



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO



EL CANARIO MUDO, DE GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES
COMO MODELO DE DRAMA DADAISTA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A :
FACULTAD DE FILOSOFÍA
LETRAS
ERIKA MÁRQUEZ ROSAS



ASESOR: DRA. REYNA BARRERA LÓPEZ

SINODALES: LIC. GONZALO BLANCO KISS

COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
MTRO. LECH HELLWIG-GÖRZYN SKI

MTRO. MARCO ANTONIO NOVELO VILLEGAS

PROFRA. MARCELA ZORRILLA VELASQUEZ





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**EL CANARIO MUDO, DE GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES COMO
MODELO DE DRAMA DADAÍSTA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO**

PRESENTA:

ERIKA MÁRQUEZ ROSAS

ASESOR: DRA. REYNA BARRERA LÓPEZ

SINODALES.

LIC. GONZALO BLANCO KISS

MTRO. LECH HELLWIG-GÓRZYŃSKI

MTRO. MARCO ANTONIO NOVELO VILLEGAS

PROFA. MARCELA ZORRILLA VELÁSQUEZ

MÉXICO, D.F.

2004.

AGRADECIMIENTOS

- ❖ *Le agradezco a Dios, quien me ha dado la fortaleza necesaria para seguir adelante.*
- ❖ *A mi madre, después de años de sacrificios, abrazos nunca dados, de gargantas anudadas por el llanto e impotencia de estar tan cerca y lejos a la vez. Aún no te he dicho gracias; por tu amor infinito e incondicional, porque aunque me digas que no me amas sé que anhelas decirme lo contrario. Ahora te doy GRACIAS MAMÁ porque al titularme te estas titulando conmigo. Te amo.*
- ❖ *A mis hermanas Raquel y Alejandra, gracias por todo.*
- ❖ *A una personita que amo intensamente, porque se ha convertido en un rayito de luz que ilumina mi camino. Tamara Yamile, te amo sobrina y espero que algún día estés orgullosa de mí.*
- ❖ *A mi bisabuela Jovita, así como a mi abuela Raquel ahora juntas en el cielo, las amare siempre.*
- ❖ *A Fortunato, porque fuiste, eres y serás el gran amor... De corazón. Gracias.*
- ❖ *A cada uno de mis maestros muchísimas gracias por sus enseñanzas.*
- ❖ *A mis sinodales, gracias.*
- ❖ *A Reyna Barrera, gracias por tu apoyo y tolerancia.*
- ❖ *A Manuel Lapayre, gracias amigo.*
- ❖ *Al Colegio de Literatura Dramática y Teatro por formarme dentro de sus aulas. Gracias.*
- ❖ *A la Universidad Nacional Autónoma de México, GRACIAS por permitirme concluir formalmente un nivel académico y sobre todo una meta.*

De corazón Erika.

Picabia se dirige al público:

*¿Y ustedes que hacen aquí aplastados como ostras
solemnes. Porque son solemnes ¿no es cierto?. El
culo, el culo representa la vida tanto como las patatas
fritas y ustedes todos, tan solemnes, apestarán más
que a mierda de vaca. Dadá no apesta a nada, no es
nada, nada, nada. Silben, griten, rómpanme el hocico,
¿y luego qué, y luego qué?. Seguiré repitiendo que
todos ustedes son idiotas.*

EL CANARIO MUDO, DE GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES COMO
MODELO DE DRAMA DADAÍSTA

Indice General

1 INTRODUCCIÓN

6 CAPITULO I

Circunstancias histórico sociales

La vanguardia

Movimientos de vanguardia

Futurismo

Expresionismo

Cubismo

Ultraísmo

Abstraccionismo

28 CAPITULO II

Un cataclismo llamado Dadá

Auge y agotamiento

Características

CAPITULO III

Análisis de la obra: *El Canario Mudo*

Contexto histórico de la obra

Anécdota

Género

Estilo

Estructura del texto

Lenguaje

Tema

Argumento

Psicología de los personajes

Simbología.

Un representante auténtico del Dadá: Georges Ribemont-Dessaignes.

Propuesta dadaísta en el drama

CONCLUSIONES**BIBLIOGRAFÍA****ANEXO**

EL CANARIO MUDO, DE GEORGE RIBEMONT-DESSAIGNES COMO MODELO DE DRAMA DADAÍSTA

INTRODUCCIÓN

Los movimientos culturales de vanguardia que conformaron la trayectoria artística del siglo XX son el resultado de los consecuentes cambios científicos, sociales y culturales que se forjaron a partir del siglo XVIII.

Su desarrollo se relacionó históricamente con varios procesos socioeconómicos que fueron calificados como revolucionarios en el contexto social. La revolución científica de los siglos XVI y XVII fue contemporánea a la revolución mercantil. Hacia fines del siglo XVIII inició la Revolución Industrial, caracterizándose por la aparición espectacular de la industria a comienzos del siglo siguiente (siglo XIX), que fue tributaria de la maduración tecno-científica moderna.

Ahora bien, no deja de ser llamativo que en los albores del siglo XIX, época de éxitos tecno-cognoscitivos que repercutieron positivamente en lo económico, surgió un movimiento contracultural que trascendió a través de conspiraciones intelectuales y se extendió a la sociedad. Una de sus banderas fue, entre otras, la crítica a la racionalidad científica, que dio origen al romanticismo.

Al pasar de las estructuras feudales a las propiamente burguesas y capitalistas, que fue de los siglos XVIII al XIX respectivamente, inició una dinámica que no se consolidó sino hasta la época de la Primera Guerra Mundial, en la cual empezó a surgir el devenir histórico que da pauta al surgimiento de los movimientos de vanguardia.

La Guerra Mundial de 1914-1918 no cambió por sí sola la faz de Occidente. Fue el material explosivo de un proceso de alteración que llevó a las sociedades de esta época a la competencia bélica, comprometiendo a la mitad del planeta.

Pero el proceso era ante todo una crisis del hombre, a los valores de la interioridad y solidaridad frente al mundo de la preponderancia^{*}, la técnica y la moral burguesa que había propiciado dicha crisis que evidenció una hipocresía subyacente en la sociedad.

La actitud de los artistas de esa sociedad en su lucha contra los prejuicios estéticos y las normas establecidas que tuvieron su origen en el siglo XVIII con la llamada Época Moderna, fomentaron un enfrentamiento dentro de las literaturas en su lucha por la conquista de una nueva forma de expresión y en su ansia de innovación cultural. Por innovación se entiende no la manía obstinada de lo nuevo por lo nuevo, sino la voluntad de someter todo discurso, todo proyecto, todo resultado, a la instancia de la racionalidad crítica.

El movimiento de vanguardia tiende a ser considerado como la forma más extrema de negativismo artístico, siendo el arte mismo la primera víctima. Sin embargo, la modernidad, época de innovación, fue donde se desprendió una cierta

^{*} Gobierno en el que el poder está en manos de los ricos.

idea de la universalidad y de identidad que iría a desembocar en el ideal del progreso histórico en manos del hombre, impulsado por la razón y donde se inicia un movimiento hacia la clasificación, hacia la metodología científica, que culminó de manera idónea con el dominio de las ciencias al servicio del ser humano. La modernidad nunca conlleva ese sentido de negación universal característico del vanguardismo.

Con el fin de comprender las experiencias impuestas por las nuevas realidades surge el “vanguardismo”, entendiéndose como: el conjunto de reacciones contra todo lo tradicional: cambios de creencias o de manera de expresión que a la par con la Primera Guerra Mundial, fue uno de los factores que representó el principio de una carrera de cambios en el siglo XX, que se manifestó por las transformaciones de conciencia hacia el arte concebido como producto lujoso y superfluo.

Las manifestaciones artísticas de la posguerra expusieron el estado de bancarrota de la cultura burguesa. A partir de allí, la inestabilidad extrema fue la característica principal de la creación artística, de la misma manera que lo fue de todas las relaciones sociales y económicas, del movimiento más representativo: el DADAÍSMO.

Con ello se llega a uno de los objetivos principales de la tesis: ubicar al dadaísmo como una de las principales y primeras corrientes teatrales en la historia del siglo XX en el complicado proceso ideológico de su tiempo.

Las vanguardias históricas cambiaron las percepciones del mundo, la humanidad y ellos mismos; estas tempranas rebeliones fueron importantes debido a la ideología de sus artistas y escritores, quienes apoyaron actividades creativas

que continuaron durante el siglo XX. Sus técnicas pueden funcionar para vincular las vanguardias históricas con la sociedad actual.

Por tal motivo la idea principal del dadaísmo fue la necesidad de transmitir al individuo una posibilidad de intercambio de la naturaleza del hombre con el hombre; para que este, con la posibilidad de sentir por medio del humor negro, haga los actos absurdos y libres de manera espontánea; así como también crear en él la necesidad de un contacto más allá de las sensaciones elementales.

Se eligió el texto *El canario mudo* porque en esta obra las palabras-acciones se significan en el tiempo y en el espacio. Las palabras pasan a un segundo plano tras las acciones que muchas veces les niegan el significado primordial (no se trata de un juego de palabras, ni de doble sentido) para actualizarlas con gestos y emociones que traicionan su primera intención. Aunadas a la perceptiva de cada ser humano y experiencia social o cultural el texto dramático se llena de formas con estructuras lineales (arbitrario cultural)** aparentes que conforman la obra.

El canario mudo parece ser la obra idónea para mostrar al individuo contemporáneo, donde lo complejo de las contradicciones humanas son una reflexión acerca de sí mismo al evitar morir en una época en la que se guiaron por una lógica, que más bien fue una estructura impuesta por la sociedad.

** Los lexicólogos y los semánticos saben que toda comunidad natural de signos se caracteriza por la discontinuidad y por heterogeneidad. Para ser más exactos "nadie puede entender a nadie de una manera total" (F. Paulham, 1929) en *Vanguardia y racionalidad*, Tomas Maldonado. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, Pág. 84.

Puede tomarse como un experimento, buscando quizá una reflexión sobre la identidad y el sentido del teatro. El punto de partida de esta búsqueda ha tomado como referencia la supuesta condena de la condición humana actual.

CAPITULO I

CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICO-SOCIALES

A principios del siglo XX, el mundo sufrió una guerra que superó en crueldad a las del pasado. Entre 1914 y 1918 tuvo lugar un conflicto considerado como la gran guerra europea por haberse escenificado principalmente en el continente referido. Se enfrentaron las potencias rivales de esa zona geográfica y por el carácter de la contienda se le dio el nombre de Primera Guerra Mundial.

En esta guerra emergieron prácticas jamás empleadas con anterioridad; la población civil quedó involucrada por primera vez en un asunto bélico y además las tácticas y armas ni remotamente imaginadas por los hombres hasta ese momento permitieron la aniquilación de la población civil con mayor eficacia.

Los acontecimientos de finales del siglo XIX habían resultado determinantes para que la guerra mundial se desatara. La guerra de principios del siglo XX confrontó los intereses económicos y políticos de los nuevos y viejos países imperialistas.

Estas naciones con intereses afines firmaron convenios para comprometerse en la defensa mutua mediante el sistema de alianzas, las cuales fueron un prelude de la Primera Guerra Mundial.

El desarrollo del conflicto pasó por tres etapas más o menos definidas. Al principio, una serie de rápidos movimientos del ejército alemán. En la segunda fase, los contendientes quedaron estancados en las trincheras. Y ya en el tercer momento, las tropas se movilizaron para efectuar la ofensiva final.

Se agruparon en regimientos a millones de personas para la Primera Guerra Mundial, por medio de un exceso de propaganda nacionalista. Es decir, toda la superestructura de la sociedad burguesa fue rodeada de exaltación patriótica que envolvía tanto a los partidos conservadores y a los altos mandos militares, hasta los partidos socialistas, los sindicatos obreros y a la inmensa mayoría de los representantes de la cultura europea.

