cabe mencionar que el siguiente párrafo está referido de los escritos de André Villiers⁵:

³ PILLEMENT, Georges, "La condición del autor de vanguardia" en JACQUOT Jean Et.Al. El teatro moderno, Buenos Aires, EUDEBA, 1957, pags.42-47.

⁴ GARCIA-PELAYO Ramón Larousse Diccionario básico de la lengua española, México, Larousse, 1979 p. 129

Se dice que la edad media es un periodo de diez siglos que abarca del siglo V al siglo XV. ¿Pero por qué se decidió así? Por que a partir de la caída del Imperio Romano, la filosofía, la política y la sociedad, sufrieron una transformación que el hombre tuvo que asimilar y que significó todo un periodo, el de la Edad media, de modo que todo lo que se hizo en ese intervalo de diez siglos en Europa, fue contemporáneo al periodo mencionado. ¿Y qué fue lo que posteriormente se definiera como contemporáneo a lo relacionado al periodo siguiente, o sea el Renacimiento? Por supuesto, otra transformación de la cultura.

En inteligencia de esto, ¿Por qué en libros como Historia cultural del Japón⁶ se habla de dicho país en su periodo medieval? ¿Por su contemporaneidad cronológica con Europa? Como se puede observar, esto no puede ser posible ya que la edad media de Japón y occidente no son paralelos cronológicamente. El designio de "Edad media" japonesa es puramente arbitrario, así como obviamente es arbitrario ese mismo designio a Europa. Lo antepuesto hace advertir que se habla del periodo medieval en la historia del hombre, sólo desde el punto de vista de lo europeo.

Por lo precedente entendemos que Japón y Europa son contemporáneos en cuanto a su Edad media no por su coincidencia cronológica sino por su analogía de periodos.

Más aún, los especialistas hablan de un inicio del Renacimiento de los países europeos en diferentes fechas para cada nación. Entonces, por mencionar un ejemplo: ¿El arte de Rusia no era contemporáneo al arte de Italia en una misma fecha? Esta pregunta emerge debido a que los especialistas concuerdan, según el dato recabado de De Teresa,⁷ que el país precursor del renacimiento es Italia, específicamente Florencia.

5 VILLIERS, André, "Perspectivas abiertas y perspectivas cerradas de la vanguardia" en JACQUOT Jean Et.AL. El teatro moderno, Buenos Aires, EUDEBA, 1957, pags. 50-60.

6 TAZAWA, Yutaka. MATSUBARA, Saburo. OKUDA, Shunsuke. NAGAHATA, Yasunori Historia cultural del Japón. Japón. Ministerio de relaciones exteriores, 1973. p.p. 53-68

7 DE TERESA. PRIETO Literatura Universal México, Mc Graw Hill 1992 pags.100-112

Se puede observar que mientras en Italia, en cuanto al arte pictórico se refiere, había evolucionado al denominado "Renacentista", simultáneamente en otros países como en Rusia, aún se aplicaba el estilo medieval.

Obviamente la estipulación de contemporaneidad se da gracias a parámetros convenidos que dependen no tanto de una arbitrariedad fortuita, ni de una contemporaneidad cronológica, sino a la sujeción de las transformaciones de las civilizaciones que a su vez repercutirá en la transformación de la cultura.

Las anteriores menciones inducen a dos formas de entender lo contemporáneo, el estrictamente temporal, y el de la analogía de las transformaciones culturales. De este modo si pensamos en la contemporaneidad del siglo XX desde un punto de vista estrictamente temporal, tendremos que empieza desde 1900 hasta 1999.

Pero si se hacen notar los sucesos que han marcado una transformación en la civilización occidental, obviamente el inicio y fin del siglo XX no concuerda con sus fechas cronológicas. En el presente estudio no se podría mencionar exactamente o siquiera hacer un acercamiento de cuando empezaría o terminaría dicho siglo, pues hacerlo es correr un riesgo de juicio dada la proximidad de las circunstancias. El no fijar con exactitud el inicio del siglo XX, no es obstáculo para localizar al Dadá en su contemporaneidad, pues se cuenta con el siguiente recurso:

Después de la lectura del artículo de Jesús Díaz en la revista "Humboldt perspectivas 1492-1992",⁸ se señalan algunas características del inicio del siglo XX, por ejemplo la revolución rusa de 1917; lo cual no significa que este hecho sea el parámetro que indique el principio de siglo, pero no se puede negar que fue un evento importante en la historia de la

⁸ Díaz Jesús Alexander Von Humboldt en los comienzos de un nuevo siglo en "Humboldt perspectivas 1492-1992" No. 104 Año 32-1991 Bonn, República Federal Alemana, Internationes p.36

civilización occidental puesto que no sólo le marcó un cambio ideológico, sino político, social, económico y por supuesto artístico, como se puede observar en el surgimiento del Teatro épico. Así mismo en 1991 sucedieron tres importantes hechos: La caída del muro de Berlín, la desaparición de la Unión Soviética y el fallido golpe de estado para restaurar el antiguo sistema socialista. Estos hechos marcaron el fin de un tenso periodo de la historia del siglo XX, simultáneamente también significaron un importante giro de la civilización occidental; lo cual también es observable en el arte, como lo puede ser la manifestación de arte pop del grupo Pink Floyd al caer el muro de Berlín.

Lo mencionado son sólo algunos hechos importantes que sucedieron a principios y finales, respectivamente, del vigésimo siglo. Si bien es cierto que los hechos mencionados no son parámetros categóricos que indiquen un principio y un fin de siglo, si son de alguna manera indicadores de cambios en la civilización a lo largo del siglo. Emulando a Jesús Díaz, esta tesis puede recabar algunos hechos importantes que caracterizaron el principio de siglo y que pueden auxiliar a delimitar mejor un marco histórico-socio-cultural para estudiar al dadaísmo; más aún, se recabarán hechos dados a finales del siglo XIX que prepararon rasgos característicos del siglo XX, y por consiguiente el campo para que surgiera el dadaísmo.

CONTEXTO HISTORICO-SOCIO-CULTURAL

Una vez circunscrito al dadaísmo en su contemporaneidad, es posible marcar el contexto histórico-social, el de principios del intenso siglo XX.

Sería incoherente pensar que un hecho en una fecha específica determine la transformación de la civilización. Los hechos "transformadores" son solamente el interruptor de todo un devenir de acontecimientos que dieron pauta a tal posibilidad, y la última manifestación resultante del devenir de acontecimientos es el arte.

Cabe decir que generalmente la manifestación del arte donde se aprecia la aparición de un movimiento artístico en su máxima concepción es el espectáculo teatral, ya que en primera instancia, es la última disciplina artística en captar y sintetizar en su quehacer a las demás artes. Esto se puede explicar en un sentido wagneriano, en que la escena es

civilización occidental puesto que no sólo le marcó un cambio ideológico, sino político, social, económico y por supuesto artístico, como se puede observar en el surgimiento del Teatro épico. Así mismo en 1991 sucedieron tres importantes hechos: La caída del muro de Berlín, la desaparición de la Unión Soviética y el fallido golpe de estado para restaurar el antiguo sistema socialista. Estos hechos marcaron el fin de un tenso periodo de la historia del siglo XX, simultáneamente también significaron un importante giro de la civilización occidental; lo cual también es observable en el arte, como lo puede ser la manifestación de arte pop del grupo Pink Floyd al caer el muro de Berlín.

Lo mencionado son sólo algunos hechos importantes que sucedieron a principios y finales, respectivamente, del vigésimo siglo. Si bien es cierto que los hechos mencionados no son parámetros categóricos que indiquen un principio y un fin de siglo, si son de alguna manera indicadores de cambios en la civilización a lo largo del siglo. Emulando a Jesús Díaz, esta tesis puede recabar algunos hechos importantes que caracterizaron el principio de siglo y que pueden auxiliar a delimitar mejor un marco histórico-socio-cultural para estudiar al dadaísmo; más aún, se recabarán hechos dados a finales del siglo XIX que prepararon rasgos característicos del siglo XX, y por consiguiente el campo para que surgiera el dadaísmo.

CONTEXTO HISTORICO-SOCIO-CULTURAL

Una vez circunscrito al dadaísmo en su contemporaneidad, es posible marcar el contexto histórico-social, el de principios del intenso siglo XX.

Sería incoherente pensar que un hecho en una fecha específica determine la transformación de la civilización. Los hechos "transformadores" son solamente el interruptor de todo un devenir de acontecimientos que dieron pauta a tal posibilidad, y la última manifestación resultante del devenir de acontecimientos es el arte.

Cabe decir que generalmente la manifestación del arte donde se aprecia la aparición de un movimiento artístico en su máxima concepción es el espectáculo teatral, ya que en primera instancia, es la última disciplina artística en captar y sintetizar en su quehacer a las demás artes. Esto se puede explicar en un sentido wagneriano, en que la escena es

civilización occidental puesto que no sólo le marcó un cambio ideológico, sino político, social, económico y por supuesto artístico, como se puede observar en el surgimiento del Teatro épico. Así mismo en 1991 sucedieron tres importantes hechos: La caída del muro de Berlín, la desaparición de la Unión Soviética y el fallido golpe de estado para restaurar el antiguo sistema socialista. Estos hechos marcaron el fin de un tenso periodo de la historia del siglo XX, simultáneamente también significaron un importante giro de la civilización occidental; lo cual también es observable en el arte, como lo puede ser la manifestación de arte pop del grupo Pink Floyd al caer el muro de Berlín.

Lo mencionado son sólo algunos hechos importantes que sucedieron a principios y finales, respectivamente, del vigésimo siglo. Si bien es cierto que los hechos mencionados no son parámetros categóricos que indiquen un principio y un fin de siglo, si son de alguna manera indicadores de cambios en la civilización a lo largo del siglo. Emulando a Jesús Díaz, esta tesis puede recabar algunos hechos importantes que caracterizaron el principio de siglo y que pueden auxiliar a delimitar mejor un marco histórico-socio-cultural para estudiar al dadaísmo; más aún, se recabarán hechos dados a finales del siglo XIX que prepararon rasgos característicos del siglo XX, y por consiguiente el campo para que surgiera el dadaísmo.

CONTEXTO HISTORICO-SOCIO-CULTURAL

Una vez circunscrito al dadaísmo en su contemporaneidad, es posible marcar el contexto histórico-social, el de principios del intenso siglo XX.

Sería incoherente pensar que un hecho en una fecha específica determine la transformación de la civilización. Los hechos "transformadores" son solamente el interruptor de todo un devenir de acontecimientos que dieron pauta a tal posibilidad, y la última manifestación resultante del devenir de acontecimientos es el arte.

Cabe decir que generalmente la manifestación del arte donde se aprecia la aparición de un movimiento artístico en su máxima concepción es el espectáculo teatral, ya que en primera instancia, es la última disciplina artística en captar y sintetizar en su quehacer a las demás artes. Esto se puede explicar en un sentido wagneriano, en que la escena es

donde se pueden observar la suma de las artes. En otro sentido, al escenificar la literatura dramática o cualquier otra realidad, se está plasmando de una manera efímera y en una relación espacio temporal, un lenguaje que es un conglomerador de signos, y esto de alguna u otra manera está manifestando a la a la cultura circundante.

Para afirmar las premisas anteriores, se citarán definiciones, que alguna vez hiciera Herman Tetrlink respecto al arte y al arte dramático:

Arte: Es la comunicación humana de una imagen de la vida.

Arte dramático: Es la comunión de una imagen de la vida en acción, proyectada en el momento de su aparición, sobre el espacio presente y el tiempo actual, delante de un conjunto humano, por parte de un hacedor de imágenes llamado actor, amo del juego⁹

Otra conceptualización de arte es la que se encuentra en la obra de Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*,¹⁰ en donde se explica que en el materialismo dialéctico no existe un concepto de arte preciso, puesto que Marx y Engels nunca elaboraron una teoría estética propiamente dicha, sin embargo, en sus conceptos sobre el hombre, la sociedad y la historia, se encuentra información que auxilia a definir un concepto de arte desde un punto de vista dialéctico materialista según la interpretación del estudioso. De esta manera se hicieron interesantes confrontaciones que harían evolucionar el concepto de arte. Como uno de los resultados de las confrontaciones, se rescata el siguiente concepto: El arte está condicionado a la sociedad y a sus estructuras por ser éste una resultante de la última, pero es a la vez una esfera particular relativamente autónoma, una dependencia capaz de generar autonomía en su propio seno. En otras palabras, el arte es el reflejo de la sociedad, es decir una resultante de ésta pero ocupando un lugar aparte de la supraestructura y la infraestructura, contemplando y mostrando las relaciones de estas últimas.

⁹ TETRLINK, Herman Primacía del juego en JACQUOT Jean ET. AL. El teatro moderno Buenos Aires, Eudeba, 1957, p.p.1-10

¹⁰ Sánchez Vázquez, Adolfo Estética y marxismo, México, Era, 1970. Vol.I

Al concebir a los hechos históricos no como transformadores de la cultura sino como interruptores de un devenir, se infiere que para circunscribir a Dadá en su momento histórico, es necesario remontarnos a acontecimientos que datan desde finales del siglo XIX hasta principios del XX, ya que es desde el siglo XIX, donde empieza a surgir el devenir histórico que da pauta a los movimientos de vanguardia del siglo XX.

Una de las características del siglo XIX es la consolidación de la clase social más fuerte como nunca antes se había advertido: La burguesía, cuyos principios ideológicos comenzaron a fortalecerse a partir de las ideas de la revolución francesa. La igualdad, la fraternidad y la libertad, dieron base a los principios de la ideología burguesa que desencadenarían en el liberalismo.

Con la nueva clase social consolidada y su sistema de producción, para el fin del siglo XIX existían, en interpretación de Juan Coronado,¹¹ intensas pugnas sociales, cuyo resultado sería un marcadísimo contraste de clases sociales y una Europa en crisis.

Por otra parte y en interpretación del mismo autor, en referencia a América, Estados Unidos inicia su industria petrolera, dos años después surge la guerra de secesión; los países latinoamericanos se independizan políticamente de una manera total de España en 1898, para posteriormente pasar a lo que se denominaría neocolonialismo, que es la nueva forma de dependencia de los países latinoamericanos, esta vez no políticamente de España, sino económicamente y de los Estados Unidos de Norteamérica. En el campo del pensamiento surgen distintos sistemas filosóficos como el de Augusto Comte con su positivismo o el materialismo dialéctico de Marx. Nombres como el de Kant, Engels, Hegel y Nietzsche son fundamentales para comprender el desarrollo del pensamiento del siglo XX. También aparecen nuevas ciencias como el psicoanálisis de Freud o la sociología cuyo precursor es Comte.

¹¹ MAQUEO Ana María. CORONADO Juan Lengua y literatura (Literaturas hispánicas). México Limusa 1995 p.p.13-17

En interpretación de información del mismo autor¹² también se hizo la siguiente recopilación: En el campo tecnológico se dan grandes avances como la iluminación eléctrica, el teléfono, la cámara fotográfica y el telégrafo. En el aspecto urbano, las ciudades experimentan cambios vertiginosos como los rascacielos, los trenes eléctricos, los teatros donde se exhibían proyecciones del cinematógrafo de los Lumiere; así como también se podía observar como en las calles abundaban los carros hechos en serie gracias a Henry Ford, la creación del metro y las luces de neón; todo lo anterior en conjunto es sólo un ejemplo de la visión de los comienzos de la transformación de la humanidad al siglo XX.

Sin embargo todos estos cambios sobrepasaban a la asimilación que el hombre podía tener de su entorno, haciendo que sus circunstancias no fueran controladas; esto se debía a que a pesar de las transformaciones, el hombre moderno aún se regía por los valores y motivaciones del siglo XIX. Lo podemos observar con más detenimiento si notamos que el siglo XIX se vio violentamente truncado, al iniciar una conflagración a gran escala en 1914, donde toda la vertiginosidad de cambios dichos en líneas anteriores, se precipitaron hasta desembocar en crisis económicas, sociales y de poder, por citar sólo algunos ejemplos.

La referencia a la guerra como parámetro indicador de cambio, como muchas veces a funcionado, es debido a que desde la década de los setentas en el siglo XIX, el hombre no había sido testigo de una conflagración mundial, como se puede observar en el libro de historia universal de Ida Apendini.¹³ El conocimiento de las guerras mundiales era meramente enciclopédico e idealizado así como también los valores que necesitaban un cambio, pues todavía el hombre se creía salvaguardado en el pasado siglo.

¹² IBID p.p.61-63.

¹³ APENDINI, Ida . SAVALA, Silvio Historia Universal (Moderna y contemporánea) , México , Porrúa 1988. p.p. 340-361

Según la referencia de la Enciclopedia Juvenil Grollier,¹⁴ al llegar la primera guerra mundial la tecnología daría a luz nuevas armas como la ametralladora, las bombas de gases, los tanques, aunado a la estupidez de los generales cuyas tácticas de trincheras sólo provocaban bajas militares y no avances territoriales causando cientos de muertes innecesarias. La horrorosa muerte en las trincheras consistía en ser fulminado por las balas enemigas, o morir de inanición, o de infecciones debido a los cuerpos putrefactos de los compañeros que morían en batalla, o devorado por las ratas que allí pululaban.

Ante esta pequeña y general visión bélica del iniciante siglo, se tuvo que asimilar de manera violenta y necesaria una nueva cosmovisión del mundo y sus valores. Es así que el arte, de acuerdo con la apreciación de estética marxista, que conceptúa al arte como una resultante del quehacer de la sociedad, también cambió de una manera radical en donde los valores ya no se mostraban como estandarte del héroe de la sociedad. ¿Cuál héroe y de qué tipo de sociedad? ¿De la de los hombres cuyos valores provocaban la guerra en ese momento?

Así surgen en Europa las vanguardias, aquellas corrientes artísticas que cansadas o aterradas de la cultura Europea, proponen un cambio radical en la forma de conceptualizar al mundo.

Una de las corrientes vanguardistas que comenzó de esa manera con nuestro siglo, es el dadaísmo. Cabe mencionar que el Dadá aparece después del futurismo como el movimiento más rico en actos desbordantes y desafíos a la lógica. Así mismo es uno de los primeros en atacar abiertamente a la sociedad burguesa y sus valores, o sea los vigentes.

De acuerdo al estudio en Dadá documentos de Ida Rodríguez,¹⁵ el movimiento dadaísta comenzó en plena primera guerra mundial en 1916, en el territorio neutro de Zurich, Suiza. Este país consistió en un refugio

¹⁴ Enciclopedia Juvenil Grollier. México Cumbre. Vol.6. 1983. Directores, SHAPIRO William, DESSER Arnold, SAYLES Franklin, HILL Michael p.p.1747-1753

¹⁵ RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita Dadá documentos. México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1977 p.p.19-21.

para artistas y rebeldes en contra de la calamidad mundial, así llegó Hugo Ball, un joven escritor alemán que vivió, combatió y se traumatizó por la guerra, sus inquietudes artísticas le hicieron inaugurar en un pequeño local rentado, el cabaret "Voltaire", en donde a partir de allí, artistas como Tristán Tzara, Marcel Janco y Jans Arp, se darían cita, para crear el movimiento que se distinguiría por su fuerza y rebeldía, el Dadá.

Así pues, la leyenda de Dadá se inicia en el "Voltaire", cabaret de Hugo Ball. Es por eso que se mencionó a Ball antes que a algún otro iniciador del dadaísmo, no por ser el más importante, sino por ser el primero que adecuó las circunstancias, para que se diera una chispa y que en colaboración con los otros militantes se provocara el fuego dadaísta. Por lo tanto, si se quiere estudiar al dadaísmo en forma general, se tienen que observar los procesos artísticos de Tzara, Huelsenbeck o Arp, por decir algunos ejemplos, pero si se quiere estudiar a Dadá desde su motor primario es necesario remontarse a Hugo Ball y "El Voltaire".

El "Voltaire" es precisamente el punto de partida, puesto que las actividades de los artistas de la talla de Tzara, Arp o Huelsenbeck, que se citaban allí gracias a Ball, apuntaban muy intencionadamente hacia ninguna búsqueda de algún concepto, estas actividades "incoherentes" eran el propio concepto en sí y con ello se manifestaba el desacuerdo con las circunstancias históricas.