Dicha exaltación llevó a una reacción intensa ante la violencia desencadenada por la guerra. Cientos de miles de jóvenes, obreros, pequeño-burgueses y hasta burgueses, fueron masacrados y mutilados en fétidas trincheras llenas de ratas, aniquilados con gases, bayonetas y armas de fuego cuyo poder de destrucción era hasta entonces desconocido.

Esta manifestación de la sociedad capitalista derivó en su transformación en imperialismo, engalanado con hipócrita elocuencia poética por la crema de la intelectualidad del viejo mundo.

En contraste con el optimismo oficial de las viejas generaciones, sólo una minoría de jóvenes artistas retrató la profunda desilusión, insensibilidad y revuelta ante la toma de conciencia en contra de la situación social imperante. "...los

intelectuales se rebelan violentamente contra el orden oficial y el academicismo: odio a la tradición y furor de renovación total.”¹

De la misma forma que el movimiento revolucionario se dio en los países que actuaban de manera sanguinaria apilando cuerpos en el campo de batalla con las revoluciones rusa de 1917, alemana de 1918 y húngara de 1921, el capitalismo se colapsó mientras las manifestaciones artísticas de posguerra expusieron el estado de bancarrota de la cultura burguesa.

A partir de allí, la inestabilidad extrema fue la característica principal de la creación artística, al igual que en todas las relaciones sociales y económicas. Estas manifestaciones que expresaban tendencias contradictorias fueron aglutinadas bajo la denominación burlona de “Dadá”.

Después de la guerra, Europa sufrió la carencia de recursos financieros además de terribles daños materiales, lo que la obligó a solicitar préstamos para iniciar su reconstrucción, afectando así severamente su economía. Surgieron gobiernos totalitarios que aprovecharon la crisis imperante para declararse capaces de resolver la grave situación.

Estados Unidos fue el país más beneficiado con la guerra porque no sufrió daños en su territorio y eso le permitió conservar su industria intacta. Durante la década de los años veinte siguió siendo el principal acreedor de los países europeos. Ahora bien, los movimientos artísticos europeos de vanguardia, los **ismos**, hicieron de este desquiciamiento su nueva realidad, su nuevo mundo convencional.

¹ Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Ed.2º, Madrid, Guadarrama, 1971, Vol. I. Pág. 47.

El espíritu y las formas del teatro que prevalecieron entre las dos guerras mundiales fueron totalmente distintas de las que tuvieron lugar después del segundo conflicto. Esto significó un cambio radical en el teatro producido entre ambos acontecimientos. A este arte escénico se le dio el nombre de teatro de vanguardia o antiteatro, por el rompimiento decisivo y terminante con todo lo anterior.

El teatro de vanguardia, comenzó a manifestarse con una intención y un estilo que negaban todo nexo con el arte dramático que le había precedido.

...detesto la descomposición de la luz; el puntillismo tiende a matar el sentimiento y la visión fresca y personal. Repruebo todo amaneramiento, método o modelo y todas las medidas, semimedidas o la enseñanza forzada. Todas las reglas, todos los cánones artísticos vomitan sangre (...) La razón es enemiga del arte. Los artistas dominados por la razón pierden todo sentimiento; el instinto potente se debilita, la inspiración se empobrece.²

El sentimiento del absurdo, la conducta nihilista y un pesimismo existencial y vigoroso presiden las formas del teatro de la posguerra. Su acción supone el desprendimiento de todas las formas tradicionales, una ruptura decisiva y categórica con toda la historia del teatro. Con estas particularidades se puede garantizar que están señaladas las formas más elementales de las vanguardias teatrales.

Hasta ese momento la historia no había variado de rumbo, continuaba el mismo clima de angustias e incertidumbre por los armamentos relacionados con la energía atómica que podía extinguir a la humanidad.

² Ibidem. Pág. 65

El optimismo se había esfumado; todo el esfuerzo de innumerables escritores y políticos por llegar a un apaciguamiento entre las potencias parecía considerarse mal logrado, pues surgían brotes de agitación en lugares donde menos se esperaba. Lo que posteriormente ha dado en llamarse Guerra Fría, parece ser el único procedimiento para una paz duradera, no integrada, en la evolución de las ideas.

“Fueron las personas más sensibles, es decir, artistas y filósofos, los que presintieron los ecos de los derrumbamientos internos que anunciaban la terrible catástrofe. Ellos demostraban en sus obras la mentira positivista y sus insidias. Pusieron al aire la miseria moral y los vicios sociales”.³

El escenario de vanguardia es el teatro propio de la tensión internacional. No cabe duda de que las causas que lo motivaron siguen vigentes: el miedo, la inseguridad de la existencia, la falta de estabilidad política, el riesgo permanente y el terror del hombre por el hombre; las cuales produjeron esa escena dura y desesperanzada que sigue vigente en la actualidad.

³ Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid.1983, Pág. 36.

LA VANGUARDIA

La historia de este nombre es por sí sola significativa. En un tiempo la palabra Vanguardia estuvo asociada con una doctrina estratégico-militar. Luego, en la primera mitad del siglo XIX, se apropiaron del concepto los círculos radicales del socialismo utópico y se amplió con ello a una dimensión histórico-filosófica de signo internacionalista. No obstante, en la segunda mitad del siglo, la idea de vanguardia se introdujo progresivamente en la expresión artística y literaria.

Vanguardia es el término que tiene origen y aparece en los diccionarios con connotaciones semánticas precisas. El Diccionario de la Lengua Española registra bajo el vocablo *vanguardia*, entre otras, las siguientes definiciones: avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etcétera, (...) Movimientos, grupos, personas, etcétera, partidarios de la renovación, avance y exploración en el campo literario, artístico, político, ideológico, etc.

Sin embargo, el concepto de vanguardia ya aparecía en revistas, manifiestos, artículos literarios y artísticos. En torno de la Primera Guerra Mundial, la vanguardia no sólo se convirtió en una categoría política y social, sino al mismo tiempo estética; llegó a ser un valor revolucionario en el sentido más fuerte de la palabra.

La vanguardia apareció fundamentalmente como una manifestación negativa, es decir, como protesta y violencia, también referida a protección y

autoritarismo, abierta al futuro como libertad y cerrada a la experiencia subjetiva capaz de otorgarle un contenido creador. Simultáneamente, las vanguardias fueron un fenómeno cultural altamente positivo, volcado al futuro, afirmador de nuevos valores, anticipatorio, utópico y aun profético.

Ahora bien, las vanguardias asumieron la crisis europea como un proceso de regeneración que precisamente debía comenzar a partir de las formas artísticas. La ruptura que señaló el nacimiento de las vanguardias no fue simplemente un rechazo del academicismo y sus propuestas formales, sino que surgió de un sentimiento de decadencia, muchas veces derivado de perspectivas aterradoras. La desesperada exigencia individual de forjar una salida histórica, necesariamente entrañaba una transformación profunda de la cultura.

No obstante, a pesar de la diferencia de estas manifestaciones, las vanguardias artísticas y literarias son herederas del periodo de entreguerras, así como testigos del enfrentamiento histórico de los respectivos sueños heroicos de los gobiernos europeos. Las vanguardias también significaron la confrontación de los tradicionalismos.

El movimiento vanguardista busca llegar y tocar al ser humano en momentos de crisis tanto de las sociedades como de los gobiernos. Los movimientos de vanguardia se llevan a cabo dentro de un régimen social en donde predomina un estado burgués.

El ataque de la vanguardia histórica sobre las instituciones culturales y sobre las formas tradicionales de representación suponía una sociedad en la cual el arte de élite jugaba un papel esencial para legitimar o

*apoyar a la clase dirigente cultural y sus exigencias de conocimiento estético.*⁴

Es así como toda una generación de vanguardistas y futuros vanguardistas acudió a los preparativos de una guerra cuyos pueblos se lanzaron en un principio con alegría y de la que posteriormente fueron forzados protagonistas. Casi todos ellos fueron considerados antipatriotas, puesto que se negaron a participar en un conflicto que no reconocían como suyo.

Esta generación de vanguardistas se vio obligada a tomar partido en una guerra que no sólo enfrenta a las naciones, sino que confronta auténticas concepciones del hombre y de la historia.

*Los vanguardistas expresaron su descontento con las condiciones del mundo moderno, y tomaron conciencia de que el arte en vez de actuar como válvula de escape debía enfrentar y expresar la crisis causada por el resquebrajamiento de los valores tradicionales de la civilización europea.*⁵

Sin embargo, la actitud general de los artistas de vanguardia era intervenir en las labores sociales: aprehender a la sociedad y la cultura como un todo que debía transformarse con arreglo a las recién descubiertas categorías estéticas y utópicas. Pero al mismo tiempo, aprobaba aquella misión dirigente y pionera que heredó de las organizaciones políticas revolucionarias.

Los artistas de vanguardia se distinguieron por una visión negativa de la civilización, en la que los presagios catastróficos de un final histórico-universal se

⁴ Picó, Josep. *Modernidad y posmodernidad*. (Compilación de Joseph Picó), España, Alianza Editorial, 1988, Pág. 32.

⁵ Rodríguez, Ida; Eder, Rita. *Dadá documentos*, UNAM, México, 1997, Pág. 19.

confundían con la visión apocalíptica de un grado cero de la historia, del resurgimiento de una nueva edad o de la creación de un nuevo hombre.

Los vanguardistas rechazaron la herencia cultural señalando que todas las formas de convivencia social son una convención, que el arte imita la realidad y que incluso la realidad misma es un convencionalismo. Es decir, todo lo que se creía necesario e insustituible era convencional y como tal podía ser alterado, modificado o sustituido.

Estas ideas de la vanguardia no prohibieron ninguna palabra ni manifestación humana, por vil que fuera. En cambio, llevaron la expresión artística hasta los extremos más atrevidos, convirtiéndose así en la aventura más intrépida del arte. Por tanto, en la búsqueda de lo irracional, el inconsciente llegó a ser predominante en la exploración artística y científica, hasta apoderarse finalmente del acto de la producción artística.

Los cambios forjados por las vanguardias se dieron por la necesidad de rebelarse ante una sociedad con la que no estaban de acuerdo. Esto no significó que estuvieran en contra de la cultura, sino que presentaron nuevas alternativas; así fue como utilizaron la fusión de las demás artes para lograr su objetivo.

...las vanguardias actúan como partido de oposición en el campo cultural aunque algunos integrantes de las mismas se sitúan en una oposición marginal respecto del sistema (dadaísmo); por otra parte, la obra de Freud y el reto planeado por el cine y la fotografía hacen que las vanguardias reivindiquen el mundo interior y escruten en la subjetividad desinteresándose por el mundo sensible.⁶

⁶ Chonda, Frederic. *Diccionario de términos históricos y afines*. Madrid: Istmo, 1983, Pág. 331.

Las vanguardias son fundamentalmente un fenómeno cultural de signo negativo, crítico y combativo, cuya principal razón de ser es la oposición y resistencia contra la anarquía, la enmienda o alineación de las formas culturales objetivas. A partir de aquí el intento de todos los vanguardismos, ya sean plásticos o literarios, por definir la realidad más allá de sus confusas manifestaciones.

*Movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo, la vanguardia, el vanguardismo o lo vanguardista, del mismo modo que toda actitud o situación extrema, no aspiraba a ninguna permanencia y menos aún a inmovilidad... llevaba encapsulado el espíritu de cambio y evolución, previendo, ambicionando, sucesiones.*⁷

Por tal motivo, la generación de intelectuales vanguardistas de esta época rompe con las reglas estéticas tradicionales (*mimesis* aristotélica, unidades de tiempo y espacio), asumidas dentro de la educación artística, la cual contemplaba tres características primordiales:

- 1) *La formación de artistas, es decir, de personas capaces de concebir y de realizar obras de arte.*
- 2) *La formación de artesanos dotados de aptitudes artísticas capaces de realizar objetos de uso.*
- 3) *“La elevación” del gusto popular, es decir, la promoción, en amplios sectores de público, de un interés por las obras de arte del pasado y del presente, que permita y haga posible una valoración adecuada y en juicio exacto de tales obras.*⁸

Los artistas de vanguardia se desligan del arte comercial por el grado de superficialidad en el que este ha desembocado; del oficial por la tendencia anacrónica que maneja y por la manipulación que pretende ejercer sobre los

⁷ Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*. UNAM. México, 1977. Pág.47.

⁸ *Ibidem*. Pág. 48

creadores, también se desligan del arte que se subordina a intereses políticos y sólo entrega panfletos al público, sin importarle la necesidad de la gente por encontrar un alimento espiritual acorde a sus menesteres.

Los artistas con sus creaciones se comprometen con el cambio social, ya que no están de acuerdo en la manera en la que se desenvuelven las relaciones sociales y por ello sus obras (pictóricas, poéticas, musicales, teatrales...) gozan de contenido, o sea de mensaje, el cual pone en evidencia todas las anomalías con las que no comulgan, materia ineludible con la que elaboran sus obras de arte.

En fin, el concepto de novedad de los vanguardistas estaba basado en el convencimiento de que tanto su teoría como su praxis poéticas reflejaban el verdadero espíritu de la época, de ahí que tuvieran la certeza absoluta de ser "actuales" y estar libres de la "mancha" de la tradición.

*Vanguardia equivale a una ruptura con la mimesis aristotélica, transforma la crítica actual y la experimentación artística, revoluciona el arte, la literatura y últimamente la vida misma el comienzo de una era nueva...*⁹

Las corrientes vanguardistas pertenecen al siglo XX y se aplican al *futurismo*, *expresionismo*, *cubismo*, *ultraísmo*, *abstraccionismo* y *dadaísmo*, entre otros. Son tendencias que han causado sacudidas intensas, como sucedió con la literatura surgida en Europa después de la Primera Guerra Mundial.

Los *ismos* tuvieron una vida breve y sus postulados fueron semejantes: negación del pasado, originalidad y estilos internacionales. También se

⁹ Merlin H. Forster. *Las vanguardias literarias en México y América Central*, Vervuert. Iberoamericana, 2001. Pág. 86.

caracterizaron por la confusión entre las Bellas Artes: *"Destruídas las reglas sobre las que el arte se había fundamentado, se trata de mirar el mundo con ojos nuevos y poner en tela de juicio todo lo que el arte había significado hasta ese momento"*.¹⁰

MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA

A menudo unos cuantos artistas trabajaban en grupo para seguir un rumbo determinado. Exponían juntos su obra, hablaban y escribían sobre sus teorías. Algunos dieron un nombre apropiado a lo que estaban haciendo, y se convirtieron en un "movimiento". A veces los movimientos ocurrían rápidamente y los artistas podían pertenecer primero a uno y luego a otro.

Los movimientos no siempre fueron distintos entre sí; sin embargo, su carácter individual es suficientemente claro. Por supuesto, no todos los artistas pertenecieron a un movimiento. Hay muchos ejemplos excelentes de pintura, escultura, teatro, arquitectura, etcétera, realizados con estilos tradicionales que sólo tomaban lo que les interesaba de algún movimiento en particular.

El arte no puede comprenderse si antes no se consideran los cambios experimentados por las ideas y los estilos de una vida, lo cuales son diferentes de las épocas anteriores. A continuación se hablará someramente de los movimientos de vanguardia para reconocer lo que Dadá tomó de ellos.

¹⁰ Picó, Josep. *Modernidad y posmodernidad*. (Compilación de Joseph Picó), España, Alianza Editorial, 1988, Pág. 30.

FUTURISMO

Los futuristas, incitados por el poeta Filippo Tommaso Marinetti, trabajaron en Italia desde 1906 hasta 1916, aproximadamente en el mismo periodo que los cubistas en Francia. Este grupo, entre quienes se contaban Humberto Boccioni, Gino Severini y Giacomo Balla, opinaban que Italia estaba asentada en las glorias del pasado y que era preciso que entrara en el futuro.

Su objetivo más general era introducir la cultura europea en lo que consideraban como el nuevo y glorioso mundo de la tecnología moderna. Los futuristas intentaron con todas sus fuerzas negar el pasado. Les interesaba mucho lo publicitario, y su Primer Manifiesto, escrito por Marinetti en 1909, era una alabanza a la juventud, las máquinas, el movimiento, la potencia y la velocidad. El segundo, un año después, atacaba las técnicas clásicas de pintura y lo que denominaron el modernismo superficial.

En esta época tenía mucha fuerza la idea del futuro como algo excitante y glorioso. La pintura de Picasso, la música de Igor Stravinsky, la tecnología moderna, todo parecía conducir a una era nueva y excitante. La palabra clave de este movimiento era dinamismo, una fuerza universal que los futuristas utilizaron para glorificar la violencia; su manifiesto proponía prender fuego a los museos, guardianes del pasado, y consideraban la guerra como algo rápido, ruidoso y teatral.

Este es un movimiento con una aparición bastante revolucionaria y, en cierto momento y medida, ligado a los intereses de las masas trabajadoras. “*Un automóvil de carreras que parece correr sobre metralla es más hermoso que la victoria de Samotracia*”.¹¹

El intento por reconciliarse con la máquina, glorificándola, era insignificante, tal como se evidenció en la Primera Guerra Mundial cuando las ametralladoras fueron la causa de un horror inesperado. Ahora parece que la auténtica contribución del futurismo fue su “simultaneidad”: un procedimiento para situar visualmente juntas en una pintura cosas que suceden al mismo tiempo: sonido, luz y movimiento.

En el ámbito literario, el futurismo italiano tuvo entre sus mejores exponentes a Marinetti, quien en su *Manifiesto futurista* enarbola los siguientes puntos como bandera de su escuela artística: cantar amorosamente a lo peligroso, mantener el hábito de la eternidad y ser enérgicos. A. Palazzeschi, C. Govonin y A. Soffici reflejaban el movimiento de la realidad o la realidad hecha movimiento expresando la simultaneidad de sensaciones y de ideas a través del movimiento del objeto. Los resultados más notables de la aplicación directa de este programa sería Mafarka, quien inspiró y redactó otros manifiestos como *Teatro de variedades* y *Teatro sintético*.

Ahora bien, el poema debe tener como elementos la rebelión, la audacia y el valor. Los futuristas exaltan el paso ligero, la bofetada, el puñetazo, el movimiento agresivo, el insomnio febril; la velocidad es para ellos una belleza

¹¹ Ibidem. Pág.56.

nueva. La obra de arte debe tener un carácter agresivo. Les agrada despreciar a las mujeres, glorifican la destrucción de los libertarios, el patriotismo, el militarismo y la guerra, a la cual consideran la higiene del mundo.

La nueva actitud que despliegan los futuristas es el desplazamiento de lo viejo por lo nuevo mediante la fuerza. Además es una postura política, que en ellos después se alienará a los intereses del gran capital italiano, es decir, al fascismo. Su aportación a la música moderna fue el "Ruidismo", que posteriormente fue utilizado en las veladas Dadá, quien lo enriqueció.

Las ideas de los movimientos se habían difundido por toda Europa. La acumulación de éstos eran mayores debido al aumento de la rapidez de los viajes y las comunicaciones.

EXPRESIONISMO

El movimiento expresionista apareció en los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX (entre 1907 y 1910) como reacción frente a los modelos que habían prevalecido en Europa desde el Renacimiento.

El expresionismo fue una corriente artística que buscaba manifestar los sentimientos y las emociones del autor más que la representación de la realidad objetiva. El artista expresionista trató de plasmar la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse por la realidad externa y las emociones que despierta en el observador.

Para lograrlo, se exageraron los temas y se distorsionaron ilustrando el lado pesimista de la vida con el fin de que el espectador, al contemplar la obra artística,

se sintiera agobiado, asustado o reprimido, según el estado que se quisiera transmitir.

Sus orígenes tuvieron lugar en Europa, específicamente en Alemania y Austria, después de la Primera Guerra Mundial, como una forma de rechazar al imperialismo. Sus colores y formas son un reflejo de la nostalgia de los artistas ante la crueldad e inhumanidad de la guerra.

...los individuos que procuran no dejarse engañar por las apariencias y van a darle al lector una actitud crítica son los propios artistas burgueses, quienes se convierten en renegados de su propia clase y este distanciamiento los hará confrontar una protesta creada con su evasión. (...) se rechaza una sociedad, una moral, unas costumbres y un modo de vida.¹²

El expresionismo no paga tributo al mito de la modernidad, sino que recrea desde su espíritu determinados elementos medievales y barrocos, constituyendo propiamente un grupo disciplinado, lo que fue causa, entre otras, de su fugacidad.

Al tratarse de un movimiento con un bagaje estético tan abierto (incluye varias generaciones, desde 1910 hasta 1933) que ni rompe con toda la tradición cultural ni vuelve sus espaldas a la realidad política y cultural de su país, se convirtió posteriormente en uno de los blancos de las burlas del Dadá.

Los principales exponentes del pensamiento expresionista fueron Friedrich Nietzsche, Sören Kierkegaard, Martin Buber y Rudolf Steiner, en el drama; Henrik Ibsen y August Strindberg; y en la literatura, Fedor Dostoievski.

¹² Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Ed. Alianza, 1983. Pág. 50.

CUBISMO

La fecha de 1907 puede tomarse como referencia para hablar del cubismo. Éste es el año de encuentro entre Braque y Picasso. Los críticos contemporáneos proclamaron a Picasso como líder del movimiento, pero las primeras obras cubistas fueron pintadas por Braque.

Con el cubismo se inicia el proceso de búsqueda, de descubrimientos. El cubismo pictórico pretende expresar la independencia y autonomía de planos, geometrismo, estallido del volumen, perspectiva múltiple, desaparición de degradaciones de sombra y luz, pretendiendo con ello expresar la esencia de la realidad mediante la simultaneidad de sus formas geométricas más significativas.

Filosóficamente, el cubismo se sustenta en las ideas de Bergson, quien afirma que el observador acumula en su memoria una gran información sobre un objeto del mundo visual externo. El cubismo es una experiencia que distorsiona y superpone paisajes o formas con la finalidad de captar la realidad desde todos los ángulos posibles, reflejando la realidad que el artista ve y sabe del objeto.

La translación de este juego a lo literario también se basa en la simultaneidad. Además se incorpora el humor a través de los juegos verbales de Apollinaire y Max Jacob, constituyendo una herencia que a su vez recogió el dadaísmo. Los poemas son alegres, festivos y humorísticos. Ese sentido del humor fue retomado por los dadaístas, quienes lo hicieron totalmente corrosivo.

Los cubistas también fueron innovadores en el descubrimiento de una lógica que asocia elementos imposibles de conectar entre sí de acuerdo con la razón. Ésta fue la asociación de pensamientos antes que la elaboración de las

frases lógicas y correctas: "...el artista estaba afirmándose a sí mismo, y rechazaba ser un mero intermediario entre el tema y el espectador".¹³ Los principales representantes de la pintura cubista fueron Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris.

ULTRAÍSMO

El proceso literario que se estableció durante el Romanticismo del siglo XIX y entró en el siglo XX por la puerta del modernismo fue el ultraísmo:

*Movimiento poético promulgado en 1918, y que durante algunos años agrupó a los poetas españoles e hispanoamericanos que, manteniendo cada uno sus particulares ideales estéticos, coincidían en sentir la urgencia de una renovación radical del espíritu y la técnica.*¹⁴

Sin él no se explica la transición literaria del modernismo a uno de los más brillantes periodos de la lírica española. Apareció en los primeros años posteriores a la Gran Guerra, como consecuencia del creciente irracionalismo e individualismo que condicionaban la lírica contemporánea, y como reflejo de otros movimientos literarios de vanguardia que se desarrollaron fuera de las fronteras españolas.