Lo único que faltaba al respecto de estas actividades artísticas "sin sentido" (Se sabe por supuesto que esas actividades sí tenían sentido, porque son el resultante de las circunstancias históricas.) era un nombre, y ese nombre también se adquiere al estilo dadaísta. Existen diversas versiones sobre el significado u origen de la palabra "Dadá", de estas se mencionarán las más significativas.

Con referencia en la misma autora, un día tratando de encontrar en el diccionario una palabra apropiada para el nombre artístico de una de las artistas, Madame Leroy, que estaban involucradas en la extraña empresa anteriormente mencionada, Richard Huelsenbeck y Hugo Ball, encontraron accidentalmente la palabra dadá, que designa

coloquialmente a los caballitos de madera para los niños en Francia. Esta palabra impactó por su ambigüedad y carisma al rumano Tristán Tzara que no dudó en nombrar así al movimiento.

Basándose en la referencia de Teatro Dadá,¹⁶ se encuentra otra versión del origen del nombre del movimiento, según una narración de Hans Arp, es la de que en un 8 de febrero de 1916 en el café Terrasse de Zurich, mientras él introducía un pedazo de pan en su fosa nasal izquierda y en el colmo del entusiasmo de este incoherente juego, Tristán Tzara pronunció la palabra Dadá.

No obstante que el origen de la palabra esté envuelto en la leyenda, el nombre es eso, sólo una nomenclatura de lo que implicaba la corriente Dadaísta, que a lo largo de páginas posteriores se observará con más detenimiento.

El dadaísmo creció instalándose en las ciudades de Francia y Alemania, posteriormente, en los últimos años de la segunda década del siglo XX, cruzaría las fronteras de Europa hasta llegar a Nueva York.

El dadaísmo no tiene seguidores, ya que la fugacidad y filosofía del movimiento no lo permite, entiéndase esto no en el sentido de corriente artística, ya que si fuera así Dadá hubiera culminado con su primer iniciador. La premisa anterior se refiere a que el dadaísmo promulga no tener principios a seguir (valga la paradoja éste es un principio) porque cada militante tenía que partir hacia la obra teatral dadaísta no desde unos parámetros establecidos, sino desde su propia individualidad, hacerlo de otra forma implicaría dejar de ser dadaísta, por lo tanto las actitudes tenían que ser libres e individuales, haciendo notar que cada uno de sus militantes de alguna u otra manera es un precursor del Dadá.

Lo mencionado en el precedente párrafo es una de las razones que hacen que no se pueda numerar a sus militantes de una manera específica,

¹⁶ MORTEO, Gian Renzo- SIMONIS Ippolito, Teatro Dadá Barcelona. Edit. Barral 1971. P.8

pero si a sus miembros más destacados cuya influencia posteriormente será relevante en otros movimientos estéticos; algunas de estas personalidades, que Ida Rodríguez incluyó en su estudio,¹⁷ son: Hans Arp, Tristán Tzara, Francis Picabia, André Breton, Roger Vitrac, Georges Ribemont-Dessaignes, Louis Aragón, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Raoul Haussmann, Philippe Soupault, Marcel Duchamp, George Hugnet, Hugo Ball, Paul Eluard, Kurt Schwitters, Henry Behar, Etc.

Por todo lo anterior se puede expresar que el contexto histórico social del extravagante movimiento Dadá, es el vertiginoso devenir del "desarrollo"¹⁸ de la sociedad que se venía dando desde fines del siglo XIX y que en gran parte culminaría con la Primera Guerra Mundial; ante este contexto, la respuesta posible es el desquiciado movimiento Dadá. Cualquier otra respuesta hubiera sido una locura.

Por último para finalizar este capítulo, señalaremos que uno de los más probables orígenes o inspiraciones de Dadá, se remonta a finales del siglo XIX como se había mencionado, pero con la añadidura de que en 1896, Alfred Jarry realizó una obra teatral basándose en la temática de Macbeth: "Ubú rey"; esta obra seguramente pudo inspirar al movimiento dadaísta, pues en su momento, la obra de Jarry rompió todos los convencionalismos estéticos del teatro y la sociedad.

17 RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita Dadá documentos. México . Universidad Nacional Autónoma de México, 1977 p.p.323-324

18 Se escribió desarrollo entre comillas no por estar en contra de la sociedad, sino por simbolizar con esto la siguiente pregunta: ¿En qué aspectos verdaderamente es donde se ha desarrollado, en todo el sentido de la palabra, la sociedad y en que otros el dicho desarrollo es aparente? Evidentemente la respuesta no tendría otra característica que la de ser relativa, pues el desarrollo es un concepto histórico y contextual.

BASES FILOSOFICAS

A pesar de que Dadá viene de nada para pretender llegar a nada, eso es sólo en apariencia; pues como hemos visto anteriormente, se necesitó un devenir de crisis económicas, políticas, sociales, históricas, etc; que en gran parte desencadenarían en la primera guerra mundial, y donde posteriormente en el aspecto artístico se llegaría a los movimientos "vanguardistas", que es como se designa a los movimientos teatrales surgidos en el siglo XX, y no que necesariamente lo sean, pues como se explicó con antelación, el concepto de vanguardia aunado al de contemporaneidad conlleva amplias connotaciones.

Como ya se referió, el arte es la suma del quehacer humano y generalmente la suma del arte es el teatro, por lo tanto es factible pensar que para analizar el contenido de Dadá desde una perspectiva teatral y de sus bases filosóficas, primero contemplemos diversos nuevos factores que han hecho revolucionar la vida humana, así como también han revolucionado al arte y al teatro.

Estos nuevos factores pueden ser entre otros:

-Progresos científicos y tecnológicos: El psicoanálisis no sólo revolucionó la forma de estudiar la interioridad del comportamiento humano, sino también determinó una nueva relación entre el personaje y la acción dramática.

Definitivamente los avances tecnológicos y transformaciones filosóficas han influido tanto en la realidad humana que el hombre ha desarrollado un nuevo estado de conciencia que influirá en todas sus manifestaciones.

-Introducción del concepto de vanguardia: La aparición del concepto vanguardia, antes explicado, repercute para la innovación de las realidades entre actor-obra-puesta en escena-público, y dentro de los parámetros determinados por la emisión y la recepción de propuestas; dicho en otras

palabras, esto significa un cambio radical en la manera no sólo de hacer teatro sino también de verlo.

-Revoluciones dramáticas: Frente a los hechos históricos que se venían dando desde finales del siglo XIX, aparecen nuevos temas en la dramaturgia como: El absurdo de la vida, la culpa, la soledad, la angustia por la libertad, la segregación de las sociedades hacia el individuo, la degradación del ser, etc.

La visión de los personajes también cambia, ya que ante la crítica de los valores vigentes, surge un nuevo héroe: El antihéroe. Éste se postula de una forma distinta a las concepciones tradicionales del honor, amor, bondad, etc, mostrando su interioridad de una manera más comprometida con la realidad circundante. Por medio de este tipo de héroe, se crean nuevas imágenes en la conceptualización de los valores y sistemas como el de la ley, orden y razón.

Estas nuevas posturas implican un nuevo compromiso ante la vida: No al vivir, sino al existir. Por lo tanto, las obras trascienden de las temáticas tradicionales basadas en la exposición de vicios y virtudes a lo tanático-erótico que implica el reconocimiento de las miserias del ser, lo degradado, lo siniestro de las pasiones, así como también otros tipos de actitudes humanas que forman parte de la complejidad humana.

-Cambios en la realización teatral: Obviamente ante los avances técnicos y principalmente, ante las continuas propuestas dramáticas, surgen necesariamente en la puesta en escena innovadoras formas de presentar el espacio actor-drama, creando nuevas formas de relación espectáculo-público.

Para Gabriel Vierge,¹⁹ una de las aportaciones más importantes en las transformaciones de las puestas en escena durante el siglo XX, es el

¹⁹ VIERGE Gabriel Daniel "Debate a el arte dramático y la evolución económica y social desde 1914" en JACQUOT Jean ET.AL. El teatro moderno Buenos Aires Eudeba, 1967. p.17

surgimiento del productor, quien tendrá que tomar la responsabilidad de financiar los gastos y proteger la economía del espectáculo.

-Surgimiento de la crítica: Otra aportación importante en el desarrollo del teatro al siglo XX, es el perfeccionamiento de la crítica. En realidad su nacimiento y desarrollo no dista mucho de lo contemporáneo, ésta surge con un cupletista llamado Collé en 1728, que alguna vez escribiera en su diario: "Me propongo criticar al teatro, puesto que nada puedo producir en él."²⁰

Como se puede observar la crítica teatral en sus principios era muy poco meritoria, sin embargo hacia 1803 aparece el francés Geoffroy quien inicia una afamada trayectoria en el ámbito de la crítica, sus publicaciones durarían sesenta años en el "Journal des Débats", también surgirían otros notables críticos como Teófilo Gautier, Teodoro de Banville y ni nada menos que Baudelaire, que gracias a su labor en Francia durante el transcurso del siglo XIX, la crítica teatral fue evolucionando hasta alcanzar grados de estudio en las universidades.

Con todo esto como antecedente, surge el crítico del nuevo siglo, cuya finalidad es la de evaluar y explicar al público asistente las puestas en escena, los aciertos, las innovaciones y hasta los fracasos de un determinado espectáculo.

Ya dados algunos factores que hicieron revolucionar al arte y en especial al teatro, tomaremos éstos como punto de partida para analizar el contenido de Dadá desde su aspecto teatral y filosófico.

Dadá es simplemente confuso, ya que para poder profundizar en él es necesario adentrarnos en las motivaciones de sus iniciadores, pero es aquí cuando nos enfrentamos con un primer problema. Como se mencionó cada seguidor de Dadá era su propio iniciador, y esto en gran medida se debía a que las motivaciones estéticas del dadaísmo, no eran las

²⁰ LERMINIER, Georges, Compromiso y disponibilidad del crítico dramático en JACQUOT Jean ET.AL. Teatro Moderno, Buenos Aires, Eudeba 1967 p.p.30-41

convencionalmente establecidas, es más, los enemigos del movimiento dirían que simplemente no tiene principios estéticos sino anti-estéticos; es decir, rechaza los parámetros tradicionales de convenciones artísticas.

El dadaísmo pretendía hacer que la cultura partiera de cero para crear un nuevo orden artístico y social, pero para partir de un nuevo principio, también era necesario que el movimiento dadaísta no se sujetara a las normas o condiciones establecidas, por consiguiente todo aquel que quisiera iniciarse en el dadaísmo, con todo y el conocimiento de su cultura, estéticamente tendría que partir de nada, sin ningún concepto antes establecido, en un riesgo total que implicaba una innovación total, una actitud vanguardista. Es por eso que el militante dadaísta tenía que ser a fortiori iniciador dadaísta.

No obstante lo anterior, se debió haber partido necesariamente de algo, tuvo que haber existido un motor primigenio. En un principio la locación donde dio inicio el movimiento, fue el cabaret "Voltaire", este locus debió haber reunido las condiciones o el espíritu necesario para inspirar tal empresa.

Pensar en el "Voltaire" nos remite inevitablemente a su fundador, Hugo Ball, sin él antes que cualquier otro iniciador del dadaísmo, nunca hubiera brotado la chispa propagadora de esta locura.

Ciertamente Hugo Ball solo, no hubiera podido crear a Dadá, pero también cierto es que él reunió los ingredientes necesarios para que junto con los otros creadores y al mismo tiempo también ingredientes, haber hecho el gran pastel sabor a nada y a todo de Dadá.

¿Por qué realzar la figura de Ball y no la de Tzara como fundador del dadaísmo? En principio no se puede decir que se realza la figura de Hugo Ball por encima de los demás padres del dadaísmo. Primeramente es necesario definir una gran diferencia que separa a Hugo Ball de Triztán Tzara, esta diferencia es la misma que separa a los términos fundador y creador. Dentro de una asimilación simple, estos dos términos se pueden concebir como sinónimos, más no como equivalentes, ya que los

sinónimos son palabras que por muy parecidas que sean, su intención de identidad es distinta, por muy sutil que pueda ser esta tendencia.

Así pues, según la definición de un diccionario básico,²¹ se entenderá por fundador al que erige , al que apoya o arma un principio sobre otro, al que establece ciertos principios o apoya con motivos y razones eficaces o con discursos una cosa; y creador, al que da vida a algo en un sentido figurado, el que instituye, el que cría, y el criador no es otro que el que produce, alimenta y nutre algo dentro un proceso en desarrollo, el que forma un negocio entendiéndolo desde sus principios.

Ball sólo instituyó los principios, y de alguna manera, preparó la dimensión en donde cupiera el dadaísmo que hiciera fermentar con sus actitudes, manifiestos y obras artísticas, uno de los personajes más representativos del movimiento: Tistán Tzara. Sin embargo en este momento no se estudiará a este personaje no por no merecerlo, sino por el afán de remontarse a los orígenes se continuará apelando a Ball, ya que de esta manera, o sea desde los orígenes se podrán encontrar los cimientos filosóficos.

Para definir al dadaísmo bajo una perspectiva más amplia, se expondrán una serie de características de filosofías, así como también del movimiento artístico romántico y del movimiento político anárquico, con el fin de auxiliar a nutrir el concepto del Dadá. Algunas de estas filosofías influyeron directamente en el movimiento, otras sólo son enunciadas no como influencia o inspiraciones del Dadá, sino como panorámicas que extienden la visión del concepto dadaísta.

Dadá y la filosofía de Nietzsche

¿Qué llevó a Hugo Ball, después de ser soldado alemán a refugiarse en Zurich y fundar el "Voltaire"? Una respuesta verosímil es el vacío que le creó su contexto histórico. Hugo Ball era un ser escéptico,

²¹ GARCÍA-PELAYO, Ramón Larousse Diccionario básico de la lengua española México , 1979 p.p.138,256.

poeta, rebelde, atormentado por su tensión mental y contradictorio, ya que terminó convirtiéndose a las filas del catolicismo. "... Ball perfila desde temprana edad las características del malestar de la cultura europea de fin del siglo XIX"²² .

En este espíritu descrito de manera muy general, influirá uno de los más grandes pensadores del siglo XIX, Federico Nietzsche, el cual llamaba "El inmoralista". Anterior al movimiento dadaísta, Ball refleja una gran admiración por Nietzsche, sobre todo por su disertación acerca de los valores occidentales y el sentido de la vida como fenómeno estético.

Durante su etapa universitaria Ball escogió la filosofía como tema principal en sus estudios, lo que colaboraría a profundizar sobre la filosofía de Nietzsche a tal grado de recluirse en una pequeña población de Schinaitsee, en algún lugar de Bavaria para crear su disertación sobre el filósofo alemán que se llamaría: "Eine Polemische Abhandlung zur Berteindung Nietzsche. (Un enfoque polémico para la defensa de Nietzsche)" Esta obra de Ball nunca se llegó a publicar, sin embargo en *Dadá documentos*,²³ Rodríguez enumera y cita trabajos de autores que dan referencia de su disertación sobre la obra Nietzscheana como en: *Ein Weg aus dem Chaos* de Eugen Egger, donde se hace un análisis del trabajo de Ball; otra fuente citada es *The Life and Work of Hugo Ball*, de Gerhardt E. Steinke.

La influencia de Nietzsche sobre Ball y posteriormente sobre el Dadá fue trascendente. Especialmente El nacimiento de la tragedia, donde se propone una transformación total de la manera de vivir occidental a través del fenómeno estético que justifica la existencia.

Otro claro y evidente ejemplo de la influencia de Nietzsche en el dadaísmo, se muestra en la revista "Gaya ciencia" en su análisis sobre la civilización occidental en relación con la concepción del dios cristiano :

²² RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita *Dadá documentos* México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1977 p.69

²³ IBID p.71

El gran y reciente evento... que "Dios ha muerto" , que la creencia en el Dios Cristiano ha dejado de ser aceptable está comenzando ahora a reflejar sus primeras sombras sobre Europa... y lo que ahora debe derrumbarse, ahora que esta creencia a sido socavada... es todo lo que fue construido sobre ella, lo que se apoyó en ella, lo que creció dentro de ella, por ejemplo, toda nuestra moralidad europea.²⁴

Como se podrá observar más adelante, los dadaístas buscaban hacer una tabula rasa de la cultura occidental incluyendo sus valores que consideraban caducos, a través de su arte alternativo, o sea, realizar la praxis de las menciones nitzscheanas sobre la transformación de la vida desde el fenómeno estético.

El nacimiento de la tragedia,²⁵ constituyó una base para la actitud dadaísta, pues para este genio alemán o el "discípulo de Dioniso", como el mismo se hacía llamar, su maestro es el dios desquiciado y terrible de la destrucción que a su vez es principio para la creación. En referencia al trabajo de Ida Rodríguez,²⁶ la aseveración anterior fue bien comprendida por Ball, ya que no sólo proclamó la creencia de Nietzsche sobre la muerte de Dios y el caos resultante, sino también comprendió que el caos no sólo actúa como fuerza destructiva, sino que también funciona como fuerza creativa, lo que esto significa un nuevo principio para la cultura y a final de cuentas, una de las causas del Dadá.

La aplicación del Dadá en su teatro es clara cuando se observa la destrucción de la racionalidad, entre otros aspectos, en sus presentaciones, lo cual no significa un caos, pues en ese supuesto caos se encuentra la creación de un nuevo universo propuesto que invita, o en la mayoría de los casos conmina al espectador a la alternatividad.

²⁴ WALTER Kaufmann, ed., The Portable Nietzsche, The Viking press., Nueva York, 1954, p.447 en RODRÍGUEZ Ida . EDER Rita Dadá documentos México. Universidad Nacional Autónoma de México 1977 p.106

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich El Nacimiento de la tragedia México. Alianza editorial, 1991

²⁶ RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita Dadá documentos México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p.p.99-106

Para Hugo Ball, un espíritu liberado consistía en dejar de lado la moral cristiana y aceptar la responsabilidad personal por sus propios actos, lo que también se acercaría al existencialismo. Para Nietzsche, el espíritu libre se aprecia en la constante aceptación arriesgada y gozosa de la totalidad de la vida. Así es como también se puede observar la influencia del filósofo en Ball y en el dadaísmo en sí, ya que en las presentaciones dadaístas siempre existía un humor sarcástico, negro y revelador que varias veces hacía parar en la cárcel a sus autores. Un ejemplo palpable en Ball, son sus actitudes, ya que después de leer la obra de Nietzsche, posteriormente de comprender el concepto de lo dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia*, Hugo Ball abandona la vida universitaria para explorar la concepción del arte y de la vida en sí mismas, según el concepto del filósofo alemán.

Aunque aparentemente Dadá es indolente e ingenuo, bien es sabido hacia donde apuntan sus intenciones, o cuando menos sus actitudes, en referencia nuevamente al trabajo de Rodríguez, en primera instancia esa indolencia no es tal, ya que existe un mérito, que es el de esforzarse en plasmar en una obra escénica un "sin sentido", y esto ya está diciendo algo, la protesta contra la sociedad acerca de sus valores y virtudes, la libertad de las reglas de la razón a partir de lo irracional e inconsciente, todo para partir hacia un nuevo significado de las cosas, y esto no es más que una actitud dionisiaca dentro de los conceptos de Friedrich Nietzsche.

Expuesto de otra manera, en el dadaísmo se manifiesta palpablemente la síntesis de lo dionisiaco según *El nacimiento de la tragedia*. La negación de los valores devaluados a través de su escarnio y desgarramiento, en un ambiente sagrado y profano que al celebrarse al mismo tiempo, aniquile dichos valores creando una tabula rasa para que de ahí se pueda partir hacia nuevas concepciones estéticas y de valores que modifiquen la visión humana.

En Ball se encuentra latente la obsesión por destruir los valores sociales que habían enloquecido al mundo, para crear otros que ni siquiera estaban propuestos, ya que ni Ball, ni Nietzsche los sabían pues

estos sólo podían nacer de una constante de destrucción-creación que implicaban una aventura, el gran experimento Dadá.

Esto es la gran lección nitzscheana: La destrucción de la moralidad y la substitución de ésta hacia un nuevo orden. Dadá es una vivencia nitzscheana en más de un sentido.

Otra gran lección para los dadaístas del filósofo alemán, es la constante rebelión contra el racionalismo. Y esto no se refiere a la guerra contra la razón en sí, pues ésta es inherente en el hombre, sino a la serie de esquemas intransigentes que el hombre a creado a través de la razón. Los creadores de teatro dadá estaban concientes de que si se combatían a los esquemas caducos establecidos a través del raciocinio, se iba caer en romanticismos que pertenecerían al mismo círculo vicioso, la única opción era entrar y jugar en el peligroso terreno de la sinrazón, al menos así lo verían los occidentales convencionales, pues estos peligrosos terrenos de la sin razón, no son otros que unas percepciones más de lo que el hombre puede llegar a vislumbrar o que a tenido en otros tiempos y lugares como por ejemplo en Oriente o América, de hecho esto mismo es a lo que llegarían a manifestar vanguardias teatrales posteriores, y de lo que más adelante tratará esta tesis.

Como última apostilla en este apartado se hace notar que el teatro dadaísta muestra farsas que hacen sarcasmo de lo crudo de la realidad, sus escenas son incoherentes, grotescas y repugnantes para el público habitual, pero nunca funestas ni tristes, Dadá es una explosión de vida espontánea y bufona incluida la propina de golpes que diera la vida, al respecto Jean Arp mencionaba con énfasis:

En Zurich, en 1915, disgustados por la carnicería
de la Primera Guerra Mundial, nos dedicamos a las
Bellas Artes. A pesar del remoto estampido de la
artillería
nosotros cantábamos, pintábamos, esculpíamos y escribíamos

poesía con toda nuestra fuerza como si fuera lo más importante.²⁷

No obstante que muchas veces el contenido de las obras fuera afligido, por lo menos para los espectadores la función era chocarrería, ya que existía una especie de distanciamiento en donde nunca se podrá experimentar la catarsis; lo cual está hecho muy intencionadamente, ya que lo dionisiaco es la aceptación y exaltación de la totalidad de la vida y de las pasiones del hombre que van más allá de conceptos del bien y del mal en cuanto a normas del trato social.

Dadá y romanticismo.

Existen opiniones que ligan la actitud dadaísta con el romanticismo, de hecho hay quienes afirman, como Guillermo De Torre,²⁸ que el dadaísmo es una postura romántica.

Afirmar esa postura sería otorgarle una ideología definida al dadaísmo de la cual carece. No obstante tampoco se puede negar absolutamente toda concordancia con el movimiento del siglo XIX, lejos de pretender argumentar que el romanticismo es el padre del dadaísmo, en el apartado de este capítulo se enlistarán una serie de concordancias de dichos movimientos que darán auxilio a una visión más amplia de lo que el dadaísmo significa.

Primeramente se aclarará, con referencia a De Teresa,²⁹ que el movimiento romántico es un poliedro de caras irregulares donde cada una de ellas es igualmente válida al de las otras. Es decir, el romanticismo mexicano que tanto idealizó al amor y a la patria, junto con el

²⁷ ARP, Jean, "Dadaland" en "Arp on Arp", en The documents of 2th century art, New York, The Viking Press. 1963, p.232 en RODRÍGUEZ, Ida. EDER, Rita Dadá documentos México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. p.21

²⁸ DE TORRE, Guillermo. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid. Guadarrama. Vol.1. 1974. p.366

²⁹ DE TERESA, Adriana. PRIETO, María Literatura Universal México. Mc Graw Hill 1992 p.p.158-180

irracionalismo de Blake, son igualmente válidos para el concepto de lo romántico, a pesar de que cada uno de ellos pertenece a niveles diferentes. El observar sólo una de las caras del gran y extraño poliedro romántico y tomarlo como un todo, es una de las razones por la que muchas veces se ha prejuzgado al romanticismo.

Es necesario reiterar que los militantes del dadaísmo no perseguían ningún ideal, puesto que esto significaba entrar al terreno de la razón como regularmente en Occidente se concibe. El dadaísmo pretendía experimentar en otros ámbitos como lo es el campo de lo inconsciente o los sentimientos y sensaciones directas, lo cual no puede ser un ideal, puesto que no se conoce un modelo específico de perfección a seguir. En todo caso más que ideal se puede inferir que es un proyecto de búsqueda. Si se insistiera en la existencia de un ideal dadaísta, este puede ser el de la indagación de la esencia libre del hombre, lo cual tampoco se podría definir precisamente como un ideal a seguir, sino como un experimento, una búsqueda de un estado indeterminado. Y una posibilidad a lograrlo, es mediante la expresión creativa de la individualidad y en estar en contra de lo apolíneo según el concepto nitscheano .

En efecto, parafraseando a Ida Rodríguez,³⁰ se puede notar que la actitud dadaísta es una clara actitud de individualidad y esa actitud era una forma de recuperar la fe en el hombre y fomentar la desconfianza hacia los valores aprendidos.

Con la postura individualista se puede vislumbrar una primera concordancia con el romanticismo.

Por otra parte, el idealismo románticista al igual que las actitudes dadaístas, también estuvo lleno de contradicciones. Un ejemplo es: Ser parte y fomentar el sistema que atacaban.

También es de notarse que el movimiento del siglo XIX, al igual que Dadá, eran rebeldes y contraculturales o sea, que brindaban una alternativa a la cultura, como ejemplo sólo es necesario nombrar el Sturm

³⁰ RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita Dadá documentos México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p.19.

und Drang, que según la información en la obra de De Teresa,³¹ consistía en un movimiento rebelde al neoclasicismo. El neoclasicismo se caracterizaba por el seguimiento riguroso de normas estéticas. El Sturm und drang, al rebelarse contra el neoclasicismo, se rebelaba contra el exceso de sus normas establecidas en más de un sentido, pues el arte es el resultante de un proceso social.

Un gran representante del romanticismo cuyas características concuerdan con Dadá es William Blake, que un siglo antes ya había propuesto el irracionalismo y la imaginación al poder. Blake estaba convencido de que la razón sólo era una pequeña parte que distinguía al hombre de los demás animales; la imaginación es una cuestión que muchas veces no se le da la importancia requerida.

Aunque no de manera formal, pero sí en cuanto a intenciones, Blake concordaba con los dadaístas en más de una forma. Luis Racionero explica en *Las filosofías del underground*,³² que Blake en su complicada simbología, propone cuatro principios motores: El espíritu, las emociones, la razón y los sentidos. Según el autor estos principios debieran fluir en armonía como principios motores en el hombre, sin embargo la razón se levantó sobre las demás para detentar el poder haciendo precipitar a las otras potencias en el tiempo. Lo anterior ocasionó que el hombre limitara su percepción solamente por medio de la razón, de hecho a Blake se debe el aforismo que Huxley retomara después: "Si las puertas de la percepción estuviesen limpias, veríamos todo tal como es: infinito y eterno".³³ Para Blake limpiar esas puertas perceptivas requiere de invertir el orden de las potencias citadas, en donde la imaginación quedaría como la herramienta decisiva antes que la razón, es decir, la imaginación al poder; cuestión que implica una concordancia más con el Dadá.

³¹ DE TERESA, Adriana. PRIETO, María Literatura Universal México. Mc Graw Hill 1992 p.p.158-180

³² RACIONERO, Luis Filosofías del underground Barcelona . Anagrama 1977. p.p. 25-36

³³ IBID

Otra de las grandes concordancias fue el intento de revolución cultural. Según Racionero,³⁴ el movimiento romántico se declara en contra de la revolución industrial, es decir contra la burguesía y por lo tanto contra el sistema vigente.

Al hacerlo, también se declaraba al igual que el teatro dadaísta en contra del capitalismo, y al igual que el dadaísmo tenía la intención de repeler el arte por el arte por considerarlo un instrumento al servicio del sistema vigente. Para realizar esa revolución, fueron necesarios medios para sendos movimientos que aunque de forma diferente, el objetivo coincidía, éste era la exigencia de una nueva moralidad, basta imaginarse uno de los espectáculos dadaístas o en cuanto a los románticos, la vida y obra del tormentoso Lord Byron.

Otra concordancia consecuente de lo referido, es el fracaso de los dos movimientos, ya que los dos a fin de cuentas, terminaron sirviendo al sistema que atacaban, uno por idealizar vanas utopías, y el otro por carecer de coherencia se convirtió en un juguete divertido, hedonista y altamente comerciable del capitalismo.

Si bien existen una serie de concordancias entre el romanticismo y el dadaísmo, no es por demás hacer notar lo divergentes que son entre sí estas dos corrientes, pues aunado a lo mencionado en los párrafos que entablaron este apartado, se suman las palabras de Rita Eder en relación con el romanticismo-Dadá: "Definir este movimiento como romántico, porque incorpora lo irracional, es una afirmación muy general y poco descriptiva, ya que la irracionalidad es un concepto cultural que varía según el contexto histórico-social."³⁵ Dicho en otras palabras, el dadaísmo no puede ser un movimiento romántico, porque el romanticismo surgió en el siglo anterior al Dadá, obedeciendo a otras causas y a otra concepción del mundo.

Si bien lo precedente es un hecho, también lo es el que el romanticismo no se pueda menoscabar del todo, pues independientemente

³⁴ IBID 25-51

³⁵ RODRIGUEZ, Ida . EDER , Rita Dadá documentos México, Universidad Nacional Autónoma de México . 1977 p.p. 105

de que a juicio del lector se tome como una influencia o no, no cabe la duda de que el reconocer algunas de las características del romanticismo es un importante auxiliar para tener un concepto más amplio de lo que el movimiento Dadá significa.

Dadá y existencialismo

Otra influencia para Dadá es la del existencialismo, el mismo Huelsenbeck que era uno de los puntos de partida y amigo de Ball, además de ser la chispa iniciadora del fuego dadaísta alemán, reconoce la influencia y las resultantes existencialistas que se dieron en el movimiento. Así lo muestra su ensayo titulado *Dada and Existentialism*,³⁶ no obstante en este caso, no se enlistarán las premisas de Huelsenbeck acerca de la relación del dadaísmo con dicha filosofía, ya que esta tesis no trata de hacer un estudio profundo del dadaísmo a nivel filosófico. Elementalmente, se asentará un listado de concordancias que como en el capítulo anterior, auxilien a definir de una manera más amplia al objeto de estudio.

Se mencionó que los dadaístas negaban el racionalismo y cualquier concepto estereotipado que viniera de éste, al hacerlo negaban también un concepto preestablecido del hombre, dejándole esa tarea a las realidades que lo circundaban y por lo tanto, parafraseando a Sartre, a la existencia y después a la esencia.³⁷

Por otra parte ha quedado claro que el teatro dadá persigue romper los convencionalismos de la sociedad y del teatro, para soportar y renovar las duras experiencias que le proporcionaba la sociedad, así los dadaístas partían de nuevas experiencias para encontrar nuevos

³⁶ HUELSENBECK Richard, "Dada and Existentialism, en Verkauf, Dada: Monograph, p.50-62 en RODRIGUEZ, Ida . EDER,Rita *Dadá documentos* México , Universidad Nacional Autónoma de México , 1977 p.107

³⁷ SARTRE, Jean Paul *El existencialismo es un humanismo* México. Quinto sol. 1985. p.33.

significados. El partir de la experiencia humana y sus circunstancias antes que reconocer cualquier sistema abstracto del conocimiento, no es otro que el pensamiento existencialista llevado a la práctica. Lo anterior refuerza el que los dadaístas no eran idealistas, eran aventureros.

Para los dadaístas un valor seguro es el individualismo, ya que al tener la visión de la crudeza del mundo, la injusticia de las sociedades y la hipocresía de los hombres hacia el uso de los valores que en realidad muchas veces son máscaras para ocultar objetivos inicuos; el movimiento Dadá comprende que cualquier ideología nunca podrá ser inocente, porque siempre implicará un grado degradante hacia el individuo y por lo tanto hacia la humanidad, luego entonces y como se pudo deducir de Dadá documentos,³⁸ el teatro dadaísta se aferrará a la única verdad que le queda: Un egocentrismo exacerbado.

Dadá propone una constante relación entre el individuo y el reconocimiento de la existencia, en donde precisamente no se encontrará la armonía, sino la búsqueda misma y el reconocimiento de las realidades que circundan al ser humano como individuo, para sus posibles transformaciones, éstas a su vez se tendrán que volver a reconocer.

Interpretando en el siguiente párrafo a Rita Eder,³⁹ el ataque a la razón es un tema fundamental que se encuentran en el centro de las filosofías de Nietzsche y Kierkegaard. Las bases dadaístas están en constante movimiento porque la realidad se encuentra en constante movimiento. Los filósofos existencialistas al igual que Dadá, condenan ferozmente un mundo estático fijado por el pensamiento racional, ya que ellos, ponen en duda la presencia de una realidad fija e inmutable, por lo que las etiquetas racionalistas del mundo pierden vigencia o se vuelven relativas. Es imposible que sólo se pueda percibir al mundo desde un sólo sistema racional vigente, también existen las formas caracterizadas por sentimientos, estados de ánimo, emociones, etc.

³⁸ RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita. Dadá documentos México, Universidad Nacional Autónoma de México. 1977 p.p. 19-31

³⁹ IBID p.109

La actitud Dadá por si misma, constituía temas en los que el existencialismo profundizaría posteriormente en su teatro y que como parte de esta tesis se estudiarán más adelante.

Dadá y filosofías griegas.

Mediante lo mencionado en el apartado anterior, se puede relacionar con certeza a Heráclito de Efeso, un personaje que según la lectura de *Los filósofos griegos*,⁴⁰ sus testimonios palpables casi no existen dentro de la historia de la filosofía griega. Lo que hace recordar un compromiso con su propio pensamiento, el cual es el del movimiento y cambio constantes.

Para Heráclito, el fuego era el principio motor de todas las cosas, ya que el fuego siempre se encuentra en constante movimiento. No fortuitamente se ha referido en capítulos anteriores al fuego dadaísta, pues es uno de los motores de la corriente. Lo antagónico con el dadaísmo sería el estaticismo. El romanticismo proponía utopías, fines; en cambio, el corto proceso del dadaísmo era un constante principio y fin en si mismo.

Para quienes juzgan al dadaísmo como un movimiento destructor e inicuo, no sólo se les puede argüir con el pensamiento nietzscheano, sino que desde mucho tiempo atrás Heráclito sostenía: "Todo lo que vive, vive por la destrucción de otras cosas."⁴¹ Lo que se puede demostrar con los procesos orgánicos: La predación o la fermentación por ejemplo. Si los taoístas o los pitagóricos afirman que el equilibrio es principio motor, Heráclito sostiene lo mismo, pero en discrepancia con los pitagóricos, el filósofo del fuego afirma que de ninguna manera existe armonía en los opuestos, por lo contrario, discrepancia y lucha. La lucha de

40 GUTHRIE, William Los filósofos griegos México Fondo de Cultura económica, 1987 p.p. 48-51

41 IBID p.49

los opuestos es necesaria, para que uno de ellos quede por un momento en una posición organizadora y la evolución continúe.

El dadaísmo es una viva expresión de los dos principios heraclíteos:

- 1) Todo nace de la lucha.
- 2) Todo está en constante flujo.

Si lo que se ha mencionado de manera general acerca de Heráclito no fuera lo suficiente para relacionarlo con el dadaísmo, el escritor griego dejó paradojas e imágenes que a los ojos del pensamiento racionalista estaticista (Platón, Aristóteles, escolástica, etc.) son totalmente incomprensibles, sin embargo en la práctica de algunas disciplinas taoístas como el Tai-chi-chuan⁴² o bajo el efecto de algunas sustancias psicodélicas como la mezcalina,⁴³ de alguna manera, las paradojas heraclíteas son comprensibles para cada individuo sujeto a la experimentación, de la misma forma, estas paradojas son comprensibles para el dadaísmo y su práctica. Paradojas e imágenes heraclíteas son las siguientes: "Lo bueno y lo malo son lo mismo", "El tiempo es niño que juega con chinitas sobre ese reino del niño que es el tablero".⁴⁴

El teatro dadaísta también recuerda a las actitudes de los cínicos griegos, los cuales se oponían a los bienes materiales y a la especulación para dar lugar a la praxis que en cuanto a moral, estaban en contra de todo convencionalismo.

42 Interpretado de la cátedra de la Fundación cultural china de Kung-fu avalado por la embajada china en México. Instructor, Juan Carlos Guerrero Robles. Presidente Francisco González González.

43 Interpretado de la lectura de RACIONERO, Luis Filosofías del underground Barcelona. Anagrama 1977 p.p.143-152.

44 GUTHRIE, William Los filósofos griegos México. Fondo de Cultura Económica, 1987 p.51

Dadá y anarquía

También existen grandes concordancias con la anarquía. De hecho Guillermo de Torre que alguna vez fuera dadaísta, lo hace notar en su libro *Historia de las literaturas de vanguardia*.⁴⁵ Las actitudes dadaístas se pueden resumir en una sola palabra "JEMENFOUTISME", que literalmente significa: Me importa madres, o como específicamente mencionó Ida Rodríguez, "...equivalente al meimportamadrismo mexicano...";⁴⁶ lo cual no es algo fortuito, pues esta actitud trata de romper muy intencionadamente con los valores de la teoría del arte por el arte, o el arte destinado a la creación de la belleza en sí. Esto, con el fin de intentar destruir las máscaras con las que se disfraza la pérdida de valores humanos con el único afán de la riqueza y el poder. Evidentemente, esta premisa también están aunada al ataque permanente contra la sociedad burguesa.

Es importante señalar que la anarquía no es un movimiento artístico o filosófico propiamente dicho, sino político. Se pretende la omisión del elemento gobernante dentro de cualquier sistema. Cuestión que concuerda con el dadaísmo, pues éste carece de reglas y por lo tanto de reguladores, representantes u aplicadores.

Ser anarquista significa ser individualista, puesto que se tiene que partir de sí mismo por carecer de un orden externo regulador; y como también se ha observado, una de las características principales del Dadá, es su individualismo exacerbado.

Dadá y tendencias "underground".

Con el fin de dar un concepto más amplio al dadaísmo, se han incluido en este apartado una serie de filosofías que en la actualidad se podrían ver como excéntricas, puesto que no pertenecen al sistema social

⁴⁵ DE TORRE, Guillermo *Historia de las literaturas de vanguardia* Madrid, Guadarrama. Vol I. 1974 p.366

⁴⁶ RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita *Dadá documentos* México, Universidad Nacional Autónoma de México. 1977 p.22

occidental vigente. No obstante esta serie de filosofías permanecen en boga a través de los años de una manera paralela a las filosofías oficiales, de ahí que se les cataloguen como subterráneas. Se advierte iteradamente que el nombrar estas filosofías no significan una influencia directa en el movimiento de principios de siglo, ni en las posteriores vanguardias del siglo XX, sino simplemente constituye un auxiliar en la definición del dadaísmo.

Las filosofías que se nombrarán son precisamente las que no está acostumbrado occidente, pero que el dadaísmo y posteriormente algunas vanguardias en busca de alternativas han coincidido en algunos puntos con éstas.

Por una parte se encuentran las filosofías orientales. Como el Zen japonés, que según Luis Racionero,⁴⁷ propone una inmediatez con las circunstancias, es decir, en lugar de catalogar y racionalizar estáticamente las circunstancias que rodean al individuo, esta filosofía japonesa propone asimilar la realidad inmediatamente, no según un parámetro definido, sino según un estado emocional, sentimental, espiritual, etc.

Según D.H. Lawrence: "El asunto del arte consiste en revelar la relación entre el hombre y su universo circumambiente, en el momento viviente."⁴⁸ Es decir, la relación del artista y el objeto. Esto quiere decir que una manzana para el artista, nunca podrá ser una manzana como si fuera captada por una cámara fotográfica, siempre va a ser una manzana de acuerdo al punto de vista del artista: Una manzana-pecado, una manzana manifestante de vida, una manzana manifestante de una infección, una manzana muerta, y así infinitamente de acuerdo al artista y sus circunstancias. De la misma forma, Zen hace su propuesta: No percibir limitadamente a los objetos de acuerdo a un parámetro establecido, sino infinitamente según el individuo con que se está relacionando dicho objeto. Y esto después de todo es una concordancia más con Dadá, ya que al ser

⁴⁷ RACIONERO, Luis Filosofías del underground. Barcelona . Anagrama. 1977. p.p.81-88.