Otros factores no estrictamente literarios y decisivos en el surgimiento del ultraísmo fueron la preocupación, la prisa, la ansiedad, las angustias cotidianas, la vida agitada, las anónimas muchedumbres de las calles, la industrialización, el maquinismo y un afán dinámico y renovador. En suma una progresiva deshumanización. Estos cambios se dieron a la par del surgimiento del jazz, el

¹³ Gómez de la Serna, Ramón, *ISMOS*, Editorial Guadarrama, Madrid 1975, Pág. 248.

¹⁴ Torre Guillermo de, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1968, Pág.317.

cinematógrafo, el deporte, el psicoanálisis y otras manifestaciones significativas del siglo pasado.

Cuando los jóvenes ultraístas interrumpieron en la vida literaria, entraron con figuras prestigiadas que dominaban el ámbito de las letras: Unamuno, Valle Inclán, los Machado y Juan Ramón Jiménez. En las conversaciones sociales proliferaban las princesas, condesas y duquesas; las pedrerías orientales, los colores difuminados, las musas enfermas, los ensueños, las quimeras, los sentimientos otoñales, el morbo melancólico.

Muchos de estos aciertos comenzaron a convertirse en caminos fáciles y trillados, en fórmulas repetitivas y desgastadas. Como una reacción contra este agotamiento surgió el ultraísmo, movimiento literario que se nutrió del vanguardismo francés.

Muchos de los rasgos de la modernidad arrancados del siglo veinte se intensificaron a medida que se acentuaron el individualismo y el irracionalismo. Se introdujeron nuevos procedimientos estilísticos adecuados a la actitud espiritual del hombre de ese tiempo: desplazamientos, calificativos, imágenes visionarias, superposiciones y otros.

El movimiento ultraísta introdujo bruscamente caracteres nuevos que tomó de líricas vanguardistas europeas con una indudable intención destructiva. El enjuiciamiento del pasado artístico (con matices que van desde lo burlón a lo violento) y el intento anquilozador fueron características de los excesos de la inspiración dadaísta.

El ultraísmo se caracterizó, entre otras cosas, por el culto a la imagen, la tendencia a la evasión y al juego, la exclusión del mundo sentimental y heroico, el

logro ingenioso, la intrascendencia del arte y el humorismo. Los ultraístas representan el espíritu juvenilmente irresponsable, deportivo, humorístico y vital, y se proponen destruir al modernismo con las ruidosas armas importadas del extranjero.

El ultraísmo no fue propiamente una escuela poética, ni quiso serlo. Al surgir, sólo pretendió con otros vanguardismos de Europa y América una función. Se alzó contra el estancamiento y la retórica barata –sus blancos predilectos fueron las degeneraciones del modernismo–, abrió los brazos a lo nuevo, sin importarle una u otra tendencia.

Había surgido otra vida, la vida moderna, con sus maravillas mecánicas; aviones, rascacielos, deporte y revoluciones. Se manifestaba también una línea irracionalista, en oposición a lo grave, argumentado y anecdótico.

Publicaron poemas y revistas; las más importantes: *Grecia*, *Cervantes* y *Ultra*. En 1918 apareció su primer manifiesto, y en 1923 no quedaba más que cenizas de aquella llamarada. Los principales representantes del movimiento fueron: Vicente Huidobro, Gerardo Diego, Juan Lardea, Guillermo De Torre, Jorge Luis Borges, Pedro Garfias, Adriano Del Valle, Eugenio Montes, José Rivas Panedas, Rafael Lasso De La Vega e Isaac Del Vando Villar, entre otros.

ABSTRACCIONISMO

(del latín "abstractio": aislamiento). Una de las direcciones fundamentales del arte burgués moderno, pone de manifiesto con mayor nitidez la degradación a que a llegado la cultura del capitalismo. También se denomina arte no figurativo. Se

denomina abstracta la obra que no contiene ninguna evocación, ningún reflejo de la realidad que se observa. El abstraccionismo constituyó la culminación lógica del cubismo, del futurismo y de otras tendencias. Uno de los primeros cuadros que se debió al pintor ruso Vasili Kandinski (1866-1944), en 1910.

Puede entenderse como la voluntad artística de negación del mundo real, de los objetos y las figuras que lo integran, de la naturaleza y del mundo formal. Se trata de terminar con las imitaciones, deformaciones, reducciones y semejanzas con el mundo concreto. Se pretende, en última instancia, manifestar el universo interior e individual del artista, donde los elementos formales el mundo exterior no tienen ya ninguna vigencia.

Con el arte abstracto se proponía que hablara el mundo en vez del alma excitado por la imagen de la realidad inmediata del artista. *"Sosteníamos que el arte no debía ser ni realista ni idealista; debía ser verdadero, y con ello se quería decir que cualquier imitación de la naturaleza por oculta que esté es mentira".*¹⁵

Se consideró la conveniencia de alejar la apariencia para poder captar la auténtica forma de las cosas del mundo, intuida por los artistas. En este sentido, Dadá debía dar nuevo ímpetu a la verdad. *"Dadá debía ser el punto de reunión de la energía abstracta, y una especie de resortera permanente para lanzar los grandes movimientos artísticos internacionales".*¹⁶

Posteriormente, sobrevino la descalificación: los surrealistas y con ella todas las barreras que pudiera encontrar el arte en su desarrollo para dar

¹⁵ Rodríguez, Ida, Eder, Rita. Dadá Documentos, UNAM, México, 1977, Pág. 206.

¹⁶ Ibidem, Pág.133.

capacidad plena a la fantasía, la imaginación, el sueño y también la vigilia; las enfermedades y la locura.

Bretón, con el Dadá explosivo como punto de partida, creó un movimiento que absorbió totalmente a Dadá y codificó su rebelión con una estricta disciplina intelectual. Ni Dadá ni el surrealismo son fenómenos aislados. No se les puede separar porque se condicionan mutuamente, como el principio condiciona el fin y el fin el recomienzo.

Es necesario reconocer que los grupos vanguardistas se desarrollaron en un régimen social que combinó un estado burgués, el cual por su carácter imperialista se desligó radicalmente del arte de vanguardia al sentir que sus intereses eran amenazados por el contenido de las creaciones artísticas.

La vida social influyó de tal manera en los artistas que se lanzaron por los nuevos senderos en los que no domino el realismo ni la tiranía del poeta; buscaron atajos hacia una comunicación universal mediante el lenguaje del arte fusionado, transgrediendo los valores establecidos que han dejado de funcionar para la humanidad, a partir de confiar en que el arte transforma a los individuos, tanto a creadores como a observadores.

CAPITULO II

UN CATACLISMO LLAMADO DADÁ

Dadá utilizó de los movimientos vanguardistas, los elementos que le eran útiles como el *ready made* (rueda de bicicleta; idea del objeto estéticamente anestesiado) el *fotomontaje* y el *collage*, lo cual dio prioridad a la vida sobre la estética, así como la provocación en un intento por hacer reaccionar a la sociedad y convertirla en partícipe de la vida en su totalidad.

Dadá no se entendería si no se recuerda que nació en plena guerra en un país neutral (Suiza), en 1916. Su campo de acción se extendió por Alemania en 1918 para llegar finalmente a Francia durante 1919 y 1920. Desde su fundación hasta su desaparición, contribuyeron al dadaísmo personalidades de todos los demás movimientos artísticos de vanguardia. Dadá compartía con el resto de las tendencias artísticas vanguardistas la oposición a todo tipo de conversión burguesa, de hecho, Dadá fue la negación total y la protesta más furiosa.

Las posturas respecto de las formas tradicionales de comportamiento contra la que ya se habían manifestado las vanguardias anteriores, en Dadá adquieren un nuevo tono, de tal manera que inciden sobre las formas de ser y de actuar de lo inmediato. Ahora bien, los seguidores del dadaísmo no perseguían ningún ideal, pues pretendían abarcar el campo de lo inconsciente, de los sentimientos, rechazando el terreno de la razón y continuando en un estado de

búsqueda con base en la esencia libre del hombre, por medio de la expresión individual en contra de lo ya establecido.

Ante el realismo y su preocupación por la sociedad, así como la reinterpretación de la historia para aclarar el presente y descubrir rasgos de identidad unidos al compromiso político, teatralmente Dadá se manifestó con una ruptura contundente, opuesta a los valores predominantes en la sociedad europea: *"a los pueblos no les gusta que se desordene su lenguaje ni sus costumbres."*¹⁷. Ésta fue la respuesta a la idiosincrasia sociocultural presente.

El teatro fue utilizado por los dadaístas como medio directo para la comunicación entre el artista y la sociedad, pero experimentó repudio, ya que el ambiente del teatro antes y después de la guerra resultaba preocupante debido al esfuerzo por erigir un sistema perfecto que no cuestionara los supuestos ideológicos y económicos de la sociedad. Por tanto, mientras la historia estuviera más alejada de la realidad y del escenario, la sociedad espectadora se sentiría más cómoda.

*Toda la capacidad de la mente debería estar dedicada a una guerra cuyo propósito era doble: destruir el orden establecido de las cosas y crear un nuevo orden del cual surgiría un nuevo humanismo.*¹⁸

Detrás de la actitud dadaísta se mostraba la visión radical de un hombre nuevo en un mundo que necesariamente tendría que sufrir un cambio y destruir los principios que habían sostenido por largo tiempo la moderna cultura de occidente.

¹⁷ Hugnet Georges, 1906-1974. *La aventura dadá: Ensayo, diccionario y textos escogidos*, ediciones Júcar, 1973, España. Pág. 14.

¹⁸ Rodríguez, Ida; Eder, Rita. *Dadá Documentos*. UNAM, México, 1977. Pág. 78.

La transformación en la que trabajaban los dadaístas se sustentaba en un acto de fe en los poderes del hombre como ente libre y capaz de expresarse fuera de las fórmulas aprendidas o impuestas por la sociedad. El arte sería el instrumento más depurado para conducir a la consolidación de una nueva humanidad.

El desprecio de Dadá por el "Modernismo" se basaba sobre todo en la idea de la relatividad, pues cualquier codificación dogmática no puede llevar más que a un nuevo academicismo.¹⁹

Dadá preconizaba la confusión de las categorías estéticas como uno de los medios más eficaces para dar juego a ese rígido edificio del arte, tomando él mismo, como juego, a esa nación viciada que sirve para esconder detrás de un supuesto desinterés la mentira y la hipocresía de la sociedad.²⁰

La representación escénica dadaísta se caracterizó por una visión negativa del mundo, cuyas deformaciones marcaban la pauta para la crítica por los medios engañosos y aprisionantes de la política social. El creador, radicalmente insolidario e insatisfecho ante la realidad prevaleciente, denunció a la sociedad por sus falsos valores e ilusoria noción de conciencia.

Dadá puso énfasis en su oposición valiéndose de formas irreverentes, que se le ha señalado como el movimiento más extravagante y sin sentido de la corriente vanguardista, de no pasar de ser un movimiento improvisado y de emergencia en donde se refugiaron los artistas cuyos movimientos originarios habían interrumpido sus actividades cuando se declaró la guerra.

¹⁹ Ibidem. Pág. 13

²⁰ Ibid. Pág. 79.

Dadá buscaba la espontaneidad no porque considerara que fuera mejor sino porque creía que todo aquello que surge libremente, sin intervención de ideas especulativas, nos representa.

El hecho de que Dadá haya sido un movimiento empleado por la comunidad artística, se debió a que había llegado el momento de resaltar las nuevas convenciones íntimamente ligadas con la vida, en donde se da el encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia. La comunidad dadaísta pedía aceptar sin reservas al mundo.

A hora bien, la sustancia del dadaísmo era lo antidramático, el teatro dadaísta no fue considerado como tal, puesto que cualquier incursión en un escenario tenía como finalidad el ser un acto de provocación.

Existen dos obras dramáticas de Tristan Tzara como *Le caeurm a gaz* 1946 y *La fuite*, 1947. Así como *Le Serín Muet* de Ribemont-Dessaigues a las que se les ha atribuido cierto valor poético, no obstante este valor antidramático ofreció nuevas posibilidades al teatro.

Los miembros del dadaísmo eran todos artistas como: Bretón, Eluard, Aragón, Peret entre otros ya mencionados, quienes vivieron de cerca la guerra, regresando molestos y decepcionados. Su estado anímico los hizo negar la sociedad que los hundía y mataba, y el nihilismo radical que experimentaban se enfocó al arte y a todas las manifestaciones de esa sociedad. Sus acciones artísticas fueron el medio para destruir y denunciar esas estructuras.

Sólo el teatro tiene la posibilidad de formar a la nueva sociedad. Habrá solo que lograr infundirle vida de tal manera a los segundos planos, colores, palabras y sonidos del subconsciente, para que devore a la vida rutinaria con todo y sus miserias²¹

²¹ Behar, Henri. *Sobre teatro dadá y surrealista*. Barcelona, editorial Barral, 1971. Pág. 23.

AUGE Y AGOTAMIENTO

El dadaísmo fue un fenómeno internacional y multidisciplinario que se manifestó en diversas capitales del mundo occidental. Más cercano a un estado de ánimo o aun modo de vida que a un movimiento artístico, fue protagonizado por personalidades muy individualistas que, sin embargo, se unieron por una decisiva crítica a la sociedad. La “conciencia” dadaísta sostuvo que el arte, como reflejo de la sociedad, necesitaba “una operación”. Incluso sus jóvenes representantes se asociaron para expresar la ira contra la guerra.

El iniciador del dadaísmo fue Hugo Ball, escritor y director teatral de nacionalidad alemana, interesado en la filosofía, las letras y el misticismo. Acompañado por Emmy Hennings, quien posteriormente se convirtió en su esposa, llegó a Suiza en 1915. El 1 de febrero de 1916 fundó el Cabaret Voltaire, persuadiendo al dueño del local EPHRAIM de que aumentaría las ventas del negocio. Enamorado del arte y la poesía, invitó a poetas y pintores para que participaran y en tal caso aportaran sus obras a este espacio artístico.

...Con el único fin de presentar al público que más allá de las guerras y las naciones hay uno pocos hombres independientes que viven con otros ideales, el 5 de febrero se abrió nuestro Cabaret (Hugo Ball)²²

²² Ibidem. Pág.30

Los espectáculos comenzaron con recitales de melodías, y las sesiones de poesía con la declamación de poemas de Apollinaire, Jacob, Salmón, Jarry, La Forgue y Rimbaud, contando con la presencia de personalidades fieles al grupo como Arp, Tzara, los hermanos Janco, Sophie, Yacuber, Van Rees y Hemmy Hennings.

Esta diversificación de las artes: literatura, arquitectura, pintura y danza, se sucedían al azar para ser representadas en un acto libre que aceptaba la expresividad personal, confiando en que los asistentes se embriagarían de ruido y locura cada noche.

Dadá se coloca igualmente bajo el signo de una expresión literaria de una forma de arte que se puede calificar de extremista, lo que no le impedirá... tomar posición contra la literatura y el arte moderno.²³

El movimiento fue señalado como la expresión artística del derrotismo frente a la guerra política que era impulsada por los socialistas internacionalistas como Lenin, Trotsky y Rosa Luxemburgo, cuyos programas eran la derrota de sus propias burguesías en guerra por la revolución.

En este sentido, una de sus principales características fue la feroz oposición a la patriotería (Amor a la patria. Sentimiento y conducta propios del patriota), haciendo que muchos de sus integrantes se adhirieran a las posiciones revolucionarias de la clase obrera. Richard Huelsenbeck, también fundador del dadaísmo fue por una semana “Comisario de Bellas Artes” durante la revolución de 1918, dándole carácter de un verdadero movimiento internacional que se extendió desde Alemania hasta Estados Unidos.

²³ Ibid. Pág. 23.

Los puntos esenciales de estas primeras manifestaciones fueron tolerancia, descreimiento, destrucción de la moralidad y del viejo espíritu, y prueba del nacimiento de uno nuevo que preconizó la actuación libre en la vida.

En Zurich los dadaístas se convirtieron en un grupo de artistas que se encontraba fundamentalmente dirigidos a interpretar las circunstancias de su época. Advirtieron una conexión íntima entre el arte y la vida, y su crítica a la sociedad tuvo como resultado una crítica del arte.

Utilizaron el humor negro y los actos absurdos para resaltar la necesidad de destruir los elementos deshumanizadores de su sociedad; pero también libraron la batalla por una forma de expresión que pudiera manifestar la vida en su totalidad y liberar las fuerzas inexploradas del subconsciente, lo irracional, lo primitivo y lo infantil. El negativismo del Dadá sólo fue un paso más en su afirmación de la vida por medio de una transformación de los valores de antaño hacia nuevos principios morales y estéticos.

Los dadaístas fueron la conciencia del mundo europeo en crisis, y al mismo tiempo profetizaron la incertidumbre y el caos que han caracterizado múltiples manifestaciones de la cultura occidental contemporánea.

Así como rechazaban el mundo en que vivían, no intentaron refugiarse en el ensueño romántico o en la nostalgia por un pasado idílico. En cambio vivieron esta vocación de peligro al integrar la sinrazón a los actos vitales del Cabaret Voltaire, logrando transformar desde entonces el objeto artístico en una actitud gestual.

Los artistas que integraron el movimiento dadaísta, expresaron su descontento por las condiciones del mundo moderno, y tomaron conciencia de que el arte, en vez de ser una escapatoria, debía enfrentar y expresar la crisis causada por el resquebrajamiento de los valores tradicionales de la civilización europea.

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.²⁴

En el primer encuentro en el Cabaret Voltaire apareció Triztan Tzara, quien más tarde fue promotor internacional del movimiento. Tzara mantuvo constantes rivalidades con Richard Huelsenbeck, quien sostiene que junto con Hugo Ball descubrió accidentalmente en un diccionario alemán-francés la palabra "Dadá" mientras buscaban un nombre para el teatro de Madame Leroy.

Dadá es la palabra coloquial francesa para los caballitos de madera de los niños. Es impresionante porque es breve y sugestiva. Pronto Dadá se convirtió en el distintivo de todo el arte que lanzamos en el Cabaret Voltaire por el "nuevo arte"; queríamos entonces dar a entender en general el arte abstracto.²⁵

Dadá lleva la protesta contra los falsos mitos de la razón hasta sus últimas consecuencias. Rechaza la noción del arte, actúa contra todo lo que se relaciona con las tradiciones y las costumbres de esa sociedad.

²⁴ Rodríguez, Ida, Eder, Rita. *Dadá, documentos*, México, UNAM, 1997, Pág. 21

²⁵ Richter, Hans. *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, 1973, ediciones Nueva Visión. SAIC. Pág. 34.

Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna en cambio la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección. Por lo tanto, en su rigor negativo, también está contra el modernismo, el cubismo, el futurismo y el abstraccionismo, acusándolos, en última instancia, de ser sucedáneos de cuanto ha sido destruido o está a punto de serlo, y de ser nuevos puntos de cristalización del espíritu, el cual nunca debe ser aprisionado en la camisa de fuerza de una regla, aunque sea nueva y distinta, sino que siempre debe estar libre, disponible y suelto en el continuo movimiento de sí mismo, en la continua invención de su propia existencia (Mario de Michelli).²⁶

Entre 1915 y 1920 se desarrolló en Nueva York un proceso en el cual los protagonistas se alineaban por el mismo juego del anti-arte. Éste inició con ideas de Alfred Stieglitz, fanático de la fotografía. En esta propuesta ni un cabaret, ni un filósofo escéptico como Ball, sirvieron de catalizadores.

Picabia será la liga con Dadá y junto con Marcel Duchamp, el origen de lo que se conocerá en la historia más tarde como Dadá en Nueva York. Aunque en realidad las dos actitudes nihilistas nacieron en Suiza y Estados Unidos, contemporáneamente, pero sin ligas expresas.²⁷

²⁶ *Ibíd.* Pág. 30

²⁷ *Ibidem.* Pág. 43

Stieglitz, hombre de mente abierta, se trasladó a Europa en 1912, estudiando en Munich a lado de Kandinsky; esta fue la unión entre artistas norteamericanos y europeos. No obstante, cuando regresó a Nueva York se aferró a las nuevas ideas aprendidas convirtiéndose en el eje de una vanguardia previa a la guerra.

Cuando Picabia llegó a Nueva York procedente de España, Duchamp ya se encontraba allí, así como también el pintor Man Ray, de Filadelfia, con quienes Stieglitz sostenía afectos mucho más formales. Poco tiempo después desembarcaron Gleizes y Artur Gravan, llevando hasta sus últimas consecuencias esa necesidad de destrucción que defendía Dadá; es decir, la destrucción de su propia persona, ganándose el título de precursor del dadaísmo, ya que su breve trayectoria como artista y hombre ilustra el límite al que pudo llegar una de las tendencias Dadá: hasta el punto del suicidio.

Picabia también apostaba por una suerte similar de desafío a la vida con todas sus consecuencias. Su ironía, su agresividad sin límites, su falta absoluta de respeto hasta con sus propios amigos, eran siempre tan intensos que podía sospecharse en él un deseo de provocar al mundo entero a fin de que ese mundo lo desmintiera, indicándole al fin un sentido, una escala de valores. *Las novedades plásticas de Picabia comienzan con el tratamiento de la máquina como símbolo de humanización... un producto humanizado sujeto a la pasión y al devenir de un ser vivo.*²⁸

²⁸ Ibidem. Pág. 44

Hacia 1915, Marcel Duchamp llegó a Nueva York procedente de París. El ready-made fue el resultado fundamental que había extraído de su rechazo por la actividad artística y del sentido problemático de la vida. Duchamp dio un paso sin duda lógico, transformando los límites de los valores hasta desembocar en la nada. Este pesimismo es la parte integral del movimiento Dadá.

Junto con el español Picabia y el francés Duchamp, el norteamericano Man Ray formaba la terna creadora del grupo Dadá de Nueva York. Man Ray destructor apasionado, pintor, fotógrafo y creador de objetos anti-artísticos, asumió originalidades que fueron y son aplicadas a transformar los objetos útiles en objetos inútiles. Fue así como este grupo formó una unidad amistosa que compartía el desprecio al arte y a los hombres. Sus miembros desarrollaron un estilo homogéneo de la farsa y la mistificación.

Dadá tuvo una consecuencia diferente en Berlín, no sólo por el lugar sino también por la situación. Los dadaístas berlineses juzgaban a sus colegas de Zurich por la falta de compromiso debido a que sólo habían logrado atacar a los burgueses mientras que ellos, iban tras el derrumbamiento del orden establecido. Huelsenbeck, Raoul Hausman y Bodeer, fueron los principales representantes del Dadá en Berlín.

El azar se convirtió en algo habitual. Los dadaístas crearon nuevas composiciones de formas en el terreno de la pintura y cambios de tono en la literatura. Recurrieron a la fotografía para arrojar agresiones políticas, derivaciones de la lucha política y de un ansia por la libertad.

Las circunstancias que originaron el dadaísmo en Berlín fueron la carnicería humana, la frustración de una revolución, la imposición del comunismo, la desesperación, el odio, la ausencia del éxito moral y, por último, el vacío creado por la llegada de la libertad. Todos trataban de encontrar en las representaciones una nueva forma de expresión individual, siguiendo sus propios procedimientos.

El auge de Dadá en Berlín fue la gran Erste Internationale Dadá-Mece, realizada en 1920 en la galería del doctor Oto Burschard, con la participación de todos los dadaístas berlineses.