⁴⁸ LAWRENCE D.H. Sexo y Literatura Barcelona . 1981. Fontamara. Colección Alejandría. p.79

irracional se perciben a los objetos desde sí mismos, o al menos la pretensión de percibirlos con otro medio que no sea el de la razón.

Interpretando Las filosofías del underground, el taoísmo es una filosofía que concibe al universo como cíclico, en perpetuo movimiento. Las cosas no son malas y buenas en sí mismas, necesitan de los dos componentes en constante flujo para ser. El taoísmo va más allá de las religiones occidentales en ese sentido, dando como resultado otros parámetros morales.⁴⁹

Al igual que el dadaísmo, no busca alcanzar un estado de bondad o de maldad en sí mismo, se inmiscuye en un estado de constante búsqueda del ser en relación con las circunstancias. Tao no consiste en niveles jerárquicos ni en autoridades, sino en una concepción de responsabilidad rotatoria, en donde cada elemento, tiene que cumplir su parte.

Para Racionero, existen un cierto tipo de tendencias que giran en torno a la alteración de una manera u otra de las percepciones de lo habitual, de estas tendencias desafortunadamente existe muy poca documentación. No obstante, se conocen los trabajos, ya sea literarios, científicos, de recopilación etnográfica y de tradición étnica (Específicamente: Shamanismo) cuyos autores son muy diversos, entre ellos podemos mencionar como ejemplos a: Aldous Huxley, Timothy Leary, Richard Alpert, Carlos Castaneda, Don Juan (A través de Carlos Castaneda) y María Sabina.

La concordancia de las tendencias de pensamiento psicodélicas con el movimiento dadaísta, es la destrucción del dogma de la inmaculada percepción y la lucha contra el racionalismo como única vía de percepción de la realidad. Al respecto las tendencias de pensamiento psicodélicas cuestionan a la realidad "normalmente" percibida. Luis Racionero dice: "¿Quién puede demostrar, y con qué criterio, la "irrealidad" de los otros estados del cerebro?"⁵⁰ El hecho que esos estados sean menos usuales no

⁴⁹ RACIONERO, Luis Filosofías del underground Barcelona. Anagrama 1977. p.p.96-104

⁵⁰ IBID p. 141

significa que no sean reales. No se tiene la certeza de que los dadaístas hubieran hecho uso de sustancias psicodélicas, sin embargo sí de uno de sus colaboradores más allegados: Artaud.⁵¹ (Aunque específicamente no se conoce si consumía sustancias durante o después de colaborar con los dadaístas.)

Finalmente en esta lista de bases filosóficas y artísticas sobre el teatro dadá, se mencionará también la concordancia con una carta en la baraja del Tarot, o mejor dicho con un arquetipo jungiano, pues el nombre de dicha carta constituye una figura arquetípica. La carta referida es la del loco. (El Joker, el comodín o el tonto en otras barajas.) Esta carta es el principio motor de todas las demás, pues éstas tienen esquemas específicos, sin embargo el loco no, y cuando se presenta, altera el orden de todas las demás cartas junto con sus esquemas, rehaciendo nuevos.⁵²

Lo mencionado dentro de las filosofías underground no se puede conceptuar como una influencia directa del dadaísmo o las demás vanguardias teatrales del siglo XX, puesto que la gran mayoría se encuentran dentro de un contexto completamente distinto, obedeciendo y creándose por causas y efectos distintos; afirmar una influencia de las filosofías llamadas underground, en las vanguardias teatrales del siglo XX, es similar a desear una influencia directa y categórica del romanticismo en el movimiento Dadá. De esta manera se nombran las filosofías underground no con la pretensión de afirmación de influencia, sino como auxiliar en el amplio concepto que el dadaísmo significa.

Este capítulo abordó las contribuciones así como las similitudes con algunas corrientes filosóficas y artísticas, desde un aspecto formal y como auxiliar para delimitar al dadaísmo en su concepción artística. Si la intención fuera hacer denotar las corrientes de pensamiento en sí mismas, para comprender al movimiento Dadá desde

⁵¹ IBID. p.179

⁵² Interpretación y datos capturados de la cátedra de la profesora María Luisa Castro Estrada en la asignatura de Psicología de la comunicación colectiva de la carrera de licenciatura en Ciencias de la comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas.

un aspecto filosófico como influencia del pensamiento del siglo XX, esto se haría digno de un estudio profundo a nivel filosófico y no un estudio profundo a nivel de investigación de estética teatral como lo es este caso.

Para este capítulo se resume que dentro del conglomerado de filosofías, movimientos artísticos y políticos mencionados, algunos han influido directamente a la corriente dadaísta, no sólo por haberse dado anteriormente, sino por los testimonios palpables de sus fundadores, como es el caso de Hugo Ball en cuanto a lo nitzscheano, o el de Richard Huelsenbeck en cuanto al existencialismo.

Las otras tendencias del arte y del pensamiento, se propusieron para ampliar el concepto Dadá por su carácter alternativo. Corrientes que perciben a la realidad acudiendo a medios diferentes de la razón (Como normalmente es concebida en occidente), son las que funcionan para el objetivo mencionado. También es necesario notar que las tendencias expuestas parten de la experiencia interna como el Zen, las tendencias psicodélicas o el taoísmo; o del individualismo como el romanticismo y la anarquía, en ambos casos persiste el objetivo de autenticidad del individuo y no el de estandarización de masas. Otra concordancia entre las tendencias expuestas así como entre el Dadá, es el partir de una realidad constante y no de una realidad estática, es decir no asimilar a la realidad como algo estipulado y como objetivo a seguir, sino como objetivo a descubrir de una manera constante.

CARACTERISTICAS DEL DADAISMO EN BASE A SUS TESTIMONIOS.

Así como el anterior capítulo se basó en algunas corrientes de pensamiento para comprender de una manera más amplia a Dadá, en este capítulo se enlistarán una serie de características del movimiento de una manera directa por basarse en sus testimonios.

un aspecto filosófico como influencia del pensamiento del siglo XX, esto se haría digno de un estudio profundo a nivel filosófico y no un estudio profundo a nivel de investigación de estética teatral como lo es este caso.

Para este capítulo se resume que dentro del conglomerado de filosofías, movimientos artísticos y políticos mencionados, algunos han influido directamente a la corriente dadaísta, no sólo por haberse dado anteriormente, sino por los testimonios palpables de sus fundadores, como es el caso de Hugo Ball en cuanto a lo nitzscheano, o el de Richard Huelsenbeck en cuanto al existencialismo.

Las otras tendencias del arte y del pensamiento, se propusieron para ampliar el concepto Dadá por su carácter alternativo. Corrientes que perciben a la realidad acudiendo a medios diferentes de la razón (Como normalmente es concebida en occidente), son las que funcionan para el objetivo mencionado. También es necesario notar que las tendencias expuestas parten de la experiencia interna como el Zen, las tendencias psicodélicas o el taoísmo; o del Individualismo como el romanticismo y la anarquía, en ambos casos persiste el objetivo de autenticidad del individuo y no el de estandarización de masas. Otra concordancia entre las tendencias expuestas así como entre el Dadá, es el partir de una realidad constante y no de una realidad estática, es decir no asimilar a la realidad como algo estipulado y como objetivo a seguir, sino como objetivo a descubrir de una manera constante.

CARACTERISTICAS DEL DADAISMO EN BASE A SUS TESTIMONIOS.

Así como el anterior capítulo se basó en algunas corrientes de pensamiento para comprender de una manera más amplia a Dadá, en este capítulo se enlistarán una serie de características del movimiento de una manera directa por basarse en sus testimonios.

Nueva concepción en la función del teatro.

El teatro para Dadá era un espectáculo a la vez que un poderoso instrumento de denuncia social, ideológica y política.

En general la temática de sus manifiestos así lo demuestran, como lo podemos observar en fragmentos del Manifiesto clarividente de Francis Picabia:

(...)

Por último de pie ante dadá que representa la vida
y os acusa de que os gustan las cosas caras por
snobismo desde el momento que son caras...

Cada cual muere como un héroe o como un idiota,
lo cual viene a ser lo mismo.

La única palabra que no es efímera es la palabra
muerte.

Os gusta la muerte para los demás.

Matadlos, matadlos, matadlos.

Sólo el dinero no se muere, se va de viaje.

Es el Dios, aquél a quien se respeta, el personaje serio
--dinero respeto de las familias. Honor, honor del
dinero;

quien tiene dinero es un hombre honroso...⁵³

Dadá y unidades dramáticas.

Más que una indiferencia de parte de los dadaístas hacia las unidades dramáticas, existe una preocupación por destruirlas. Como ejemplo, bastaría con leer cualquier obra dadá, pero citaremos de ejemplo

⁵³ RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita Dadá documentos México. Universidad Nacional Autónoma de México 1977 p.247

Entrada libre, drama en un acto y siete cuadros de Roger Vitrac, el cual carece por completo de cualquier unidad de tiempo, lugar o acción, la obra es sólo una broma absurda, pero es allí donde radica su grandiosidad, en lo absurdo.

Dadá y moral

En cualquier obra de arte se encuentra inherente un contenido moral por mínimo que éste sea, de hecho los movimientos que se jactan de no tener tendencias morales ya tienen por principio que mantener esa postura, por lo que desde ese momento caen en un normativismo ¿Cuál es la posición del dadaísmo ante esta cuestión?

La obra dadaísta puede ser incoherente y completamente "jemenfoutisme", no obstante los mismos dadaístas sabían muy bien que no existen ideologías fortuitas, o como afirmara George Lukács: "no hay ninguna ideología inocente."⁵⁴ Anteriormente se mencionó que los dadaístas tenían como una de sus bases filosóficas, el pensamiento de Nietzsche, y efectivamente, aunque en escena demostraran lo contrario, Dadá tenía una profunda intención moral, la de cambiar radicalmente su sistema. Una de las grandes preocupaciones de los dadaístas fue la del errático concepto que la sociedad posee sobre las definiciones de lo bello y lo bueno. Ese concepto que se basa en una apariencia sujeta a una moda, esa apariencia que por sí sola es buena o mala según la opinión general, no habla del compromiso con una emoción o con cualquier sentimiento humano profundo, que comprometa el espíritu del individuo. Acerca de esto se puede parafrasear a Tristán Tzara de la siguiente manera: No me interesa lo bueno y lo bello o lo feo y lo malo sino más allá de eso, la intensidad de una personalidad transcrita en el arte, cómo ve los elementos y cómo logra reunir sensación y emoción para formar un tejido de palabras y sentimientos.⁵⁵ No hay que olvidar que los sentimientos sublimes no sólo son bellos y buenos, sino también pueden incluir a lo terrible, malvado, grotesco y vulgar .

⁵⁴ IBID P.16

⁵⁵ IBID p.178-182.

El texto frente a la creación escénica dadá

Anterior a Dadá, el texto era algo sagrado e inquebrantable, todo lo que se hacía en escena debía ser rigurosamente apegado al autor del drama. Para los dadaístas, el texto sólo es una herramienta para la escenificación. Una aportación de Dadá es el espectáculo multimedia, donde el drama escrito era sólo una parte de la obra artística, ya que se conjugaban otros elementos en igual importancia como la pintura, la escultura, danza, poesía, música, etc. El texto dadaísta en sí se prestaba para eso, pues es difícil accederle toda la importancia escénica a textos como el siguiente:

gadji beri bimba blandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassalaulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni(...) ⁵⁶ Hugo Ball.

Aparentemente este texto puede ser muy fácil de decir, pero aunado a toda la actitud Dadá, la música, el canto, la pintura, etc. ¿Cuál es la intención con la que se debe interpretar? De hecho, aunque esto se preste al ludismo y la improvisación, la interpretación del texto debe ser específica a una actitud determinada y comprometida, puesto que si cada actor puede interpretar indefinidamente el texto en múltiples formas, esencialmente hay una exigencia de compromiso del actor ante su actitud, por la que tendrá responder de una forma inevitable.

No existe nada gratuito, pues la misma dramaturgia dadaísta aunque muchas veces automática, obedece a un Inconsciente contenedor de un conocimiento infinito que apenas vislumbra lo consciente.

Esta innovación lleva a un punto de partida para la experimentación escénica, por ejemplo : ¿De qué manera el lector ante unas circunstancias y unas intenciones que en este caso él mismo se pudiera crear, interpretaría La sonata prístina para un concierto onomatopéyico de un solista vocal, de Kurt Schwiters? :

⁵⁶ IBID p.95

Priimilititi tootatatu,
priimilititi tootaatoo,
priimilititi tootaatoo,
tatta tatta tuutaa too⁵⁷

Los dadaístas ven en la creación automática una herramienta para luchar contra lo racionalista y sus valores, y evocar a la tabula rasa de la cultura para un nuevo orden, al respecto Jean Arp sostiene: "Los toros de Marc son demasiado gordos para él . . . Recomienda el dibujo mecánico como antídoto de la pintura de génesis o de apocalipsis del mundo."⁵⁸ Sin embargo, no significaba la inexistencia de textos para la escenificación, pletóricos de belleza poética o que necesariamente fueran automáticos del todo, como se puede observar en el epílogo para el poema dramático *La huida*, de Tristán Tzara:

-el infierno está entre nosotros...
Y por haber cedido su alma al diablo
a cambio de la juventud desvergonzada
y el secreto delirio del olvido
¿no han cosechado ya los horrores manifiestos
del infierno?
Digo perdonados sean quienes han negado el
corazón con su perdón entero
su sufrimiento puede más que su juicio
y por no estar vivos ni poder morir que unas alas
tiernas
tiernas y tenaces

57 GRUNFELD, Frederic La historia social de alemania y los nazis 1918-1945
Naucalpan México , Novaro 1975 p.57

58 IBID p.57

pueblen la luz fina donde su voz no suena ya de tanto
fuego...

Y también el mundo por su sentido renovado
los jardines repartidos el aire abierto los caminos mudos
de alegría.
FIN⁵⁹

Lo grotesco manifiesto

La concepción de lo grotesco se dio por primera vez a partir de las formas artísticas descubiertas en Grecia en el interior de una gruta, de hecho etimológicamente de ahí proviene su nombre. Sin embargo estas formas no se dieron en Grecia de una manera manifiesta, así pues por analogía, el término designa a lo paralelo a un sistema vigente que no se da de forma directamente expresa, infiriéndose que muchas veces lo grotesco puede ser alternativo a lo vigente. Lo anterior da que muchas veces lo grotesco se expone como regularmente lo define un diccionario: "Extravagante, ridículo o absurdo."⁶⁰

El anterior párrafo no quiere hacer significar que lo grotesco necesariamente sea oculto, muchas veces es necesario mantenerlo manifiesto para un determinado efecto, o aún más, mantener al grotesco aparentemente oculto. Un indicio de ello, el periodo de la edad media, en donde de una manera simulada u otra veces declaradamente expuesta, el grotesco se daba en las obras artísticas manifiestamente, de hecho era necesario para conceptualizar el bien y el mal; como algunos ejemplos basta mencionar a las gárgolas góticas, al tormentoso inferno de Dante o a las hilarantes historias de Bocaccio, y en cuanto a lo parateatral, con sólo

⁵⁹ MORTEO, Gian . SIMONIS, Ippolitto. Teatro Dadá. Barcelona . Barral. 1971. p.315

⁶⁰ GARCÍA-PELAYO Ramón Larousse Diccionario básico de la lengua española. México, Larousse, 1979 p.272

nombrar a los bufones o a los juglares se puede imaginar una serie de herramientas grotescas de su quehacer artístico.

Así también el dadaísmo selló un necesario pacto con lo grotesco en su constante investigación de los recovecos de la estética dramática, pues el caos imperante de la posguerra lo requería irremediabilmente para mostrar la desmitificación de los valores obsoletos que los había llevado a la muerte y a la destrucción. Lo grotesco entonces, se convirtió en el tono requerido necesariamente en la composición de textos y más aún, en las escenificaciones.

La mayoría de las obras dadaístas dan evidentes ejemplos de ello, para este caso en particular se citará *El emperador de China*, de Georges Ribemont-Dessaignes. En esta obra, todos los vicios aparentemente atacados por el hombre refinado, el hombre que rinde culto todos los domingos a las virtudes durante los oficios religiosos, son mostrados como el verdadero modus operandi de la conducta social: Los vicios son atacados por la sociedad, pero ¿Cómo puede un hombre lograr el éxito social y el poder sin la ambición, la maledicencia, la corrupción, el asesinato, la lujuria, etc.? La sociedad adopta las virtudes para convivir apariencialmente, pero en su esencia es viciosa y degradada, sin embargo y paradójicamente, también cuenta con virtudes y preocupaciones en beneficio de la sobrevivencia de la comunidad. ¿Entonces se define al hombre como malo o bueno en esencia? Dadá quería trascender de esos conceptos, Dadá pretendía definir al hombre como hombre.

En *El emperador de China* los valores se tergiversan para mostrar lo antecedente: Las virtudes son lo subterráneo (malo) y los vicios son lo aparential (Lo bueno). Onana, la "virtuosa" princesa y protagonista principal de esta absurda historia, al terminársele las balas de cañón durante la batalla, ordena:

Soldado: Señora, señora, el enemigo está entrando a la ciudad. hay que huir

Onana: ¿Cómo? Este hombre está loco. Cortadle la

cabeza y que sirva de proyectil... Sacudid la sangre.
Podría mojar la pólvora.⁶¹

El final de la obra es una clara muestra del autor sobre su opinión del hombre y sus creencias, haciendo alusión a lo absurdo y lo grotesco :

Irónico: Cuando muere el amor...
Equinoccio: Orina
Voz de veredicto: Dios
Irónico: Constantinopla
Equinoccio: Ayer falleció de hambre
una mujer vieja en Saint-Denis...⁶²

Lo grotesco es una puerta hacia otras percepciones del hombre, tal y como afirma Wolfgang Kaiser:

Lo grotesco, es para nosotros, la ley estructural en cuya virtud un mundo se nos presenta como desencajado. Las formas que nos son familiares se deforman, las proporciones naturales se alteran, el orden al que estamos acostumbrados se trastueca espacial y temporalmente, suspendiéndose las leyes de la identidad y de la estática.⁶³

De tal manera que si el dadaísmo pretendía crear un nuevo orden estético y cultural, debía en parte empezar a crear una nueva percepción acerca de ello, por lo que el uso del grotesco, le era necesario

⁶¹ RIBEMONT-DESSAIGNES, George. "El emperador de China" en MORTEO, Gian. SIMONIS, Ippolito. Teatro Dadá. Barcelona. Barral. 1971. p.103-104

⁶² IBID.

⁶³ KAISER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Gredos. 1972. p.512

como herramienta para comenzar a abrir en el entendimiento del hombre, nuevas alternativas.

La búsqueda del espectador alternativo

Si el arte es capaz de conceder sus efectos tanto a su creador como a su perceptor, un arte alternativo requerirá de espectadores alternativos, o en su carencia, de transformar a espectadores habituales en alternativos.

Tradicionalmente el espectador que asiste a un teatro es contemplativo y pasivo en cuanto interacción escénica; esto es, no participa en forma directa, ni indirectamente en la escenificación. Los dadaístas lo sabían y pretendían un cambio al respecto. Una de las primeras acciones que los dadaístas realizaron para crear interacción en el espectador, fue la de introducir actores de la obra Dadá entre el público durante los juegos escénicos. Los actores mencionados estaban pertrechados y armados con jitomates, frutos y demás objetos que eran usados como proyectiles, ya que muchas veces en las obras los intérpretes de manifiestos o improvisaciones Dadá, agredían a los espectadores; los dadaístas infiltrados entre los espectadores, azuzaban al público a colaborar con el proceso, arrojando los proyectiles que se encontraban a la mano y a proferir insultos y obscenidades a los intérpretes.

Se puede notar que para activar al espectador, los dadaístas además de lo anterior, también hacían uso del escándalo, elemento que servía no sólo como parte de la creación artística Dadá, sino como modus vivendi y como herramienta de su cinismo, pues gracias a los escándalos de sus escenificaciones, el dadaísta podía vender tres meses después, sus obras plásticas.

Esta activación del espectador ante la propuesta escénica, provocaba en él un estado de alerta, pues lejos de identificarse con los

personajes por lo que implicaba el texto mismo y lo grotesco de su interpretación, además tenía que cuidarse de la agresión de los intérpretes.

El teatro, hasta el siglo XX, había tenido como fundamentación cautivar emotiva, racional y socialmente al público, sin embargo el dadaísmo y otras vanguardias de las que se estudiarán más adelante, se encargan de regresar al público hacia sí mismo durante la obra (Desenajenarlo), ya que de lo contrario la concurrencia juega una ficción, la de ser un personaje imaginario con sentimientos imaginarios dentro de un entorno, sin tener la capacidad de criticarlo u observar las circunstancias que lo rodean.

El universo congelado

Las transformaciones y avances científicos propiciaron la creación de un mundo literario y escénico completamente divergente al del siglo pasado, o al menos en cuanto a las apariencias.

Posiblemente uno de estos propiciadores fue Sigmund Freud y el mundo de lo inconsciente. Al respecto, los dadaístas se internaron en la búsqueda de imágenes, colores, formas particulares y nuevas alternativas, tanto inmersas en el texto como en propuestas escénicas. Dicha búsqueda probablemente daba como resultante, símbolos y figuras arquetípicas, susceptibles de ser captadas plenamente por los receptores de sus obras. Como ya se había mencionado, el teatro dadaísta no sólo era texto, sino la implicación de la búsqueda de sensaciones y estímulos dejados a la libre interpretación del espectador.

Un patente ejemplo es la obra que Roger Vitrac, preparó y dedicó a André Breton, el drama sin palabras en doce cuadros: Veneno.

A continuación se citará el cuadro quinto:

El escenario está vacío. Un personaje con aspecto de pintor embadurna las paredes con manchas de colores. Mientras él trabaja, dos novios traen un banco de jardín y se instalan en él. El amante va en camisa, la amante está envuelta en una sábana. De repente, el amante hace la señal del círculo;

el pintor lo mira y hunde la pared del fondo. Mete el brazo por el agujero abierto y saca un cable que va extendiendo. Parece que en la punta del cable hay un objeto ligero , pero se derrumba la pared y sale un buque que va avanzando hacia el escenario. Una lámpara eléctrica colocada en la proa hace señales de alarma.⁶⁴

En este tipo de textos se puede observar claramente, una condición "glacial", es decir un universo suspendido en cualquier parte, con sus propias referencias excepto de la realidad, basado en una musicalidad o simplemente en el capricho del autor que puede obedecer a su inconsciente.

El ataque a las culturas burguesas.

Este apartado explica lo que se había mencionado, el intento de negación de Dadá al sistema.

Es claro que Dadá constantemente ataca las normas del trato social y la conducta de la burguesía durante la primera guerra mundial y también en lo posterior. Si al capitalismo le hace falta un significado profundo para el individuo, con el nihilismo se resuelve, negando el sistema y dándole a la vida un sentido de fenómeno estético. Cabe recordar que Ball rechazó a la universidad a cambio de una renovación constante de la vida a través de lo dionisiaco. Los dadaístas, al igual que Nietzsche, profetizaron la descomposición de la máquina social europea cuya repercusión más importante es la pérdida de la religión y la descreencia en Dios, pues esto ya no era aceptable para el mundo moderno; y si para Nietzsche "Dios ha muerto", para los dadaístas, tal como ya se había visto, el gran Dios era susceptible de humanizarlo y desmitificarlo al ponerlo a orinar.

⁶⁴ MORTEO, Gian . SIMONIS, Ippolito. Teatro Dadá. Barcelona . Barral. 1971. p.185

Tanto para Nietzsche como para los existencialistas, así como los dadaístas, el hombre es el único responsable de sus acciones. El hombre que actúa de forma moralista, sólo sigue las convenciones de la sociedad, deslindando la responsabilidad de sí mismo y alimentando al sistema burgués.

Elementos del Dadá para su propuesta escénica

A partir de las características dadas, y sin apartarse de los testimonios, se enunciarán una serie de elementos que son necesarios para el juego escénico dadaísta. En este apartado se tiene la necesidad de advertir que no se está reincidiendo en lo previamente mencionado, sino que se está haciendo servir de ello para especificar los elementos dadaístas exclusivamente escénicos. Pues el enunciamiento teórico de una serie de características de un determinado movimiento teatral de poco servirían si no se da el enfoque práctico.

1) Parámetros dadaístas.

Los parámetros del teatro dadá consisten en no tener límites para la imaginación. Por un lado se elaboraban obras de teatro que al respecto de la dramaturgia dadaísta, aparentemente pueden ser muy sencillas debido a su calidad de absurdo, pero allí es donde radica su complejidad, pues tanto el director, equipo de producción y los actores, tenían que hacer uso de su máxima capacidad imaginativa, para encarnar lo Dadá escrito; o bien hacer uso de sus habilidades histriónicas y capacidad para la improvisación, para cumplir con las exigencias de un texto que tiene múltiples connotaciones por su irracionalidad. En este tipo de teatro se puede mencionar a *La primera aventura celeste del señor Antiphyrine de Tristán Tzara*⁶⁵. Si bien los dadaístas despreciaban las convenciones teatrales, tampoco tomaban de esta convicción, una postura cómoda. A nivel dramático se denota un conocimiento profundo de la acción dramática y el correcto enlace de sus

⁶⁵ DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid. Guadarrama. 1974. Vol.1. p.339

Tanto para Nietzsche como para los existencialistas, así como los dadaístas, el hombre es el único responsable de sus acciones. El hombre que actúa de forma moralista, sólo sigue las convenciones de la sociedad, deslindando la responsabilidad de sí mismo y alimentando al sistema burgués.

Elementos del Dadá para su propuesta escénica

A partir de las características dadas, y sin apartarse de los testimonios, se enunciarán una serie de elementos que son necesarios para el juego escénico dadaísta. En este apartado se tiene la necesidad de advertir que no se está reincidiendo en lo previamente mencionado, sino que se está haciendo servir de ello para especificar los elementos dadaístas exclusivamente escénicos. Pues el enunciamento teórico de una serie de características de un determinado movimiento teatral de poco servirían si no se da el enfoque práctico.

1) Parámetros dadaístas.

Los parámetros del teatro dadá consisten en no tener límites para la imaginación. Por un lado se elaboraban obras de teatro que al respecto de la dramaturgia dadaísta, aparentemente pueden ser muy sencillas debido a su calidad de absurdo, pero allí es donde radica su complejidad, pues tanto el director, equipo de producción y los actores, tenían que hacer uso de su máxima capacidad imaginativa, para encarnar lo Dadá escrito; o bien hacer uso de sus habilidades histriónicas y capacidad para la improvisación, para cumplir con las exigencias de un texto que tiene múltiples connotaciones por su irracionalidad. En este tipo de teatro se puede mencionar a La primera aventura celeste del señor Antiphyrine de Tristán Tzara⁶⁵. Si bien los dadaístas despreciaban las convenciones teatrales, tampoco tomaban de esta convicción, una postura cómoda. A nivel dramático se denota un conocimiento profundo de la acción dramática y el correcto enlace de sus

⁶⁵ DE TORRE, Guillermo. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid. Guadarrama. 1974. Vol.1. p.339

partes. En este caso, se puede mencionar la obra de Georges Ribemont-Dessaigues El emperador de China.

Otras de las creaciones escénicas dadaístas, consistían en improvisaciones y "sketches", para dar lugar a manifiestos, bromas y los nacientes "performances".

2) Destrucción de esquemas críticos convencionales.

Aquí los dadaístas sentaron las bases de los planteamientos que años más tarde desarrollaría Breton en la elaboración del surrealismo. Textos e imágenes extraídos del inconsciente a través de figuras arquetípicas y escenas oníricas. Esto haría que se anulara cualquier forma de resistencia lógica para llegar a la invención permanente. Un ejemplo que bien corresponde a lo mencionado es La huida, de Tristán Tzara.

3) Espontaneidad, sorpresa y humor.

Los dadaístas utilizaban la espontaneidad, sorpresa y humor como medios para crear romplimientos escénicos que les ayudaran a cumplir sus objetivos, los cuales eran producir escándalo y a través de esto la reflexión, o para atacar directamente a la burguesía sólo por el gusto de hacerlo, o simplemente por mera diversión inmediata. El humor generalmente era muy "negro" y la sociedad burguesa acudía a escandalizarse, huyendo (aparentemente) de las groserías de los dadaístas. Los medios mencionados también servían como herramienta de trauma para hacer verdadero un determinado efecto de distanciamiento y como catalizador para anular lo mediocre y prudente, pues no se debe olvidar que los dadaístas buscaban lo excesivo. Un ejemplo palpable eran los manifiestos, en este caso se destacará un fragmento del manifiesto caníbal:

Orador: Este tipo, sea artista o burgués, no es más que un gigantesco inconsciente; confunde su cortedad con la honradez. Sus limosnas y admiraciones, querido señor, son más despreciables que la sífilis o las

blenorragias que reparte a su prójimo con el pretexto
de la calentura o el amor.⁶⁶

4) La magnitud de lo grotesco.

Respecto a los puntos anteriores, lo grotesco es la herramienta ideal para desarrollarlos. Puede decirse que el Teatro Dadá hace uso de este recurso en todos sus elementos teatrales; desde la dramaturgia hasta la actuación y su relación con el público. En este inciso es preciso hacer notar la innovación en nuevos estilos de actuación. La importancia estriba, en que junto a las anteriores vanguardias, a partir de éstas, las posteriores también desarrollarían estilos propios de actuación dependiendo sus propias características.

5) Búsqueda de la novedad.

Este inciso está estrechamente vinculado con el anterior, pues al tomar la postura de búsqueda de la novedad, se negaban posturas y técnicas de movimientos artísticos del siglo pasado, potencializando nuevas alternativas de expresión. Un ejemplo de ello son los estilos de actuación, la preocupación no consistía en desarrollar eficientemente técnicas establecidas, puesto que se trataba de innovar, lo cual significaba nuevas alternativas para la expresión y para la relación público-espectáculo teatral. Al respecto Sanouillet afirma: "Lo que decían los dadaístas en escena importaba poco. La novedad era poder ir a insultarlos, oír sus respuestas, establecer por fin el convivio teatral."⁶⁷

6) La transformación del espectador pasivo en activo durante las funciones.

Por medio de la comunicación recíproca entre los elementos escénicos, por uno u otro recurso como rompimientos de la función para interactuar con el público, se ofrecía al espectador entre otras cosas, una

⁶⁶ PICABIA, Francis "Manifiesto Caníbal" en RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita Dadá documentos. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1977. p.248

⁶⁷ MORTEO, Gian. SIMONIS, Ippolito. Teatro Dadá. Barcelona. Barral. 1971. p.7

mayor diversión, aunque la mayoría de las veces esta comunicación era de agresión.

De nueva cuenta, se recurrirá como ejemplo a un fragmento de El manifiesto caníbal, por ser el que mejor se apega a las características referidas:

Orador- ¿Os dije en mi último manifiesto canibal
que el culo representa la vida como las patatas fritas
y se vende como el honor? Pues bien, esta noche se regala;
fijaos en lo llena que está la sala.

Espectador- ¿Ya estamos otra vez con las marranadas y
obscenidades? ¿No pueden expresarse en Francés?

Orador- Lo obsceno sólo existe en sus pobre imaginaciones,
la obscenidad no existe. ¿Acaso es obscena la vida? ¿Es obsceno
procrear?

Espectador- La vida es lo bello

Orador-¡Claro! Una bella boda o una bella dote que es lo
mismo, o una bella victoria que se consigue a fuerza de
carroñas... 68

7) Rompimiento de las unidades teatrales y búsqueda de alternativas del lenguaje.

Por ser unas convenciones más, se desarreglaban registros y construcciones del lenguaje, así como también se rompían con las unidades teatrales, esto enfrentaba a nuevos problemas y retos, como la capacidad de expresar un estado de ánimo omitiendo los lenguajes convencionales. Para ejemplificar, se muestra en este caso, un diálogo entre la boca y el ojo de la obra Corazón a Gas de Tristán Tzara.

Ojo.- Estatuas joyas parrilladas

68 RODRIGUEZ Ida. EDER Rita Dadá documentos México Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. p.248

Estatuas joyas parrilladas
Estatuas joyas parrilladas
Estatuas joyas parrilladas
y el viento abierto a las alusiones
matemáticas

puro botón nariz
estaba enamorado de una taquígrafa

en vez de ojos inmóviles ombligos
el señor buendiós es una gran
periodista
rígido y acuático flotaba en el aire
un buendía muerto
qué triste temporada.
Boca: La conversación se pone pesada,
¿verdad?
Ojo: Si, ¿verdad?⁶⁹

8) Destrucción de psicologismos.

En el Dadá, los resultados psicológicos concernientes a las motivaciones humanas, se rompen al no ser presentados como las actitudes esperadas dentro de una sociedad habitualmente establecida, no se debe olvidar la búsqueda de los dadaístas de la tabula rasa por un nuevo orden

⁶⁹ TZARA, Tristán "El corazón a gas" en RODRÍGUEZ, Ida. EDER, Rita Dadá documentos México. Universidad Nacional Autónoma de México 1977. p.p.168-169

cultural. El canario mudo de Georges Ribemont-Dessaignes, aporta un claro ejemplo:

Ocre.-Es un canario mudo que me han dado.

Le he enseñado todas mis melodías de memoria,
silbándoselas.

Barate.- ¿Cómo sabes que las conoce de memoria, si
no las puede repetir?

Ocre.- Es así. Es mudo y sé que ahora conoce toda mi
música.

Se ve muy pocas veces un canario mudo. Es un animal
asombroso y discreto, un
entrañable amigo.

Riquet.-Las grandes lumbreras de la humanidad han
obrado siempre como yo digo.

Sócrates, Marco Aurelio, Bossuet.

Y a esos seguro no les gustaban los turcos.

Barate.- ¿Has visto con que ojos tan tiernos nos mira
el animalito?

Riquet.- Aquí el bien tiene un peso y el mal otro.

Ocre.- En este momento se cree que es el ruiseñor de
Julieta.

Riquet.- Allá el bien y el mal pueden pesar de igual
modo...⁷⁰

9) Renovación en el estilo de actuación.

Como se dejó entrever en el inciso cinco, los dadaístas aportaron de una manera indirecta, innovaciones dentro del arte de la actuación. Es indirecta porque desgraciadamente, en este aspecto, el movimiento dadá no externó ampliamente sus propuestas en artículos o textos que las definieran correctamente. Sin embargo, en las obras es posible vislumbrar la preocupación por liberar al actor de las antiguas

⁷⁰ RIBEMONT-DESSAIGNES, GEORGE. "El Canario mudo" en Teatro Dadá.
Barcelona, Barral. 1971. p.181.

técnicas, proveedoras de habituales opciones de expresión. Por ejemplo, existen opiniones que sostienen que la actuación es un mero trabajo de interpretación, otras aseguran que dentro de la interpretación existe un gran espacio para la creación, Dadá deja de un lado ese dilema, para crear otras alternativas. En efecto, el estilo de actuación Dadá, no ofrece perfecciones formales, o resultantes de internas creaciones vivenciales, ambas en servicio de un determinado texto. En Dadá, al rechazar el texto como lo más importante dentro del hecho teatral, la actuación da un giro, cambiando técnicas e intenciones. Al respecto, los investigadores, Henry Béhar y Michel Sanouillet, de quienes Morteo sintetiza, dicen:

El actor que interpreta textos dadá debe ponerse en una relación espacial con los textos que interpreta, sumergiéndose no tanto en el personaje como entidad preexistente sino como personaje destinado a una continua invención de sí mismo. ⁷¹

10) Uso de espacios no tradicionales

Ante la cuestión, ¿En dónde se montaban los espectáculos dadaístas ante sus peculiaridades? La respuesta es muy sencilla, en cualquier lugar sin importar sacralidad alguna. Sin embargo uno de los cosos favoritos para Dadá era el teatro circular, pues al destruir la cuarta pared, se permitía un mejor acondicionamiento para la interacción. Por otra parte, las innovaciones dentro de la actuación requerían de una gran libertad de movimiento escénico.

Una de las ventajas que proporcionaba el teatro circular era la dirección de la atención por parte del espectador, pues de esta manera se evitaban fugas de atención, ya que así se centraba necesariamente en el centro del espectáculo mismo.

⁷¹ MORTEO, Gian Renzo. SIMONIS Ippolito op.cit. p.29

11) Presentación de universos abiertos a toda posibilidad e interpretación.

De la precedente sección sobre el universo congelado, surgen una infinidad de posibilidades escénicas, ya que al no estar limitadas por los parámetros de realidad convencionales (Tiempo, espacio, costumbres sociales, geografías, economías, etc.), el creador teatral puede marcar sus propios parámetros de un universo apartado. En observación de los incisos anteriores, estos serían imposibles si no quedaran situados en una estructura, evidentemente, esta estructura tiene que ser fuera de lo convencional, para elementos no convencionales.

ECOS DE DADA EN CORRIENTES DE VANGUARDIA.

El objeto de éste capítulo es determinar algunos puntos de concordancia entre el dadaísmo y algunas corrientes teatrales del siglo XX. El hecho de tomar al dadaísmo como punto de comparación, se debe a que es uno de los puntos de partida de las corrientes de vanguardia, según Guillermo de Torre. En la catalogación que el autor hizo, se coloca al final de su primer tomo al Dadá, por ser la corriente que después del futurismo, lucha abiertamente contra los valores estéticos y sociales vigentes; al hacerlo marca rasgos característicos de las primeras vanguardias que de alguna manera las anteriores expresaban. El dadaísmo rompe definitivamente con los últimos rastros de la teoría del arte por el arte o el arte destinado a la creación de la belleza.

Cabe recordar que desde el punto de vista de la estética marxista, el arte es el resultante del quehacer de una sociedad, por lo tanto el arte por el arte al servir sólo como creación de la belleza, está sosteniendo los valores morales y estéticos de la sociedad, o más bien de los que están al dominio de ésta. Así pues, el dadaísmo como vanguardia del siglo XX, aniquila la visualización de un mundo "fotográfico", objetivo, y lo reemplaza por una concepción de arte subjetivo, particular, en donde el artista no

11) Presentación de universos abiertos a toda posibilidad e interpretación.

De la precedente sección sobre el universo congelado, surgen una infinidad de posibilidades escénicas, ya que al no estar limitadas por los parámetros de realidad convencionales (Tiempo, espacio, costumbres sociales, geografías, economías, etc.), el creador teatral puede marcar sus propios parámetros de un universo apartado. En observación de los incisos anteriores, estos serían imposibles si no quedaran situados en una estructura, evidentemente, esta estructura tiene que ser fuera de lo convencional, para elementos no convencionales.

ECOS DE DADA EN CORRIENTES DE VANGUARDIA.

El objeto de éste capítulo es determinar algunos puntos de concordancia entre el dadaísmo y algunas corrientes teatrales del siglo XX. El hecho de tomar al dadaísmo como punto de comparación, se debe a que es uno de los puntos de partida de las corrientes de vanguardia, según Guillermo de Torre. En la catalogación que el autor hizo, se coloca al final de su primer tomo al Dadá, por ser la corriente que después del futurismo, lucha abiertamente contra los valores estéticos y sociales vigentes; al hacerlo marca rasgos característicos de las primeras vanguardias que de alguna manera las anteriores expresaban. El dadaísmo rompe definitivamente con los últimos rastros de la teoría del arte por el arte o el arte destinado a la creación de la belleza.

Cabe recordar que desde el punto de vista de la estética marxista, el arte es el resultante del quehacer de una sociedad, por lo tanto el arte por el arte al servir sólo como creación de la belleza, está sosteniendo los valores morales y estéticos de la sociedad, o más bien de los que están al dominio de ésta. Así pues, el dadaísmo como vanguardia del siglo XX, aniquila la visualización de un mundo "fotográfico", objetivo, y lo reemplaza por una concepción de arte subjetivo, particular, en donde el artista no

reproduce una realidad impuesta al servicio de los impositores, sino como dice Tzara: "...el artista produce para sí mismo."⁷²

Por otro lado, Dadá muestra a una sociedad cuyo estándar está basado en la adquisición de riquezas y poder que usa máscaras de valores humanos (Honor, deber, bondad, etc.)