En los inicios de 1923 la turbación había consumado su poder corrosivo volviendo al academicismo: "*...los pintores volvieron a ser pintores, los escritores, escritores; los médicos, médicos*".²⁹ Otros dadaístas se manifestaban en dos ciudades: Hannover y la Colonia. Kurt Schwitters y Marx Ernst fueron los respectivos representantes en cada una de ellas.

En las puestas en escena se vociferaba sin tener en cuenta al individuo, al público, ninguna técnica de arte tradicional, ni a sí mismos. Hacían de todo y casi siempre al mismo tiempo. Una de las preocupaciones de Schwitters fue integrar la máquina al arte como una representación del espíritu, tal como lo hicieron los futuristas.

El suceso dadaísta en la Colonia, con Max Ernst, considerado dadaísta hasta 1923, se especificaba con el contenido literario e intelectual expuesto mediante collages extraños y esotéricos.

²⁹ Ibidem. Pág. 142.

La Colonia, por medio de *El ventilador*, revista de tendencia comunista que apareció después de la guerra, se dio a conocer por su ataque al Estado, a la Iglesia, a los poderes de este mundo y también al arte.

La primera manifestación Dadá con Arp, Baargeld y Ernst, anunciada para el 20 de abril de 1920, fue censurada por las autoridades porque se pensaba que un dadá era peor que un comunista. En las obras de arte se exhibían elementos tradicionales que se entremezclaban para convertirse en combinaciones espectrales, no siempre adecuadas en forma directa o indirecta a las creencias oficiales.

Las ideas del Dadá llegaron a París antes de que Triztan Tzara hiciera su entrada como señor Dadá en 1919. Desde 1918, la vanguardia de París; Bretón, Aragón, Soupault, Ribemont-Dessaignes y varios más colaboraban en los números 4 y 5 de *Dadá en Zurich*. Por la misma época publicaban en París la revista *Litterature*.

De Nueva York llegaban las proclamas anti-arte de Duchamp y las burlas pictóricas de Man Ray, con noticias de las faltas anti-arte en que incurrieron Huelsenbeck y Hausman en Berlín. Sin embargo, la lucha iniciaba.

Es así como París, centro artístico de Europa, fue devastado después de Zurich, Nueva York y Berlín, simultáneamente con Hannover y Colonia en el cataclismo de Dadá. París fue solamente una empresa de escritores. La pintura también aparecía pero tuvo un papel decisivo.

Jean Croni, Marcel Duchamp, Szanne Duchamp y Ribemont- Dessaignes ayudaron a incitar el dadá francés. El desplazamiento de artistas hacia París lograba más fuerza para el Dadá. Igual que en Berlín, Dadá demostró ser un movimiento anti burgués.

El 26 de mayo de 1920, en París, Dadá alcanzó su apogeo con la velada que se llevó a cabo en la Sala Gaveau, la cual logró un exitoso escándalo con el público alegre y participativo, así como por la prensa que se apresuró a agredir inmediatamente a Dadá. *"París estaba conquistado... Y después de eso Dadá ya no tenía nada que hacer"*³⁰

El escenario en el que se encontraba Dadá, liberal ante la autoridad, la conducta conservadora, la iglesia, el arte, el orden, era definitivo. Fue demoledor para lo era sagrado para el burgués. Hacia 1921 Dadá perdía fuerza debido a que sus conmociones se habían disipado regresando de un grupo a ser individuos aislados.

La ruptura en el frente Dadá se presentó abiertamente por primera vez en un ataque directo de Picabia contra Dadá y Tzara, publicado con satisfacción por una revista de comedia con el título de "Picabia rompe con Dadá". A partir de entonces el movimiento sólo se recuperó temporalmente. La mayor parte de los socios de Picabia resolvieron abandonarlo, incluso su mejor amigo Ribemont- Dessaignes, quien decidió seguir a Tzara.

³⁰ Ibidem. Pág. 191.

Dadá se acercaba a un caos que se volvía contra sí mismo. La confusión y la provocación preconizadas durante seis años fueron finalmente aceptadas. El fin de Dadá se produjo la noche del 6 de julio de 1923, en el Teatro Michel, con una representación dadaísta que llevó a insultos y mentiras entre los grupos de Picabia y el Dadá de Tzara, resultado directo de la progresiva pérdida de ideología al movimiento. Las rivalidades por el dominio se fueron acrecentando, hasta el momento en que Dadá, destruido se derrumbó.

En este lapso de decadencia las funciones de los participantes no estaban motivadas por la sed personal de poder. Fue el mismo proceso que precipitó el fin de Dadá berlinés. Por supuesto, tanto Bretón como Tzara permanecieron defendiendo una causa: el primero una nueva idea; el segundo, la libertad y la salvación de Dadá en plena desintegración.

Con el Dadá explosivo como punto de partida, Bretón creó el surrealismo sobre una base racional; se trató de un movimiento que a pesar de absorber totalmente a Dadá, catalogó a la rebelión Dadá como una juiciosa disciplina intelectual. Bretón no sólo se apoderó de Dadá: lo immortalizó desarrollando una extensa teoría y un método que comprende el sueño y el azar, llevándolos hasta el punto de la alucinación. Estas bases teóricas y metódicas diferencian el surrealismo de dadá.

Pero así como era irremediable que la falta de disciplina abreviase sus experiencias, la teoría y la disciplina debían en último término generar el academicismo. Es por esto que después de 1924, Dadá haya dejado de existir.

CARACTERÍSTICAS

Las características del Dadá resultan de la descripción de representaciones que acontecieron en diversos espacios, como el Cabaret Voltaire de Zurich.

El Cabaret Voltaire se inauguró el 5 de febrero de 1916, en el número 1 de la calle Spiegelgasse en Zurich, donde participaron varios artistas y escritores que convirtieron el lugar en un centro de entretenimiento. La diversificación de actividades, entre música y poesía, invitaron a los artistas a contribuir presentando sus ideas, dirigiendo así la actividad primordial del lugar que comprendió la producción, presentación y publicación de poemas, relatos y canciones, conformando el fenómeno literario objeto de este análisis. Este espacio aunque reducido, también presentaba exposiciones de obras pictóricas, así como pequeñas representaciones teatrales.

La primera vez que apareció publicada la palabra Dadá fue el 15 de julio de 1916 en la revista "*Cabaret Voltaire*". El medio impreso fue la mejor manera de llegar al público. "*En manos de Tzara, el dadaísmo logró triunfar. Los dadaístas escribieron libros que toda Europa compró; presentaron espectáculos que atrajeron a miles de gentes*".³¹ También surgieron las diversas revistas que se convirtieron en órganos difusores de las motivaciones dadaístas. A saber:

³¹ Rodríguez, Ida. Eder, Rita. *Dadá documentos*, UNAM, México, 1977. Pág. 209.

*Revista Litterature, 23 febrero 1920, Tzara, Andre Bretón, Paul Eluard, Louis Aragón, Philippe Soulpaul. París.

*Revista NOI, Italia, 1920 Sanminiattelli, revista dadaísta-futurista: colaboradores: Prampolini, Buzzi, Galante, Oranzi, María d' Arezzo, Severini, MoscardellSavinio, De Chirico, Carrá, Folgare, Giamnttasio Stravinski y otros dadaístas franceses y suizos: Janco, Tzara, Arp, Reverón, Birot, Archipenko, Cendrars, Dermee y otros.

*Revista Blue, publicada en 1920 por Cantarelli, Evola y Fiozzi, que evidenciaba rasgos dadaístas. Editada por Ambroglio Quadri, cuenta entre sus colaboradores a van Deesburg- Bonse, Aragón, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Max Ernst, Celine Arnault.

*Dadá fhone, 27 marzo 1920. Entre los colaboradores, en el programa figuraba Tzara, Ribemont-Dessaignes, Bretón, Soulpault, Paul Deerrée y Picabia.

*Revista 391, 25 enero 1917, Barcelona, Fundada por Picabia.

*Revista 291, 15 marzo de 1915, colaboran: Stieglitz con Picabia.

*Revista de Zurich: " Dadá Dadá Dadá Dadá ".

La primera velada poética llamada hoy en día manifestación fue en el Cabaret Voltaire "El manifiesto es una comunicación hecha al mundo entero, en la que no hay otra pretensión que el descubrimiento del medio de curar la sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agronómica y literaria."³²

³² Ibidem. Pág.153-154.

Dichos manifiestos apuntaban contra la burguesía, destruyendó la idea del arte, atacando el sentido común, la opinión pública, la educación, las instituciones, los museos y el buen gusto.

Tzara lanzó una serie de manifiestos, muchos de ellos bajo la forma de poemas; el primero fue el 14 de julio de 1916. Posteriormente se publicó el manifiesto del Señor Antipirina, el 23 de marzo de 1918, en el que se explican las directrices del movimiento y lo liga al arte, reivindicando las manifestaciones abstractas y profundamente individualistas del Dadá.

Mientras el 20 de noviembre de 1916, Huelsenbeck, Tzara y Janco han presentado un poema simultáneo en el Cabaret Voltaire, recitado a tres voces: es más, donde los ejecutantes hablan, cantan y silban al mismo tiempo, de tal modo que sus combinaciones forman el contenido elegiaco, humorístico o absurdo de la pieza.

En la primera manifestación Dadá realizada el 27 de marzo de 1920, en la Maison de l' Leuvere, encontramos *Le serin muet*, comedia en un acto de Georges Ribemont-Dessaignes; *S'i vous plait*, Sketch de Bretón y Philippe Soupault, y como ya se mencionó el Manifiesto del Señor Antipirina, de Tzara.

En ésta velada los retoques de campanas y campanillas, tambores, golpes sobre mesas o cajones vacíos vitalizaban en forma inédita el violento llamado del nuevo lenguaje poético, excitando así, por medios puramente físicos, a un público que al principio permanecía totalmente postrado ante sus jarros de cerveza.

Pero estas provocaciones acabaran por separar al espectador de su estado de entorpecimiento, a tal punto que un verdadero frenesí de participación se apoderaba de él. Tristan Tzara lee sus poemas en rumano, Huelsenbeck se

vale del tambor africano para subrayar sus actos y las lecturas de sus poemas u oraciones fantásticas.

Para el 12 de abril de 1918, el Club Dadá organizó doce veladas y sesiones de conferencias en la Weve Secesión, en Berlín; en junio de 1918 en el Café Austria; el 30 de abril de 1919 en el Craphisches Kabinet J.B. Neumann; el 24 de mayo de 1919 en la Meistersaal; dos funciones, el 7 y 13 de diciembre, en el teatro Die Tribune; en Dresde y Leipzig, en Teplice, y dos veladas en Praga. Durante la guerra, el Club Dadá fue la confluencia de la multinacionalidad universal, actuando como un movimiento internacional y antiburgués.

El 5 de febrero de 1920, en el Salón de los Independientes, se dio lectura a los manifiestos recopilados en el número 13 de la revista Litterature. El programa fue el siguiente:

Picabia: Manifiesto leído por 10 personas.

Ribemont-Dessaignes: Manifiesto leído por 9 personas.

Andre Breton: Manifiesto leído por 8 personas.

Pal Dermée: Manifiesto leído por 7 personas.

Paul Eluard: Manifiesto leído por 6 personas.

Louis Aragon: Manifiesto leído por 5 personas.

Triztan Tzara: Manifiesto leído por 4 personas y un periodista.

Los manifiestos se cantaban como si fueran salmos, en medio de un escándalo tal que, en ciertos momentos, era necesario encender las luces e interrumpir la velada, mientras el público bombardeaba la escena con una mezcla de consejos e inmundicias.³³

³³ Morteo, Guian, R. Simonis, Hipólito, *Teatro Dadá*, Barcelona, Barral, 1971. Pág.10-11.