El individualismo de Dadá, también era una manera de atacar a la burguesía. Según la lectura de *Estética y marxismo*,⁷³ los medios burgueses de producción, son los causantes de la despersonalización del individuo. Por lo tanto no es de extrañarse que también su arte despersonalice al individuo, masificándolo en un estándar de gustos.

Por medio de todo acumulado no se tiene que apelar a numerosos argumentos para demostrar que la labor del movimiento dadaísta, fue la de incitar al hombre a una rebelión permanente en contra de esta sociedad burguesa, y quizá no sea ni el primero, ni el más importante, ni el único movimiento, pero sí como dice Guillermo de Torre "Después del futurismo, surge Dadá como el movimiento más rico en manifiestos y actos, desbordante en peripecias y desafíos a la lógica."⁷⁴ El futurismo careció de la gran cantidad de recursos con que se valía el dadaísmo. Es por eso que también se toma a Dadá como punto de partida para hacerlo concordar en características estéticas con los demás movimientos. Sin embargo, la indagación de concordancias también implica una responsabilidad ante divergencias, pues el omitirlas implicaría un forzamiento en el objetivo, que de serlo así, se tornaría artificioso.

⁷² RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita *Dadá documentos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México . 1977 p.23

⁷³ SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. "Los problemas de la estética marxista" en *Estética y marxismo*. México. Era. 1975. p.p. 21-22

⁷⁴ DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid. Guadarrama. 1974. Vol.1 p.p.317-318

Dadá y el Teatro existencialista

Las primeras concordancias a enunciar serán con las obras dramáticas existencialistas. Se hace mención exclusivamente del drama, pues el movimiento existencialista sartreano, es más bien un movimiento filosófico que artístico propiamente dicho. El hecho de que Jean Paul Sartre escribiera drama existencialista, no significa que propusiera un movimiento artístico, sin embargo el teatro existencialista se incluye dentro de esta tesis en primer lugar, por ser el existencialismo una de la influencias principales de Dadá. Si posteriormente el existencialismo francés creó resultantes dramáticas, es factible, encontrar concordancias temáticas entre Dadá y la dramaturgia existencialista. En segundo lugar, se contempla que el teatro existencialista a final de cuentas, pertenece a las vanguardias del siglo XX y por lo tanto se pueden encontrar ecos del dadaísmo.

En las lecturas de teatro existencialista, se han encontrado algunos temas fundamentales que prevalecen como una constante, éstas a su vez se confrontarán con las características del teatro dadá, con el fin de delimitar concordancias a nivel temático.

1.- ¿Qué es la existencia del hombre?

En el existencialismo es un humanismo⁷⁵ se explica que la existencia del hombre es la relación de él mismo y sus circunstancias, de otra manera no existiría la experiencia humana y por ende, la existencia del hombre. La temática expuesta se demuestra claramente en obras como *A puerta cerrada*, en donde el infierno, algo que en esencia supuestamente todos conocemos, parte de los valores y consideraciones internas acerca del bien y del mal de cada personaje, según fueron sus circunstancias y no que se pudiera entender un infierno preconcebido. Los dadaístas concuerdan en este punto, ya que al destruir psicologismos y proponer un universo congelado abierto a toda posibilidad e interpretación, se niegan las ideas preconcebidas de un mundo impuesto, haciendo que cada circunstancia sea una experiencia única de acuerdo a la

⁷⁵ SARTRE, Jean Paul. El existencialismo es un humanismo México, 1985. Quinto sol. p.33

percepción del espectador, dicho en otras palabras y parafraseando a Sartre: Proponer una existencia para posteriormente crear esencias.⁷⁶

2.- ¿Qué la existencia del individuo en particular?

3.- ¿Qué es la realidad?

En obras como *Muertos sin sepultura*, se expone que la realidad es estar ahí simplemente; es un plano que el hombre no puede dejar a pesar de angustias, ideales y objetivos leales o desleales, inocuos o inocuos. El hombre tiene que permanecer en la realidad y es responsable de sus actos; está condenado a la libertad.

Quizá el dadaísmo nunca expresó manifestamente este tipo de temas, sin embargo muy probablemente, Dadá optó por la bufonada pudiendo ser ésta una solución un tanto trágica (Dentro del concepto teatral), ante la cuestión tan rigurosa.

4.- La Nada, “la náusea” es igual al hombre, al mundo, a todo, a existir; apareciendo el absurdo como intuición fundamental. Esta temática se demuestra en cada una de las obras de Sartre. ¿Para qué los sufrimientos, aspiraciones e ideales de cada personaje si a final de cuentas, para “el todo” le es indiferente? Sólo le queda él y sus circunstancias, volviéndose responsable en cada uno de sus actos ante la realidad impuesta. Como ejemplo para este caso se citará a *Las moscas*, donde la problemática se expone como una condenación que se repite para cualquier lugar y cualquier tiempo mientras exista el hombre.

Dadá aparece nuevamente junto con su praxis. Esta vez concordando en actitud con la temática existencialista, pues al retar a la sociedad con sus propuestas teatrales, mostraba lo absurdo de los valores vigentes y sugería una actitud libre y responsable de los propios actos individuales.

5.- La facticidad. El hombre es una existencia que hace; es una realidad sin esencia y sin razón alguna ante el cosmos. Lo anterior es observable en *Muertos sin sepultura* ¿De qué sirvió morir hasta la última consecuencia de los ideales, si estos eran vanos ante la realidad impuesta?

⁷⁶ IBID p.31

Este tema es acogido por los dadaístas, para ellos la vida se refugia en las acciones, el mundo se vuelve bufonada y se niegan los valores morales y estéticos vigentes.

6.- En Muertos sin sepultura se expone que la conciencia es la que diferencia al hombre de otras cosas, pero forma una dualidad, lo ontológico para Sartre, "el ser-en-sí" es algo totalmente cerrado sobre sí mismo; al aparecer la conciencia aparece la nada (Conciencia de ser nada). En este inciso, al igual que en el tercero, Dadá no expone manifiestamente este tema, muy probablemente y acudiendo al contexto y características del dadaísmo, se pueda observar en este punto más que una temática desarrollada, una resultante de ésta.

7.- Cuando los protagonistas de Muertos sin sepultura, se ven "obligados" a obrar de determinada forma, surge el concepto sartreano de la libertad. Parafraseando a Sartre se menciona la siguiente premisa: No es que el hombre sea libre, es que está condenado a la libertad. La actividad del hombre es su obrar ético, el hombre es proyecto y libertad de sí mismo y al mismo tiempo. La libertad no es otra cosa que la voluntad para obrar; por lo tanto es la negación a leyes trascendentales morales, sociales, mandamientos humanos o divinos. El hombre está solo en el mundo, consecuentemente la responsabilidad de sus actos es sólo de él y no existe autoridad a quien le tenga que responder o a quien culpar.

Éste no sólo es tema inherente al dadaísmo, al colocar al hombre en el centro de sus acciones, sino también es causa y efecto del movimiento. Por lo tanto, Dadá y la libertad existencialista están estrechamente ligados.

8.- La soledad. Es el lado trágico (Desde el punto de vista teatral) y pesimista de la libertad. El hombre al comprometerse únicamente consigo mismo, se desliga de cualquier otra persona humana o divina. En este caso los dadaístas divergen con los existencialistas sartreanos. Pues mientras éstos observan como resultante de la libertad a la soledad de una manera pesimista, para los dadaístas es motivo de bufonada. Los existencialistas observan como consecuencia de la libertad, a la soledad y ésta a su vez acarrea el fracaso. Para los sartreanos, la conciencia de ser fracasado es esencial al hombre mismo; la esencia del hombre es una tentativa fracasada por superar ese estado de facticidad y contingencia en que se encuentra, como se puede observar en A puerta cerrada. Sin embargo, para los dadaístas esta "condenación" a la libertad significa una

reivindicación del hombre y su individualidad, por lo que es motivo de alegría y burla a los valores estaticistas, a no ser que esa burla sólo sea una disfraz para huir de la angustia que provocan los planteamientos existencialistas. Pues no hay que olvidar que el hombre necesariamente requiere de una identidad arraigada; tampoco se debe olvidar que muchos dadaístas terminaron enfilándose al expresionismo, (Corriente con la que estaban en completo desacuerdo) o muy probablemente hasta el nazismo, pues necesitaban encontrar algún sentido de identidad. A lo mencionado es completamente concierne la advertencia de George Lukács: "...Ello demuestra que allí donde levanta cabeza el irracionalismo, en filosofía, lleva implícita ya, por lo menos, la posibilidad de una ideología fascista, agresivamente reaccionaria."⁷⁷

9.- La amoralidad. Claramente se puede observar en A puerta cerrada, que los personajes existencialistas confunden las nociones de virtud y vicio. En las obras dramáticas de Sartre no existe una intención por el equilibrio de valores que significaría una actitud de superación y contrapeso en favor de tendencias positivas, lo cual predomina en obras literarias. Es sabido que esta temática se convierte en una actitud, dentro de las obras dada y por lo menos en una intención en los militantes dadaístas.

10.- El absurdo. La misma obra citada en el inciso anterior, propone que la realidad humana, como toda realidad en el universo no tiene sentido alguno: El hombre es un ser encerrado en esa libertad a la que estamos condenados; dirigidos hacia ideales absurdos que conducen al fracaso y la degradación. Lo que se ha mencionado sobre Dadá evidentemente concuerda, aunque en su particular forma, con el concepto sartreano del absurdo. Es decir, para los dadaístas, los ideales han llevado a la destrucción del hombre. Recuérdese por ejemplo a Hugo Ball, que después de sufrir las circunstancias de su contexto, decide fundar el "Voltaire" y seguir una actitud "jemenfoutisme".

11.- La angustia. La libertad existencialista y la angustia se encuentran en estrecha relación. "...no escapo a la determinación de los

⁷⁷ LUKACS, Georg. El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler. Traducción de Wenceslao Roces. Instrumentos 8. Grijalbo. Barcelona, España, 1976, título en alemán: Die Zerstörung der Vernunft en RODRIGUEZ, Ida. EDER, Rita Dadá documentos México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1977. p.16

motivos porque soy libre, sino que soy libre porque los motivos son ineficaces." Cualquiera que sea el camino a elegir, el hombre está condenado a la elección, y de nadie más va a ser la responsabilidad de su elección más que de él mismo. Para los dadaístas, esta cuestión es muy clara, pues ellos observan en el individualismo y en la actitud Dadá, una afrontación gustosa a esa condena llamada libertad.

En los puntos anteriores se pudo observar una serie de concordancias, pero también se dejó entrever tendencias propias para sendos movimientos. Quizá una de las tendencias que en mayor amplitud marca una diferencia es el pesimismo, pues para los existencialistas, su concepto de libertad lleva a la soledad, al fracaso y a la degradación. El absurdo del universo deja al hombre sólo para crear sus propios valores, lo que significa una libertad absoluta en donde trágicamente (Teatralmente hablando) conducirá a la angustia.

Los dadaístas concuerdan en la libertad absoluta del hombre, pero en vez de conducir a la soledad, para Dadá es llegar a un individualismo exacerbado visto como un valor seguro en medio del caos reinante. La degradación para Dadá no es motivo de pesimismo, pues dentro de su cinismo, ellos lo aprovechan para mofarse del mundo, no importando que tan degradados se puedan sentir por sí mismos. Los dadaístas al igual que el existencialismo observan en la libertad una responsabilidad completamente individual, sin embargo en vez de conducirse a la angustia, cual ebrios, en un actitud de responsabilidad, se precipitan al pitorreo. Si bien esta actitud artística ante la vida, funciona como una gran herramienta para soportar la realidad, probablemente todavía quede un as bajo la manga para los sartreanos; en interpretación del texto *Vampire the masquerade*⁷⁸ no se debe olvidar que esa actitud es sólo eso, una herramienta para huir del dolor de la realidad. A lo que los dadaístas, en última instancia argumentarían con la actitud Nitzscheana.

⁷⁸ Arquetipo de personalidad "Jester" en REIN Mark Ed. *Al Vampire. The Masquerade*. Clarkston, CA. U.S.A. White Wolf 1992. p.143

Dadá y Teatro del absurdo

El absurdo y el irracionalismo en el hombre, tienen la tendencia de hallar una explicación alternativa de todas las cosas y de sí mismo, sin embargo siempre se llega a un misterio y no porque falte un racionalismo en la comprensión, sino simplemente, ya sea mediante un racionalismo o un irracionalismo,⁷⁹ el hombre no ha podido encontrar una respuesta suficiente a todas sus interrogantes y problemáticas.

En este apartado, el Teatro del absurdo se analizará en relación a sus concordancias con Dadá, respecto a sus temáticas dramáticas y aspectos de como se lleva a cabo el montaje del espectáculo.

1.- Tanto en Ionesco como entre otros creadores, al igual que Dadá, el absurdo simplemente es presentado de una manera absurda, como ejemplo se puede citar cualquiera de las obras del autor de *La cantante calva*.

2.- La incertidumbre para los existencialistas es inexistente ya que niegan lo desconocido. Si para el resto de la sociedad, lo inexistente crea principios integradores sociales, para los existencialistas, los valores carecen de significado y la conducta se torna absurda por su propia incertidumbre original. Por ejemplo, es precisamente lo absurdo del comportamiento de los personajes de *El rinoceronte*, que sale como resultado de los valores de cada uno de los personajes. Lo anterior, no es otra cosa, que una de las temáticas del teatro de Ionesco.

3.- El punto mencionado con antelación lleva a reflexiones como la de que la vida humana tal y como se ordena con sus leyes y jerarquías no es perfecta; las emociones y el racionalismo conducen a sucesos absurdos, pues no corresponden a una realidad coherente sino apariencial e inadecuada. Lo anterior corresponde ejemplificarlo *La cantante calva*, donde la simple vida en pareja ordenada tal y como es, no corresponde a las necesidades del hombre. La locura de Dadá enarbola esta temática como un estandarte. "Cualquiera otra reacción sería una locura."⁸⁰

⁷⁹ Se reitera que tanto el racionalismo como el irracionalismo son conceptos que dependen de tiempos y espacios particulares.

⁸⁰ MOORE, Alan *Broma mortal* México, Editorial Vid 1997 p.34

4.- El análisis racionalista del ser se profundiza en un yo que da a la neurosis un valor paradigmático de la existencia. Cuestión que en las obras de Ionesco, La cantante calva, por mencionar alguna, y el teatro dadaísta, siempre pondrán de manifiesto.

5.- Dadá y teatro del absurdo destruyen las formas del lenguaje, destruyendo también formas convencionales y los clichés del diálogo perfecto, por ello para Ionesco, renovar el lenguaje es renovar la concepción, la visión del mundo. Como ejemplo en el teatro del absurdo, basta con citar la obra anterior.

6.- Vías alternas como lo grotesco, lo onírico, las payasadas, etc. son elementos de los que se nutre el Teatro del absurdo para mostrar su espectáculo, cuestión que en el Teatro dadá es inherente.

7.- La ideología que toma el teatro del absurdo es la misma que toma Dadá como resultante de su marco histórico social, cada una dentro de su contexto. El Teatro del absurdo es resultante de la presencia de un sistema condicionante y que termina por hacer inútiles y absurdos todos los intentos del hombre por cambiar; sin embargo, al igual que el dadaísmo nunca llegan hasta sus últimas consecuencias, sólo trascienden al escándalo pero dentro de los límites de la cultura burguesa.

Dadá y Teatro de la Crueldad

A raíz de la aparición, en la escena del teatro, de la teorías de Artaud, gran cantidad de críticos se volcó en contra de sus tesis e incluso han llegado a tacharlo de plagiarlo; uno de estos críticos es León Mirilas⁸¹ quien explica la forma en que Artaud tomó elementos de los dadaístas para elaborar su nuevo tipo de teatro. Ante esto, lejos de ser plagiarlo cabe hacer notar que Artaud mantenía estrechas relaciones con los dadaístas, al grado de unirse a las filas de André Breton o fundar junto con Roger Vitrac

⁸¹ Mirilas, León. Artaud y el teatro contemporáneo. Buenos Aires. El Ateneo. 1978. p.137

el "Théâtre Alfred Jarry".⁸² La afirmación de Mirilas es equivalente a decir que el surrealismo es plagio del dadaísmo sólo porque Breton fue dadaísta. Un aspecto es que en los orígenes del surrealismo en parte exista un trasfondo Dadá y otro muy distinto es afirmar que el surrealismo es un plagio del dadaísmo.

Artaud con su propuesta teatral se convierte en un visionario, en un sincrético, en un extensionista del teatro y en un emancipador de sus capacidades. Ahora bien, ¿Cuáles son las propuestas de Artaud, y en las que se encuentra una concordancia dadaísta?

1.- Convertir al teatro en un espectáculo total, sin limitaciones que desate conflictos y libere fuerzas, agitando masas:

Hablando prácticamente, queremos resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo. Pues esta separación entre el teatro analítico y el mundo plástico nos parece una estupidez. ⁸³

2.- Terminar con el teatro selecto, el teatro del pasado sustentado en las teorías del Arte por el arte:

"Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros".⁸⁴

"Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro..."⁸⁵

3.- Romper la sujeción del teatro al texto, por ser éste un medio de limitación del espectáculo, pues un sentimiento o una pasión no pueden ser

⁸² ARTAUD, Antonin, "Secretos de la cultura eterna" en: México, Fondo de Cultura Económica, 1987. p.p.122

⁸³ ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble. Buenos Aires. Sudamericana. 1971 p.89

⁸⁴ IBID p. 77

⁸⁵ IBID P. 80

expresados del todo con palabras; por lo tanto se debe crear un nuevo tipo de lenguaje escénico activo:

En todo caso, y me apresuro a decirlo, un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización - es decir, todo lo que hay específicamente teatral- es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental.⁸⁶

4.- El uso de lo grotesco en vestimentas y accesorios y rompimiento de las convenciones:

Maniqués, máscaras enormes, objetos de proporciones singulares aparecerán con la misma importancia de las imágenes verbales y subrayarán el aspecto concreto de toda imagen y de toda expresión, y como corolario todos los objetos que requieren habitualmente una representación física estereotipada aparecerán escamoteados o disfrazados.⁸⁷

5.- Así como los dadaístas crean la palabra Dadá, la cual les sirve como blasón publicitario, Artaud lanza como divisa el Teatro de la Crueldad, que en una gran parte consiste en una adaptación y sincretismo de doctrinas místicas basadas en culturas orientales; el Teatro de la crueldad, es para Artaud, el regreso de los orígenes rituales del teatro, hasta llegar a un espectáculo integral y mágico:

He dicho pues "crueldad" como decir "vida" o como pude decir "necesidad", pues quiero señalar sobre todo que para mí el teatro es acto y emancipación perpetua, que nada hay en él de coagulado, que lo asimilo a un acto verdadero, es decir viviente, es decir

⁸⁶ IBID P.41

⁸⁷ IBID p. 99

6.- Si Dadá le pide al actor que muestre una relación espacial con los textos para llegar a una constante invención de sí mismo; Artaud le pide al actor, por residir en él la esencia del espectáculo, tenga el coraje y energía suficientes para transmitir las luchas y cataclismos internos para ser descargados en el espectador con toda la furia de una epidemia:

Una vez lanzado al furor de su tarea, el actor necesita infinitamente más coraje para resistirse a cometer un crimen que el asesino para cometer su acto; y es aquí, en su misma gratuidad, donde la acción de un sentimiento en el teatro aparece como infinitamente más válida que la de un sentimiento realizado.⁸⁹

7.- Si el Dadá pregona el uso de un universo “congelado” a través de un nuevo lenguaje basado en símbolos, Artaud hace lo mismo, agregando además los mitos, y así alcanzar la libre interpretación por parte del espectador de ese universo congelado mediante “la poesía en el espacio” capaz de crear imágenes materiales, equivalentes a las imágenes verbales:

Esa poesía, muy difícil y muy compleja, asume múltiples aspectos, especialmente aquellos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena, como música, danza, plástica, pantomima (para representar palabras o frases), mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado.⁹⁰

8.- Destrucción del psicologismo en el teatro, porque el dominio del teatro no es psicológico, sino plástico y físico:

⁸⁸ IBID p. 116

⁸⁹ IBID p.25

⁹⁰ IBID P.38

Su objetivo no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino de expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de la verdad que se han ocultado en formas en sus encuentros con el devenir.⁹¹

9.- Atacar a la cultura por ser un elemento caduco perteneciente a una sociedad en decadencia; la cultura debe estar basada en aspectos mágicos que expresen las verdades ocultas para el hombre:

Nunca, ahora que la misma vida sucumbe, se ha hablado tanto de civilización y cultura. Y hay un raro paralelismo entre el hundimiento general de la vida, base de la desmoralización actual, y la preocupación por una cultura que nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza.⁹²

Cabe mencionar que la concordancia consiste en que las dos vanguardias atacan la cultura, no obstante sus objetivos difieren en cuanto los cambios hacia ésta. Para Artaud la cultura debería estar basada en aspectos mágicos, para los dadaístas la cultura debía basarse en nada para partir hacia un nuevo orden desconocido.