En junio de 1920 se organizó la Primera Feria Internacional Dadá por Gras, Hausman y Heastfiel, cuando el dadaísmo berlinés estaba en su momento culminante. En el techo se colgó el maniquí de un oficial con hocico de cerdo, imagen del enemigo permanente: el militarismo prusiano. En la feria y en un artículo del *Dadá Almanach* se anunció el final del dadaísmo berlinés.

Las veladas dadá fueron precedidas por una especie de batallas publicitarias que hacían que el espectáculo comenzara desde el exterior del recinto teatral y antes de que se abrieran las puertas. Por ejemplo, la Sala Gaveau, con su instrumental de órganos y pianos de cola normalmente reservados a la ejecución de las grandes obras de Bach y de Mozart, fue elegida para la Segunda Manifestación Dadá, el 26 de mayo de 1920.

Con motivo de esta velada algunos hombres-sándwich (hombres que tienen una placa adelante y otra atrás) desfilaron por París distribuyendo programas en los que había impresas frases como ésta: "Cada uno de ustedes tiene en el corazón un contador público, un reloj y un pequeño paquete de mierda", o como, "Dadá es la felicidad pasada por agua".

Comunicados de prensa anunciaron el acontecimiento de estos términos:

*Hecho inaudito, todos los dadaístas se harán rapar la cabeza en público. Habrá otras atracciones: pugilato sin dolor; presentación de un ilusionista Dadá, un aventurero en carne y hueso, una gran ópera con música sodomita, una sinfonía y 20 voces, una danza inmóvil, dos comedias, manifiestos, poemas. Y finalmente, podemos conocer el sexo de Dadá.*³⁴

³⁴ Ibidem. Pág. 159.

El plato fuerte de dos de las más turbulentas veladas fue el *Corazón a gas* de Tzara; en la segunda velada el desarrollo fue interrumpido varias veces por intervenciones polémicas de Bretón y Eluard, quienes en aquel momento estaban en plena oposición a Tzara.

Así, los organizadores alcanzaron su objetivo: hacer reaccionar al público, inducirlo a manifestarse, a fuerza de labia iconoclasta, ruido, insultos, gritos, sonidos y gestos desprovistos de significado.

CAPITULO III

ANÁLISIS DE LA OBRA

El periodo histórico conocido como posguerra corresponde a la época que Ribemont-Dessaignes escribió la obra *El canario mudo*, por tanto, es de suma importancia conocer el contexto en que surgió. Esto obliga a reflexionar sobre las circunstancias políticas y sociales en las que vivía el autor.

La obra *El canario mudo* es la crónica de una realidad evidente. Ofrece una lectura metafórica relacionada con los acontecimientos de la época. Consciente o inconscientemente, el autor diseñó una situación sin salida ni coherencia, provocando desconcierto e inquietud en el espectador, seguramente tal como la sentía cotidianamente.

CONTEXTO HISTORICO DE LA OBRA

El canario mudo, obra en un acto, fue escrita en 1919 y se presentó por vez primera en una manifestación Dadá, en la Maison de l'Euvre, el 27 de marzo de 1920. Fue interpretada por André Bretón, Philippe Soupault y Mlle A Valère.

Ribemont- Dessaignes cuenta en el libro Georges Ribemont-Dessaignes, Manifiestos, Poemas, Artículos, Proyectos de Begot Jean-Pierre, que André Bretón, apoyándose en la dignidad que emanaba de su personaje, manifestó su descontento por tener que salir a escena en una obra de la que no era autor, encaramado en los barrotes de una escalera de mano.

La obra se volvió a presentar en Praga en 1925 y posteriormente en algunas otras ciudades europeas. En París la reestrenó Michel de Ré, al frente de la Compañía del Thuase, para el concurso de Compañías Jóvenes, obteniendo el premio Fontaine.

ANECDOTA

Riquet es el amo y señor, dicta las reglas y las acciones de un mundo creado por él, ahí comparte su vida con Barate, la mujer con quien mantiene una relación caracterizada por la incomunicación, en donde la verdad ha sido sustituida por la complicidad y condescendencia mutua, alimentando fantasías una y otra vez.

Barate es dueña de las facetas que se le adjudican, pero la llegada de un negro se convierte en su más anhelado deseo y en su peor pesadilla. La llegada del mismo marca el desequilibrio de la pareja estremeciendo este mundo en el cual las comunicaciones son difíciles.

GENERO

La definición del género de una obra es el primer acercamiento a ella. Éste se define por los elementos y características generales que le son comunes con otras. El género de una obra es la referencia que permite compararla con las demás.

Género, dentro de la perspectiva literaria, es una categorización que se aplica a las obras de la literatura, distribuyéndolas en tres grandes grupos o géneros: el lírico, el épico y el dramático. Por otra parte, género, dentro del estudio de la dramaturgia, es una clasificación que se aplica especialmente a las obras dramáticas.³⁵

El canario mudo es una obra que cuenta con elementos del teatro del absurdo (pese a no ser escrita en esta época: 1950, puesto que Dadá se adelanta). El teatro del absurdo surgió como consecuencia de la crisis social y existencial que provocó la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, el momento histórico de esta obra es similar, solamente que correspondió a la posguerra.

Los valores acostumbrados que orientaban a la sociedad habían perdido su significado; ahora el proceder del hombre se tornaba absurdo y estaba mezclado de incertidumbre y de expectativa ilusoria.

³⁵ Román Calvo Norma, *Pera leer un texto dramático, Del texto a la puesta en escena*, Ed, Árbol S.A. de C.V. México D.F. 2001, Pág.180.

Ionesco³⁶, Beckett³⁷, Adamov³⁸ y Genet,³⁹ principales exponentes de esa corriente, rompen con todo lo que les ha precedido, comprendidos los mitos, los convencionalismos y el orden sintáctico de la estructura escénica. Además consideran que la sociedad se expresa con un lenguaje de formas vacías que reflejan profusamente en sus obras: "los dialoguistas emplean frases que carecen completamente de sentido recíproco: cada uno de ellos parece hablar de cosas diferentes, emiten preguntas que no tienen respuesta y hacen uso constante de frases paradójicas".⁴⁰

Los puntos para delimitar el teatro del absurdo son los siguientes:

1. Explora una condición humana en vez de contar una historia.
2. El tiempo y el espacio están fuera del mundo real.
3. El lenguaje está distorsionado.
4. Los personajes son tipos o símbolos.

Conforme con estos planteamiento se tratará de delimitar en los siguientes puntos la obra en cuestión.

1. En la obra se explora la falta de comunicación y la soledad del hombre.
- 2.El tiempo y el espacio están fuera del mundo real: en el texto puede ser cualquier hora y cualquier lugar.

³⁶ Eugene Ionesco (1909-1994). Autor rumano de *La cantante calva* y *Las sillas*, entre muchas otras.

³⁷ Samuel Beckett (1906-1986). Autor irlandés, sus obras más significativas son: *Esperando a Godot*, *Final de partida* y *Días felices*.

³⁸ Artur Adamov (1908-1970). Autor ruso, creador de *La invasión* y *Todos contra todos*, entre otras.

³⁹ Jean Genet, francés nacido en 1910, autor de *Las criadas* y *El balcón*.

⁴⁰ Ibidem. Pág.97-98.

3. El lenguaje está distorsionado. Con la obra *El canario mudo* no se busca tener una lógica, aunque sí debe haber una lógica para el personaje.

4. Los personajes son tipos o símbolos: en el texto, estos personajes denuncian la condición humana de la sociedad en la que vivió el autor.

El canario mudo cuenta también con tintes de tono fársico. La farsa proviene del latín *farcire*, que significa rellenar. Generalmente es una obra en un acto en la que se encuentran los términos y los rasgos que producen una caricatura grotesca de los personajes y de sus reacciones, ideas o doctrinas.⁴¹

Los parámetros para el reconocimiento de los géneros no deben considerarse como únicos y absolutos; es fundamental estar conscientes de que la escritura teatral contemporánea emplea multitud de formas nuevas y muy variadas combinaciones.

Los puntos para delimitar la farsa son los siguientes:

1. Trata de manera grotesca un tema serio, es decir, exagerada.
2. Generalmente la acción avanza por las situaciones, pero en algunos casos esto no sucede, queda en simple exposición. Lo que acontece en la obra es creíble, pero no factible.
3. Los personajes son simples y en muchos casos simbólicos. Los personajes no son conscientes de su situación, por tanto, no tratan de modificarla.

La farsa es agresiva y busca llegar al inconsciente con una actitud de búsqueda y conocimiento. Su lenguaje es cotidiano y muchas veces incongruente e ilógico.

⁴¹ C.F. Román Calvo Norma, Para leer un texto dramático, UNAM, árbol editorial, S.A. de C.V. México DF. 2001, Pág.120.

De acuerdo con estos planteamientos, se delimitará en los siguientes puntos la obra en cuestión.

1. El tema es serio: La obra *El canario mudo* sólo es el marco para dibujar a una sociedad mutilada, sumergida en el seno del caos.
2. La acción avanza por la situación: En *El canario mudo* los personajes son simbólicos y evidencian el contexto histórico del autor, ya que una sencilla metáfora basta para definir la situación.
3. Los personajes son complejos: Riquet simboliza el poder, Barate la interiorización del ser humano y Ocre, el negro, representa el cambio.
4. Los personajes no son conscientes de su situación: Viven alimentando sus fantasías continuamente, por complicidad y condescendencia entre sí.
5. La farsa es agresiva: La obra permite reflexionar entorno de la situación que se está viviendo. El mundo es diferente, apático, insensible.
6. Su lenguaje es cotidiano y muchas veces incongruente: En este caso, el lenguaje de la obra es incoherente e ilógico, manejando simbolismos.

ESTILO

Es la forma en que escribe el autor. El análisis de estilo sirve como referencia de la obra con otras escritas por él. El estilo ayuda a entender las corrientes artísticas y el momento histórico dentro de toda la producción de un autor. El estilo de *El canario mudo*, tiende al estilo simbolista, ya que "destaca el símbolo

escondido en los gestos y acciones cotidianas, proclama la existencia de otra realidad"⁴²

ESTRUCTURA DEL TEXTO

El canario mudo es una obra en un acto, cuyo desarrollo de la trama parece ser simple. Sin embargo, lo relevante es la forma en que Ribemont-Dessaignes expone y desarrolla el pensamiento de su sociedad,⁴³ provocando el humor (característica del Dadá), así como el quebrantamiento de los cánones que regían tanto a la sociedad como al arte.

La obra cuenta con tres personajes: Riquet, Barate y Ocre; los dos primeros siempre están presentes en el texto, sin embargo Ocre entra posteriormente. Los tres son símbolos: el primero representa el poder, el segundo la interiorización del ser humano, y el tercero simboliza el cambio. Es viable considerar a un cuarto personaje, que sería el canario mudo, quien simbolizaría el cuadro de una sociedad mutilada, sumergida en el caos.

LENGUAJE

El lenguaje no siempre es lógico ante el espectador pero sí para el personaje. En la obra correspondiente el lenguaje solamente es lógico para los personajes.

"RIQUET.- ¡Ay! ¡La vida es gris como un diente viejo!

⁴² C.F. De Toro, Fernando, *Semiótica del teatro*, Editorial Galerna, Argentina, 1987, p.103.

⁴³ Recuérdese que el contexto histórico del autor era la posguerra.

BARATE.- Como un diente de oro.

RIQUET.- No, como un diente viejo.

BARATE.- Pero si el oro no brilla, Riquet.

RIQUET.- Barate, la uña es gris como una uña de pie.

BARATE.- Las uñas de mis pies son rosadas y brillantes. Nadie me conoce. Los hombres no tenéis instinto.

RIQUET.- Vaya, vaya. Eres hermosa, Barate, mi pequeña Baratona.

Tienes un airecillo de murciélago que busca cantáridas.

Krrr, Krr, Barate, Krr.