10.- Parafraseando al mismo Artaud⁹³: Utilizar la anarquía del humor para activar al público a través de la destrucción de pasiones ordinarias, para que el "humor- destrucción" concilie la risa con los hábitos de la razón; porque el teatro contemporáneo ha perdido el verdadero sentido del humor y el poder de la risa.

⁹¹ IBID p.73

⁹² Ibid p.7

⁹³ IBID p. 42; 92-93

11.- Creación de nuevos escenarios donde el espectador se encuentre en medio de la acción del espectáculo, sin impedimentos de ninguna clase:

De modo que, abandonando las salas de teatro actuales, tomaremos un cobertizo o una granja cualquiera, que modificaremos según los procedimientos que han culminado en ciertas iglesias, en ciertos lugares sagrados y de ciertos templos en el Tíbet Superior.⁹⁴

En este caso la concordancia con Dadá es la elección del coso, pues las dos corrientes están de acuerdo en escenarios alternativos; la divergencia de Dadá es la no sacralidad que le confiere al locus escénico.

Dadá y Teatro épico

Sería difícil presuponer la existencia de concordancias dadaístas con el realismo socialista y las teorías de Brecht. Sin embargo, se pueden encontrar elementos que pueden colindar entre el dadaísmo y el teatro épico.

1.- Tanto para los dadaístas como para Bertolt Brecht y parafraseándolo⁹⁵ : La función más elevada del teatro es la de divertir, la de entretener y de ninguna manera se le debe dar otra, por ejemplo, la de "feria moral", pues entonces el teatro se degradaría y solamente daría placer a los sentidos.

La diversión de la que habla Brecht, no es otra cosa que la presentación escénica de los sucesos a través de cierta dosis de buen humor, porque para Brecht el espectador nunca debe sufrir, ni estar tenso durante la representación:

El teatro consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales

⁹⁴ IBID P. 98

⁹⁵ BRECHT, Bertolt. "El pequeño organón para teatro" en Escritos sobre teatro Buenos Aires. Nueva Visión. 1976. Vol. 3 p.109.

se produce un conflicto entre seres humanos.⁹⁶

Es observable que tanto para Dadá y el Teatro épico, el sentido del humor, el ludismo y el entretenimiento es vital para el espectáculo, la divergencia por parte de Dadá son sus intenciones de impactar al público al grado de tensarlo y comprometerlo con el proceso del espectáculo.

2.- La forma de representación de lo habitual y lo familiar, como sorprendente y asombroso respectivamente, en el distanciamiento bien puede ser la representación grotesca (Según la definición dada en este estudio), tanto de los personajes, las situaciones y de todos los elementos escénicos, para que la realidad sea vista por el espectador con otra visión, la visión crítica:

Aquello con lo que no hallamos todos los días
debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas
que parecían naturales debían ser reconocidas como
cosas artificiales. Como los procesos que había que
presentar fueron convertidos en cosa extraña
perdieron tan sólo la familiaridad con que los considera un
enjuiciamiento desprevenido e
ingenuo.⁹⁷

3.- A través del teatro épico se incita al hombre a la rebelión en contra de la burguesía, de la esclavitud a la que es sometido por lo medios de producción:

Si calza zapatos de oro
al débil pisoteará,
lo harán cometer maldades
y sin embargo reirá.

⁹⁶ IBID P.108

⁹⁷ BRECHT, Bertolt. La política en el Teatro. Buenos Aires. Alfa Argentina. 1972. p.51.

Ay, un corazón de piedra
es difícil arrastrar,
pues causan grandes fatigas
el poder y la maldad.

Quiero que le tema al hambre
pero a los hambrientos, no.
Que lo asusten las tinieblas,
pero no el sol.⁹⁸

El teatro burgués, según Brecht, tiende a enmascarar las contradicciones, a hacer creer en la armonía entre todas las cosas y busca una idealización. Obviamente desde el punto de vista de la burguesía.

4.-Destrucción del psicologismo en el teatro, porque mediante el uso de la psicología en el teatro se destruye al individuo al dividirlo en términos científicos. El teatro épico trabaja sin el apoyo de la psicología descomponiendo las situaciones en procesos, tal como claramente se puede apreciar en *El círculo de tiza caucásico*. Esta destrucción del psicologismo en el teatro épico tiene por finalidad evitar que el espectador sufra una vivencia, se identifique con los personajes, y que el placer sufrido eclipse las posibilidades de razonamiento:

Lo indivisible, el individuo, descomponiéndose en sus elementos, engendró a la psicología, que iba siguiendo a los elementos, desde luego sin lograr recomponer con ellos nuevamente a un individuo.⁹⁹

5.- Exponiendo como ejemplo *El círculo de tiza caucásico*, Brecht utiliza el recurso de que la fábula debe darse antes del desarrollo de la acción;

⁹⁸ BRECHT, Bertolt. "El pequeño organón para teatro" en Escritos sobre teatro. Buenos Aires. Nueva Visión. 1976 vol.3 p.85

⁹⁹ BRECHT, Bertolt. La política en el Teatro. op. cit. p.27

el público ya debe conocerla antes que la presentación haya terminado, el desenlace queda en las mentes de los espectadores y cada uno de ellos reflexiona sobre la resolución conveniente. Esto concuerda con las intenciones del dadaísmo en más de un aspecto: En primera instancia la dinámica brechtiana convierte al espectador de pasivo a activo, en el momento en el cual tiene que reflexionar sobre las resoluciones a los problemas planteados en la escena. Esto recuerda también al universo "congelado", que significa plantear un universo libre a la interpretación del espectador. Lo concerniente se puede observar a fondo en el estudio de La escena callejera del mismo Brecht.

En cuanto al tratamiento que Brecht da a la fábula, menciona lo siguiente:

Para la realización de una fábula auténtica es de suma significación que las escenas sean representadas, en su sucesión, con extrema sencillez, con las experiencias que surgen de la vida, pero sin prestar mucha atención a las escenas que siguen o al sentido general de la pieza.

...Las escenas particulares conservan su sentido, producen (y agotan) una gran variedad de ideas, y el todo, la fábula, es desarrollada auténticamente, a través de giros y saltos, y de este modo es evitada aquella banal idealización (Una palabra engendra a la otra) y aquella disposición de particularidades subordinadas, puramente serviles, orientadas hacia un final que dá satisfacción de todo...¹⁰⁰

6.- La transformación sufrida por el teatro, en las teorías brechtianas, presupone la necesidad de un cambio también en el estilo de

100 BRECHT, Bertolt La política en el Teatro op.cit. p.115

actuación, y Brecht lo sabía, por ello estudia una nueva forma de presentación del actor dentro del teatro épico. Este punto es interesante en la medida que el actor en el teatro épico, debe mostrar tan sólo al personaje, hacer de él una crítica y jamás vivenciarlo como sucede en el teatro occidental tradicional, ya que esa vivencia es transmitida al espectador y en ese momento, como ya se ha mencionado, es rota toda posibilidad de razonamiento, por parte del espectador, perdiendo también la capacidad de tener una parte activa en la representación. " En vez de procurar crear la impresión de que está improvisando, el actor debe mostrar lo que es cierto: que está citando".¹⁰¹

La concordancia encontrada con Dadá en este caso, es la de no entrometerse vivencialmente con un personaje, pues su propia dinámica no lo permitía, por ejemplo, entre otros aspectos, el actor dadaísta no podía encontrar ante esta cuestión una profundidad de carácter, pues el material para crearlo, simplemente no existía dentro del texto dadaísta.

Otro aspecto que Brecht menciona respecto a la actuación en el Teatro épico es:

"Uno de los deberes fundamentales del actor es resultar ameno. Debe exponer todo - en especial lo horrible - con placer y debe demostrar ese placer. Quien no sea capaz de entretener mientras enseña y de enseñar mientras entretiene no debe hacer teatro."¹⁰² Es evidentemente la concordancia dadaísta. Respecto a la labor didáctica, la actitud dadaísta no es otra cosa que la de enseñar al mundo las incongruencias a la que a caído, si no fuera así, ¿Por qué los dadaístas se hubieran molestado en hacer tanta bufonada a la burguesía?

"Ese estado de ausencia en el que se han sumergido y en el que parecen estar entregados a sensaciones vagas pero profundas, se ahonda cuando mejor es el trabajo de los actores, de modo que nosotros desearíamos que éstos fueran los peores intérpretes posibles, para que no se produjera esa situación que tanto nos disgusta"¹⁰³ Con lo mencionado, se puede apreciar también que el dadaísmo evitaba el virtuosismo de la

¹⁰¹ BRECHT, Bertolt. Escritos sobre teatro. Buenos Aires. Nueva Visión 1976. Vol.2. p.28

¹⁰² Ibid p. 28

¹⁰³ BRECHT, Bertolt. "Pequeño organón para Teatro" op. cit. p.28

actuación como tradicional y occidentalmente se conoce, pues al cambiar el tipo de teatro, cambia por consecuencia el tipo de actuación y sus intenciones.

Para concluir este apartado se referirá de El pequeño organón para Teatro¹⁰⁴ que en el Teatro épico al igual que en el dadaísmo, se debe adoptar y estimular pensamientos y sensaciones que intervengan activamente en la transformación de las relaciones humanas; porque el teatro es esencialmente una mediación de vistas a una activación del espectador.

No es de extrañarse que el espectador que experimente este tipo de teatro diga: "me río de aquellos que lloran y lloro de aquellos que rien."¹⁰⁵

Dadá y Teatro pobre

Jerzy Grotowski es considerado por algunos críticos, entre ellos Mirras y Dort, como discípulo de Artaud. Independientemente de ello, de lo que se tiene la certeza son sus estudios sobre el actor y el espacio escénico, para llegar al encuentro de una nueva relación teatro espectador.

Al igual que Artaud, el texto sólo es un elemento más del espectáculo teatral, por lo que el espectáculo no debe estar sometido a las letras. "Lo importante no son las palabras, sino lo que se puede hacer con ellas"¹⁰⁶

1.- Cuando habla sobre Artaud, Grotowski, al igual que los dadaístas, muestra una clara oposición hacia el teatro burgués, cuyos valores disfrazan la ambición de riquezas materiales puesto que está basado en riquezas materiales, y lo califica como:

¹⁰⁴ IBID P.121

¹⁰⁵ DORT, Bernard. Tendencias del Teatro actual. Madrid. Fundamentos. 1975. p.131.

¹⁰⁶ GROTOWSKI, Jerzi Hacia un teatro pobre. México. Siglo.XXI. 1976. p.52.

"...teatro de "Avant-garde" o Teatro rico, cuyos trabajos son caóticos y abortados, con una crueldad que no asustaría a un niño, espectáculos llenos de amor a las soluciones fáciles y que sólo revelan una falta de habilidad profesional e inseguridad."¹⁰⁷

El Teatro pobre de Grotowski está destinado a atacar esas impurezas de la vida material por medio de una pobreza de materiales escénicos, de una riqueza moral y técnicas de actuación depuradas. Grotowski arengaba a su grupo de actores, a derribar las barreras que implican el mundo de las apariencias consumistas:

Estoy seguro de que todo actor que pertenezca a un teatro como éste sueña también con ovaciones espectaculares; oír su nombre proclamado, ser cubierto de flores u otros símbolos de apreciación como es costumbre en el teatro comercial.¹⁰⁸
Para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo y para el de los demás.¹⁰⁹

2.- Grotowski, al igual que el dadaísmo, recurre a lo inconsciente a los mitos y por consiguiente a los arquetipos, ya que para Grotowski este recurso tiene una función didáctica, donde cada espectador toma su propia interpretación de los sucesos escénicos. Esto lleva a dos concordancias más, en primera instancia, estos hechos tienen como función la de crear un universo de símbolos no sólo libres a una interpretación, sino que arquetípicamente atañen a cada individuo en particular.

¹⁰⁷ IBID p.79

¹⁰⁸ IBID p. 39.

¹⁰⁹ IBID p. 214.

Por tanto, el teatro debe atacar lo que podría catalogarse como los complejos colectivos de la sociedad, el meollo del inconsciente colectivo o quizá de lo supraconciente (no importa como lo llamemos); los mitos que no son una invención de la mente, sino que por decirlo así, nos han sido transmitidos por la sangre, la religión, la cultura y el medio ambiente.¹¹⁰

En segunda instancia, este tipo de tratamiento dado al espectáculo, exige una actividad en el espectador, ya que ante un universo propuesto lleno de símbolos, el espectador no puede esperar pasivamente una historia dada que lo conmueva, éste mismo tendrá que aportar su propia interpretación al universo que el espectáculo ofrece.

3.- Se encuentra que el texto no es de vital importancia dentro de las teorías de Grotowski, son más importantes los signos y los gestos, la música y la danza.

Los actores y yo nos enfrentamos al texto, no es posible expresar lo objetivo en el texto y, de hecho, sólo aquellos que son realmente malos nos dan una sola posibilidad de interpretación.¹¹¹
Un hombre que se encuentra en un estado elevado del espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un signo, no es un gesto común, es un elemento esencial de expresión para nosotros.¹¹²

4.- La nueva relación que presenta Grotowski entre los elementos teatrales y el espectador, da como resultado una manifestación de lo grotesco en el hecho escénico al romper con las convenciones teatrales. En

¹¹⁰ IBID p.37.

¹¹¹ IBID p.51

el momento en que el espectador es situado en medio de la acción y tiene contacto directo con las situaciones y acciones de la escena, en el momento en que sus miradas chocan con las del actor, su situación se vuelve tensa; ha roto su realidad para penetrar en otra, diferente, real pero extraña: Grotesca.

“Dejemos que las escenas más drásticas sucedan frente al espectador para que esté al alcance del actor, para que pueda sentir su respiración y oler su sudor. De ahí se infiere la necesidad de un teatro de cámara.”¹¹³

El uso de lo grotesco en el teatro pobre también hace notar la concordancia con Dadá de estados de tensión actor-espectador.

5.- Creación de nuevos espacios escénicos, diseñados según las necesidades de cada obra; búsqueda e invención de escenarios y salas; ésta es la función del laboratorio teatral. “Laboratorio teatral. Los actores y los espectadores no están separados ya. Todo lugar se vuelve escenario y al mismo tiempo lugar para los espectadores”¹¹³

6.- La investigación sobre nuevas técnicas de la actuación, trabajando a partir de todas las posibilidades del actor, integrando sus fuerzas psíquicas y corporales para llegar a la “transiluminación”; eliminando así la resistencia orgánica a los procesos psíquicos. “El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles”¹¹⁵

Dadá y Teatro de Peter Brook.

Peter Brook es uno de los más importantes directores e investigadores del teatro moderno. Brook no se limita a los parámetros teatrales establecidos, por lo contrario, es uno de los grandes genios de la flexibilidad, abierto a todas las posibilidades de creación dramática, capaz de incorporar el texto solemne con el gag improvisado, la tradición popular

¹¹³ IBID p.12

¹¹³ IBID p. 36

¹¹⁴ IBID p.121.

¹¹⁵ IBID p. 11.

con conocimientos científicos, todo esto en vías para integrar los elementos dramáticos y escénicos con el espectador y lograr una nueva forma de espectáculo. Un ejemplo de ello es la representación que se dio en la ciudad de México en el teatro "El Galeón" de "Ubu rey" junto con un ejercicio de improvisación. El maestro Felipe Díaz y Almanza quien presenció el espectáculo, así lo testimonia y manifiesta que fue una de las muestras más claras de una relación alternativa espectáculo-espectador.

1.- Uno de los aspectos más interesantes en las proposiciones de Brook es en lo que se refiere al texto; que para él, es sólo uno de los cimientos sin ser la estructura del edificio, es importante pero no es imprescindible porque existen otros cimientos, es una guía a partir de la cual llega la invención y la creación. Para Brook, el texto sólo es una pequeña parte de la estructura que formará la supraestructura. Al respecto, menciona lo siguiente: "Si se adentra en sus propias experiencias el resultado puede no casar con el texto; si se limita a interpretar lo que a su entender es el texto, quedará imitativo y convencional".¹¹⁶ Lo antedicho es importante en medida que el director sepa como darle vida o como transformarlo, sobre todo en textos antiguos, ya que Brook manifiesta: "Lo único que puede decirnos la palabra impresa es lo que se escribió en el papel, no como se le dio vida en otro tiempo".¹¹⁷

Peter Brook dice: "La palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible."¹¹⁸ Esto reviste la importancia de la interpretación y la intención que se capte del texto, porque para Brook, es muy diferente lo "literario y lo teatral"¹¹⁹; el texto no es necesario para la creación teatral, aunque el autor sea importante para la coacción de los hechos improvisados.

2.- El universo de símbolos se manifiesta en Brook, como algo invisible que en el teatro cobra vida y en cada uno de los espectadores da la respuesta a esos símbolos. Brook afirma, "Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: El

¹¹⁶ BROOK, Peter. El espacio vacío. Barcelona. Península. 1973 p.15.

¹¹⁷ IBID. p.13.

¹¹⁸ IBID. p.14.

¹¹⁹ IBID. p.33.

concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible que ha hecho presa en nuestros sentimientos . . .”¹²⁰

Para Brook estos símbolos son necesarios e importantes, pues a partir de ellos se transmitirán mensajes e ideas auténticas que cobrarán vida en el interior del auditorio. “Un símbolo falso es blando y vago, un símbolo verdadero es duro y claro. Cuando decimos simbólico nos referimos a algo tristemente obscuro: El verdadero símbolo es específico, la única forma que puede adoptar cierta verdad.”¹²¹

3.- La imaginación y la invención sin límites de Brook se manifiesta cuando se habla de que cualquier lugar, cualquier espacio puede cobrar vida y transformarse en un escenario. Para realizar un hecho escénico no es necesario el telón ni el teatro convencional. “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”¹²²

La declaración anterior demuestra también que para Brook, el teatro puede representarse sin un texto.

4.- Brook se postula en contra del teatro burgués o, mejor dicho, el teatro socorrido por los valores burgueses, donde todo es imitativo pero no real; en contra del teatro que no sabe porqué es teatro. En contra del teatro mortal.

En la nuevas piezas que se proponen imitar la
realidad se acentúa más lo imitativo que lo real;
en las que se explotan caracteres, rara vez se
pasa de personajes tópicos.¹²³
Todas las formas de arte sagrado han sido rotas

¹²⁰ IBID. p.57.

¹²¹ IBID. P.80.

¹²² IBID. p.9.

¹²³ IBID. p.45.

por los valores burgueses¹²⁴

Al decir mortal no queremos decir muerto, sino algo
deprimidamente activo y, por lo tanto, capaz de
cambio.¹²⁵

5.- Se encuentran puntos en el teatro de Brook que revisten gran importancia, entre ellos se puede contar con la rebelión y oposición como energía creadora, la alegría como diversión y la magia como sorpresa. Esto se hace patente cuando se observan los teatros Tosco y Sagrado. El teatro sagrado es lo arquetípico, lo invisible, los impulsos ocultos del hombre; el teatro tosco se ocupa de las acciones humanas, admite la risa y lo licencioso. Lo anterior es muy importante, pues presenta una imagen grotesca en la representación teatral, sobre todo si se recuerda que lo tosco en Brook, significa popular.

La tradición popular es también sátira feroz y grotesca caricatura, cualidad que ya estaba presente en el más importante de los teatros toscos, el isabelino, y hoy día la obsenidad y la truculencia se han convertido en los motores del resurgimiento de la escena inglesa¹²⁶

6.- La búsqueda de una activación y participación del espectador ha llevado a Brook al uso del happening, donde el público aporta las ideas y contribuye a la invención mediante la espontaneidad. Evidentemente el hapenning recuerda de inmediato a las veladas dadaístas.

El happening es un invento formidable que destruye
de golpe muchas formas muertas...

El hapenning puede darse en cualquier sitio, en
cualquier momento, sin importar la duración
que tenga: nada se requiere, nada es tabú.

¹²⁴ IBID . p.66.

¹²⁵ IBID. p.52.

¹²⁶ IBID. p.98

El happening puede ser espontáneo,
ceremonioso, anárquico, puede generar intoxicadora
energía.

El happening lleva consigo el grito de ¡Despierta! 127
El contacto con el público, a través de compartidas
referencias se convirtió en la esencia del
espectáculo. 128

7.- Una de las mayores preocupaciones de Brook en el teatro como acontecimiento, es lo que queda después de la función; Brook como hombre de teatro, no ignora que el espectáculo teatral es efímero desde el punto de vista de que cada representación es única e irrepetible, por lo tanto cada representación corre el riesgo de olvidarse al haber terminado, entonces ¿Dónde queda la fuerza liberadora del acto teatral? ¿Qué se puede hacer para que el hecho teatral no se olvide? Brook da la respuesta de la manera siguiente:

Un acontecimiento marca en la memoria un
contorno, un gusto, una huella, un olor, una imagen.

Lo que queda es la imagen central de la obra,
su silueta, y, si los elementos están rectamente mezclados,
dicha silueta será su significado, la esencia de lo
que se ha de decir. No tengo la menor esperanza
de recordar con precisión los significados, pero a partir de
este núcleo reconstruyo una serie de ellos. 129

Y esto en Dadá es hacer significativos ciertos hechos traumantes o impactantes en la escena, que específicamente están allí, y mezclados de tal manera para cumplir un objetivo determinado, el espectador evocará al

127 IBID. p. 75-76

128 IBID. p. 24

129 IBID. p.193

núcleo y rememorará la esencia de lo que se ha de decir, y por lo tanto rememorará los hechos. Convertir al espectador de pasivo en activo.

Conclusiones de ecos de Dadá en las corrientes de vanguardia

A través del estudio realizado se encuentra una correspondencia entre la corriente dadaísta y algunas de las propuestas de los creadores teatrales revisados, de la cual se llega a las siguientes conclusiones:

1.- Existe una concepción en la función del teatro que consiste en no ser sólo un espectáculo de entretenimiento pueril, sino que puede ser: Un instrumento de denuncia o un rito o una propuesta ante la vida, o bien, un espectáculo total, una expresión resultante del devenir del hombre.

En las propuestas de las vanguardias teatrales, las unidades aristotélicas: Lugar, tiempo y acción son rotas o se presentan de maneras alternativas. Artaud habla de un espectáculo total que libere y agite masas a partir del desarrollo del inconsciente para la representación de un mito. El espectáculo trasciende de la historia y sus acontecimientos para convertirse en un fenómeno místico. En el teatro de Brecht se presenta el distanciamiento, además de que el teatro épico se da en forma de historización, donde los sucesos son mostrados desde la perspectiva de otra sociedad, con la certidumbre de que al terminar el espectáculo la obra no concluye, sino que la solución se encuentra en cada uno de los espectadores. Las obras de Grotowski están en búsqueda de esencias del hombre, sin distracciones espectaculares. Brook hace uso de un teatro que active al espectador y le haga ver una realidad que trascienda a lo visible. Sartre conlleva en su teatro la concientización de su filosofía. Y por último en el Teatro del absurdo (Con sus situaciones absurdas) es evidente la preocupación por mostrar lo absurdo de actitudes del hombre.

2.- Tanto en el Dadá como en las demás vanguardias se está en contra de la teoría del arte por el arte. Los creadores vanguardistas establecieron sus propios conceptos de lo bello y lo bueno, propuestas distintas a las que generalmente habían regido en la estética convencional occidental.

Artaud se coloca definitivamente en contra de la teoría del arte por el arte, por ser ésta un producto decadente burgués, y propone una nueva simbología escénica a través de su Teatro cruel. Brecht propone una puesta en escena totalmente diferente a partir de su distanciamiento, coloca los sucesos cotidianos y comunes bajo una perspectiva peculiar para que resalten con un nuevo enfoque dentro del realismo socialista. Grotowski propone una pobreza material del teatro y pide que las escenas bruscas sean colocadas frente al espectador; Brook crea en los conceptos de tosquedad y sagrado para impugnar a lo que el califica como Teatro mortal. Sartre al conceptualizar al hombre como él y sus circunstancias propone a la moral y la estética como relativas, y por último en Ionesco, ¿Qué parámetros morales y estéticos pueden surgir del mundo absurdo? La respuesta lejos de ser parte de una ironía es ilimitada e imprevisible.

3.- Hasta antes del Dadá uno de los elementos esenciales en el teatro fue el texto. A partir de la aparición de Jarry y posteriormente finiquitado en los dadaístas, el texto disminuyó de poder dentro del hecho escénico. Esta característica manifiestamente se puede observar en las demás vanguardias estudiadas:

Para Artaud es importante romper la sujeción al texto, sustituyéndolo por la poesía en el espacio, pues las palabras no son tan importantes como los hechos y actitudes. En Brecht y Sartre se encuentra una situación un poco diferente, porque como se ha observado, el texto es importante para mostrar las actitudes, sin embargo de poco serviría una sujeción religiosa al texto si no se observan los otros elementos de sus respectivas propuestas, luego entonces la sujeción al texto no es lo más importante en sendos teatros, sino su concordancia con los demás elementos. En Ionesco el fenómeno se presenta de la misma manera pero con la diferencia que el texto no significa la sujeción a actitudes determinadas, sino como plataforma a una infinidad de posibilidades a

partir de un texto absurdo. Para Grotowski las palabras no es lo más importante, sino la correcta concordancia de todos los elementos. Brook dice que un hecho escénico se puede dar sin palabras, porque la palabra es una parte pequeña y visible de algo gigante e invisible.

4.- Si el Dadá enarbola al grotesco manifiesto, no menos lo manifiestan los demás vanguardistas:

Artaud propone el concepto de la crueldad, como lo necesario en la vida y muchas veces lo necesario tiene que tomar matices realmente alternos, no siendo otra cosa que lo grotesco, además, la utilización de máscaras y maniqués enormes en la representación, confirman esa otra cara de lo grotesco. Brecht al recurrir al distanciamiento, produce un efecto peculiar en el espectador, dando una visión alterna de la realidad. Grotowski, en su teatro pobre edge una actitud alterna del mundo consumista, tanto a sus actores, como a la obra como resultante de esa concientización de los mismos, además que a los espectadores se les presenta otra realidad teatral, no sólo desde el punto de vista anterior, sino también en el de producción, pues los utensilios viejos y hierros oxidados y enmohecidos que utiliza como parte del escenario, influyen en la relación espectador-espacio escénico. Para Brook, el recurrir al teatro popular es una forma de presentar una grotesca caricatura mediante la presentación de la vulgaridad y la obscenidad; para Brook este elemento es indispensable en el resurgimiento del teatro actual. En Sartre, la relación de las circunstancias con el individuo hacen que este último realice una serie de actos que rompan con la visión idealizada de la realidad, la realidad no cumple caprichos. Dentro de la gran gama que puede surgir de los hechos y actitudes absurdas del teatro de Ionesco, es imposible no pensar en el absurdo como recurso, mejor dicho es una necesidad.

5.- Una de las propuestas más importantes del dadaísmo es la de convertir al espectador de ser pasivo en activo, donde además de participar en el espectáculo, adquiere una conciencia alternativa de su entorno, una expansión de la conciencia.

En Artaud se hace notar cómo la poesía en el espacio y el mito están destinados a crear una nueva conciencia cósmica en el público. Para

Brecht, el teatro además de ser necesariamente entretenimiento, es en esencia una mediación de vistas a una activación del espectador para transformar las relaciones humanas. Grotowski requiere de un espectador que desee transformarse a sí mismo. Brook recurre al "happening", precisamente porque va en busca del espectador que aporte hasta llegar al punto de ser un creador activo. Sartre no busca que el espectador intervenga en el espectáculo, sin embargo aspira a la concientización del individuo ante sus circunstancias. Ionesco activa al espectador de una manera absurda con el absurdo, pues este recurso es el eficiente para mostrar a cada espectador como individuo, que tan coherente es él y la sociedad en que se desarrolla.

6.- La propuesta dadaísta del uso de un universo "congelado" libre a la interpretación del espectador concuerda con las demás vanguardias:

Artaud recurre a la simbología oriental, a los mitos y a la poesía en el espacio, para que el espectador tome una posición respecto de sí mismo y el cosmos que le rodea, todo a partir de la propia asimilación de esos símbolos. Brecht le da a sus obras la forma de juicio, para que el espectador dé las resoluciones que crea convenientes respecto a su posición con la obra y así, la obra no se presente digerida al público y lo enajene o lo saque de sí mismo. Grotowski hecha mano de los arquetipos a través de mitos, gestos y signos. Brook habla de símbolos como lo invisible hecho visible para poder presentar una verdad. Sartre presenta a personajes que simbolizan al individuo en un universo fenomenológico que simbolizan las circunstancias personales que tienen que asimilar. Ionesco presenta un universo absurdo en donde el espectador interpreta en este caso signos análogos a la vida absurda.

7.- La ruptura con el psicologismo la encontramos especialmente en Ionesco, Artaud y Brecht. Artaud menciona que el psicologismo en el teatro debe ser abolido porque el teatro es plástico y físico. Brecht toma una posición en contra del psicologismo porque la psicología tradicional tiende a dividir al individuo. Cabe recordar la concordancia con Gestalt, en donde las partes sumadas no hacen el todo. Ionesco manifiesta, a través de su

teatro, una ruptura no sólo con el psicologismo sino también con la realidad apariencial por considerarlos absurdos.

8.- El ataque a la cultura burguesa, ejercido por los dadaístas, se encuentra como un elemento de gran importancia que concuerda con las corrientes teatrales analizadas.

Artaud expresa que la cultura burguesa es un elemento caduco de una sociedad en decadencia. Brecht se coloca en contra de la burguesía por la esclavitud a la que es sometido el proletariado y por la experiencia del teatro burgués, que además de enajenar las circunstancias dadas en el individuo por las de la obra, provoca una inhibición en el razonamiento. Para Grotowski la burguesía ha provocado la creación de un teatro "rico" basado en riquezas materiales que sólo muestran la falta de imaginación e incapacidad profesional. En Brook, el "teatro mortal" es imitativo pero no real, y el teatro sagrado ha sido roto por valores burgueses. Ionesco parte de una realidad absurda, no porque ésta originalmente lo sea así, sino porque su devenir la ha llevado a tan deplorables resultados, y en los elementos de su devenir evidentemente se encuentran la burguesía y sus valores. En el existencialismo, al partir del hombre y sus circunstancias, se está en contra de los valores burgueses, que idealizan a la realidad anteponiéndola como un modelo a seguir aunque las circunstancias la mayoría de las veces lo superen.

9.- Dadá solicita un cambio en el espacio escénico, cambio que también se encuentra en las vanguardias aquí estudiadas:

Artaud propone el uso de locales religiosos a manera de templos tibetanos. Bien es cierto que Brecht no manifestó la necesidad de un cambio de espacio, no obstante es claro el uso alternativo que se le da a éste, aunque sea un foro tradicional, ya que con el uso del distanciamiento se puede dejar desnudo un escenario produciendo una impresión distinta en el espectador. Para Grotowski es muy importante crear un escenario diferente en cada obra, entremezclando la sala con el espacio escénico. En Brook, el espacio vacío es todo lugar donde se pueda realizar un hecho escénico. El director que pretenda hacer un montaje de Ionesco o de Sartre, se verá ante un reto a la imaginación, pues en obras como *La cantante calva* o *A puerta cerrada*, se puede hacer una típica imitación de un

departamento o de un infierno como convencionalmente está dispuesto, pero ¿Cómo crear un infierno existencialista sartreano o un departamento de acuerdo a los acontecimientos absurdos del drama de Ionesco?

10.- La sorpresa y el humor manifiesto en el Dadá, también se encuentran presentes y en forma adecuada en cada vanguardista aquí estudiado. En Grotowski por ejemplo se encuentra la sorpresa cuando el espectador penetra a un recinto desconocido y observa frente a él los acontecimientos más drásticos, o un actor pudiera provocar en él cierta tensión con una mirada directa e interrogante hacia un caso en específico. Para Artaud, la anarquía del humor destruye las pasiones ordinarias y activa al espectador. La diversión y el entretenimiento en el teatro de Brecht, aunado a la sorpresa del distanciamiento, son los elementos más importantes que debe de asumir el teatro épico. En Brook, el humor del teatro tosco y la risa que provoca por medio de sus raíces populares, es el motor del resurgimiento del teatro inglés, en otro aspecto, las improvisaciones de su teatro, están íntimamente ligadas a la sorpresa, tanto para los actores como para el público, pues nunca se puede saber qué es lo que llegará a suceder en la escena. Dentro del teatro de Ionesco, la obra literaria en sí misma es sorpresiva y humorística por su calidad de absurdo, además de todo lo que pueda implicar la puesta en escena para tal tipo de obras. Quizá por último el teatro de Sartre, no provoque directamente humor y sorpresa, pero sí desconcierto y probablemente hasta angustia por la calidad de sus propuestas.

De esta manera, se puede observar un cierto eco del dadaísmo en cada corriente vanguardista citada en este estudio. Con esto no se pretende afirmar que el dadaísmo haya influido de manera directa en cada vanguardia teatral, o que cada vanguardia se haya basado de una manera categórica en el dadaísmo; muy lejos de esto, en las vanguardias se pueden observar ecos del dadaísmo, simplemente por haber sido una de las primeras vanguardias que dejaron una huella profunda en la historia del arte del siglo XX.

Conclusiones

El Dadá como teatro no sólo es una acusación, sino sobre todo una afirmación carcajeante de la vida, con todo lo que ésta conlleva a pesar del dolor y corrupción. Y esto no quiere decir que el dadaísmo sea indolente sino al contrario; tomar el dolor y la corrupción en cuenta, es la causa de su actitud. Y esta actitud no es otra cosa que la responsabilidad ante su entorno, misma con la que se comprometen las corrientes teatrales de vanguardia en sus diferentes caminos y estilos.

Los dadaístas, más que ser un movimiento "romántico", infantil, efímero y sin trascendencia, enfrentan la crisis causada por el requiebrajamiento de los valores tradicionales de la civilización europea, y como niños inteligentes quieren responsabilizar al adulto occidental, como un individuo libre y regenerador de la sociedad. Es pues el dadaísmo un movimiento teatral de vanguardia importante, por ser uno de los primeros que junto con las posteriores corrientes de vanguardia del siglo XX, han fomentado en nuestra sociedad, un teatro que verdaderamente responda, a las condiciones socio-culturales, que dependen de circunstancias específicas.

No se debe ignorar la importancia de las tendencias vanguardistas, pues éstas por muy "sin sentido" que parezcan como el dadaísmo, siempre van a requerir un compromiso por parte del artista. El actor dadaísta sabía los motivos de su juego, o por lo menos tenía una conciencia de su contexto sociocultural.

El dadaísmo vociferaba al mundo lo que sentía, conminando a la reflexión del público mediante el impacto de sus espectáculos. En una apreciación personal, el joven artista debe ser más "ruidoso" con su arte y comprometido con sus circunstancias, asimilándolas y transformándolas hacia una evolución en beneficio de la sociedad. Esto debe ser, no tomando al dadaísmo ni a las demás vanguardias como modelos a seguir, sino como referencias, pues cabe el comentario que por muy innovador que halla sido el Dadá, actualmente carecería de fuerza, y el hacer una obra Dadá en nuestros tiempos ya no sería un escándalo, no porque el contexto en que se dio el dadaísmo halla sido superado, sino porque las exigencias del gusto

del público han cambiado. En constantes ocasiones se ha escuchado la queja de crisis teatrales en México, ya que se dice que el público tiene el teatro que se merece, obviamente los creadores de teatro no debemos otorgarle toda la responsabilidad al público, es nuestro deber despertar, fomentar y evolucionar la cultura teatral, a través de nuevas e innovadoras formas de hacer teatro y teniendo como referencia a las vanguardias, ya que esto en gran medida significa tener conciencia del contexto que nos rodea.

Bibliografía

- 1.- ADES, Dawn. El Dadá y el Surrealismo. Barcelona. Labor. 1975.
- 2.- APENDINI, Ida. ZAVALA, Silvio Historia Universal (Moderna y Contemporánea). México. Porrúa 1988.
- 3.- ARTAUD, Antonin El Teatro y su doble. Buenos Aires. Sudamericana. 1971
- 4.- BRECHT, Bertolt Escritos sobre teatro. Buenos Aires. Nueva Visión. Vol. 3. 1976.
- 5.- BRECHT, Bertolt. La política en el teatro. Buenos Aires. Alfa Argentina. 1972.
- 6.- BRECHT, Bertolt Vida de Galileo Galilei. La evitable ascensión de Arturo. El círculo de tiza caucasiano. La Habana. Arte y Literatura. 1974.
- 7.-BROOK, Peter. El espacio vacío. Barcelona. Península. 1973.
- 8.- DE TERESA, Adriana . PRIETO, María Literatura Universal Mc Graw Hill México. 1995.
- 9.- DE TORRE, Guillermo Historia de las literaturas de vanguardia Madrid. Guadarrama. Vol.1. 1974.
- 10.- Diccionario Durvan de la lengua española. Editorial Durvan Bilbao 1988.
- 11.- Gaceta unam, año 1994, No.2,803. México D.F. Ciudad Universitaria 24 de enero de 1994. Directora. Lic.Margarita Ramírez Mandujano.
- 12.-GARCIA-PELAYO,Ramón. Larousse Diccionario básico de la lengua española México Larousse, 1979
- 13.-GARIBAY, Angel Ma. Mitología griega México Porrúa. Colección "Sepan cuantos..." No.31 1989
- 14.- GENET, Jean. "Advertencia" en El Balcón. Buenos Aires. Losada. 1975
- 15.-GRUNFELD, Frederic La historia social de Alemania y los nazis 1918-1945. Naucalpan, México, Novaro 1975.

- 16.- GUTHRIE, William Los filósofos griegos México. Fondo de Cultura Económica. 1987.
- 17.- "Humbolt perspectivas 1492-1992" No.104 Año 32/1991. Bonn, República Federal Alemana. Internationes.
- 18.- IONESCO, Eugene Obras completas. Madrid. Aguilar. 1973.
- 19.- JACQUOT, Jean. Et. Al. El Teatro moderno. Buenos Aires, EUDEBA, 1957.
- 20.- KAYSER, Wolfgang Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid. Gredos. 1972.
- 21.- LAWRENCE, David Sexo y Literatura Barcelona, 1981. Fontamara. Colección Alejandría.
- 22.- MAQUEO, Ana María. CORONADO, Juan Lengua y Literaturas Hispánicas. México. Limusa. 1995.
- 23.- MARK, ReIn Et. Al. MIRLAS, Leon. Artaud y el teatro moderno. Buenos Aires. El Ateneo. 1978.
- 24.- MORTEO, Gian R. SIMONIS, Ippolito. Teatro dadá. Barcelona. Barral. 1971.
- 25.- NIETZSCHE, Friederich. El nacimiento de la tragedia. Madrid. Alianza editorial. 1973.
- 26.- RACIONERO, Luis. Filosofías del Underground. Barcelona. Anagrama. 1977.
- 27.- RODRÍGUEZ, Ida. EDER, Rita Dadá documentos. Universidad Nacional Autónoma de México. 1977.
- 28.- SARTRE, Jean Paul. El existencialismo es un humanismo. México. Quinto Sol. 1985.
- 29.- SARTRE, Jean Paul. Teatro. Madrid. 1981. Alianza editorial.
- 30.- TAZAWA, Yukata. Et. Al. Historia cultural del Japón. Tokyo. Ministerio de relaciones exteriores, 1973.