Y tu mirada es suave como pelo de mono".⁴⁴

TEMA

El tema forma parte de la trama, ya que ésta se conforma con los acontecimientos que el autor toma de la vida diaria. El tema en la obra es el desequilibrio de la sociedad en todos sus aspectos: económico, político y social.

"RIQUET.- Se me olvidaba que hoy presido el consejo de la corona. ¿Dejaremos a los turcos en Europa? Es la cuestión que voy a solventar".⁴⁵

Por consiguiente, esto repercute en la inestabilidad propia del ser humano.

"BARATE.-Pero soy Mesalina. De eso, al menos, no cabe duda."⁴⁶

⁴⁴ Morteo, Guian; R. Simonis Hipólito. *Teatro Dadá*, Barcelona, Barral, 1971. Pág.175.

⁴⁵ ibidem. Pág. 176.

⁴⁶ ibidem. Pág. 177.

ARGUMENTO

El argumento es la forma en que el autor narra lo acontecido en la trama, la trayectoria de los personajes, las decisiones que puedan tomar para el mejoramiento o deterioro de su existencia, así como los lugares idóneos para enredar o desenredar la historia. Ahora bien, Riquet cree ser el amo y señor del universo, Barate, Mesalina y Ocre, el músico. Sin embargo, estos únicos referentes funcionarán como presentación del rostro de cada uno de los personajes.

PSICOLOGIA DE LOS PERSONAJES

El análisis de los personajes está basado en el libro Propuesta para la formación de actores (Una alternativa formal) de Fidel Monroy Bautista, puesto que el modelo propuesto por el autor es detallado y específico.

PERSONAJE: Riquet.

Atributos físicos: Pequeño, delgado, con voz fuerte.

Movimiento y actitudes. Características: Movimientos rápidos y precisos. Aire de superioridad.

Espacio físico: No lo hay, puede ser cualquier lugar.

Temporalidad: Puede ser cualquier hora del día.

Qué nos cuenta: Que es el amo y señor del universo y que posee todos los conocimientos de la ciencia.

Concepto que rige: El poder por el poder mismo.

Rasgos de carácter:

- a) Especulador
- b) Prepotente
- c) Insensible
- d) Dominante

Sustentación de rasgos de carácter:

a) Especulador: Porque forma parte de su naturaleza.

Apuntalamiento en texto:

RIQUET.- Se me olvidaba que hoy presido el consejo dela corona. ¿Dejaremos a los turcos en Europa? Es la cuestión que voy a solventar.

b) Prepotente: Porque el poder que cree tener le da seguridad.

Apuntalamiento en texto:

RIQUET.- En verdad, señores, en verdad, señores,

Me hallo en la cúspide de los Poderes y reino por vuestra gracia

Como Arzobispo y Emperador.

Siento fluir en mí, de un cerebro a otro,

El alma alternante de César y Confucio.

Por eso puedo hablaros de la ciencia que poseo...

c) Insensible: Porque no se compadece al dispararle a Barate y Ocre.

Apuntalamiento en texto:

RIQUET.- ¡Blanco!

No son panteras, son mochuelos. Los conozco por el grito.

Traen mala suerte. Vámonos.

d) Dominante: Porque se vale del poder que tiene para golpear a su mujer.

Apuntalamiento por acotación:

Se pegan, se tiran del pelo, luego caen de rodillas.

Aspectos sociales: Es un hombre maduro, casado con Barate, cree ser arzobispo y emperador, entre otros, y parece gozar con el poder.

Efecto que desea causar :

Mostrar la deshumanización del hombre.

PERSONAJE: Barate.

Atributos físicos: Mujer de estatura media, atractiva.

Movimientos y actitudes: Movimientos precisos. Dueña de todas las facetas que se le adjudican.

Espacio físico: No lo hay, puede ser cualquier parte.

Temporalidad: Puede ser cualquier hora del día.

Qué nos cuenta: Que su esposo ha salido de sí mismo para ser prisionero de otra cosa.

Concepto que rige:

La libertad absoluta y/o radical ante "el caos".

Rasgos de carácter:

- a) Fantasiosa
- b) Seductora,
- c) Necesidad de afecto.

Sustentación de rasgos de carácter:

a) Fantasiosa: Porque como mecanismo de defensa construye situaciones irreales que le son gratificantes.

Apuntalamiento en texto:

BARATE.- Es como si cantaran los planetas y las estrellas del cielo.

b) Seductora: Porque busca cautivar a Ocre y lo halaga constantemente.

Apuntalamiento en texto:

BARATE.- Eres guapo y fuerte. Hueles a coco.

c) Necesidad de afecto: Porque ante la carencia de afecto y soledad por la incomunicación con su pareja, busca y deposita ese afecto en Gounod.

Apuntalamiento en texto:

BARATE.- Creo que voy a llorar. Todo eso es demasiado bonito y demasiado triste.

Aspectos sociales: Personaje simbólico. Es una mujer madura pero no vieja.

Efecto que desea causar : Mostrar la deshumanización del hombre.

PERSONAJE: Ocre

Atributos físicos: Negro, guapo, fuerte. Con voz varonil.

Movimientos y actitudes: Movimientos lentos y muy marcados.

Espacio físico: Puede ser cualquier parte.

Temporalidad: Puede ser cualquier hora del día.

Qué nos cuenta: Es músico y va a dar una función de gala.

Concepto que rige: La interiorización del ser humano.

Rasgos de carácter:

Tímido.

Orgullosa.

Sustentación de rasgos de carácter:

a) Tímido: Porque se comporta así ante la provocación de Barate.

Apuntalamiento en texto:

Ocre.- No me beses así. Va a tirar la jaula.

b) Orgullosa: Porque se ofende cuando Barate le llama indígena.

Apuntalamiento en texto:

Ocre.- ¿Por qué me llama indígena? ¿Quiere ofenderme? ¿No se cree que soy Gounod? Mire, voy a cantarle...

Aspectos sociales: Personaje simbólico, hombre maduro, compositor de música.

SIMBOLOGIA

El valor simbólico que se le puede dar a las cosas es inagotable. Cualquier selección que se haga será siempre personal y estará dictada por la preferencia consciente e inconsciente de quien la realice. Sin embargo, a pesar de ser tan diverso como las posibles elecciones e interpretaciones, el símbolo tiene un sustrato que lo fundamenta y hace de lo que representa algo único y diferenciado de todo lo demás. El símbolo crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere. El símbolo es el instrumento de la creación y también el instrumento del retorno.

Los símbolos son la presentación sensorialmente perceptible de conceptos, creencias y sucesos. Pero también son al mismo tiempo su imagen, atributo o emblema, que se ha transmitido de generación en generación a través de la tradición. El estudio y el manejo de los símbolos pone a nuestra disposición los medios y recursos necesarios para poder ver el trasfondo de las cosas y combinar las manifestaciones visuales y verbales del mundo.⁴⁷

Con base en esto, es favorable saber el significado de los símbolos utilizados en el texto, pues ello permitirá descifrar el porqué de su presencia en él.

El autor tiene la siguiente acotación al inicio de la obra: "Una escalera en el centro del escenario". Simbólicamente la escalera, representa la conexión entre la conciencia y el inconsciente, porque significa lo mismo en cuanto a los mundos superior, terreno e inferior, pero también simboliza -como todo lo axial- la unión

⁴⁷ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Barcelona, 7ª edición, 2003, Pág. 520.

de la tierra y el cielo. Y, como se puede ver en la obra, la escalera es el símbolo del poder.

A continuación se hará un análisis de las palabras que tienen mayor contenido simbólico, lo cual permitirá hacer más asequible el texto.

Ave: Los pájaros simbolizan las almas humanas. En la obra el canario simboliza a la sociedad deteriorada, sumergida en el caos. El color del pájaro determina un sentido secundario de su simbolismo.

Negro: La imagen del hombre negro alude siempre a la parte inferior humana, al magma pasional. En la obra, su presencia hace estremecer las personalidades de los demás personajes.

Cantáridas: Insectos de color verde oscuro con reflejos dorados; seco y molido se aplicaba como vejigatorio a los enfermos; en pequeñas dosis servía como diurético y como estimulante sexual. Simbólicamente se asocia a Barate con este insecto, debido a que se identifica con Mesalina y, por ende, a la seducción que maneja con Ocre.

Arpa: Símbolo de la tensión de sobrenaturalidad y de amor que crucifica al hombre dolorosamente en espera durante todos los instantes de su existencia terrena. En la obra identificamos el arpa con Barate, pues vive sumergida en su propia fantasía. Quizá está en espera de no seguir siendo prisionera de su propio monólogo.

Zorra: Se le toma por lo general como símbolo de la astucia, pero casi siempre de una astucia dañina. Simbolizaría una especie de segunda conciencia. En el texto se emplea esta palabra dos veces, teniendo la connotación de calificar a Barate como una prostituta.

Damasquinada: Incrustación de oro o lata sobre hierro o acero. Quizá con este simbolismo se hace una crítica a las armas bélicas que se estaban empleando. Recuérdese que el contexto del autor era la posguerra.

Santa Cecilia: Virgen de los músicos. Es muy probable que la mención de esta virgen en el texto sea porque el músico Gounod escribió obras religiosas. En otras de sus obras figuran La Reina de Saba, Romeo y Julieta que también se son mencionan en el texto.

Ruiseñor: Es el mago que hace olvidar los peligros del día. Este pájaro que todos los poetas consideran chantre del amor, muestra de manera conmovedora, en todos los sentimientos que suscita, el lazo íntimo entre el amor y la muerte. En relación con la obra, Barate tiene una confusión de sentimientos al momento de exponer su monólogo.

Hidra: Serpiente monstruosa de siete o nueve cabezas que vuelven a salir a medida que se le cortan; figura los vicios múltiples tanto en forma de aspiración imaginativa exaltada, como de ambición banalmente activa. La sangre de la hidra es veneno. Riquet tiene características muy similares a este animal, ya que refleja la ambición, el dominio. En general muestra los múltiples vicios que tiene este personaje.

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES.

Dadaísta peso-ligero. Altura natural. Talla un metro sesenta y cinco centímetro. Cabello escaso. Color fatigado. Dientes blancos. Cara redonda. Frente muy amplia. Señas particulares: puede mover las orejas... Es un hombre que tiene su propia edad, especialista en panfletos y dramaturgo del movimiento Dadá⁴⁸

De ésta manera describe Tzara a Ribemont-Dessaignes en *Dadaglobe*. Ribemont-Dessaignes nace el 19 de julio de 1884. Nacido en Montpellier en una familia burguesa, llevó una infancia solitaria y acariciada entre un padre profesor de obstetricia, Alban Ribemont-Dessaignes, y una madre Jean Philibert quien prefiere a su hermano menor.

No va a la escuela, sino recibe las lecciones de un sacerdote y de un profesor a domicilio. Se apasiona por las ciencias naturales. Compra en una librería un *Tratado de composición y armonía*, compone un escondrijo, una sinfonía y un drama. Se vuelve brevemente hacia la filosofía, luego decide repentinamente que será pintor.

⁴⁸ Begot, Jean-Pierre. *Georges Ribemont Dessaignes. Manifestes, Poèmes, Articles, Project*. Trad. Internet. Ed. Champ Libre, 1974. Pág. 29

Su padre que lo veía ya pintor de salón colmado de honores, le ha hecho entrar a la academia Julian luego a la Escuela de las Bellas Artes, no dudando que sus hijos conseguirían Dadá.

Pintor y escritor francés, ocasional crítico de arte y autor de panfletos asume desde el principio un papel responsable en la historia Dadá en París, igual que Tzara y Picabia. Empezó a pintar hacia 1905; frecuentó a partir de 1909 el estudio de Billón en Puteaux y recibió la influencia del cubismo. Como pintor, realiza una exposición particular en París presentada por Tzara y otra en Ginebra organizada por Serner. Participa en el Salón Dadá en París.

Se relacionó con Duchamp y con Picabia y renunció a la pintura en 1913. Durante la guerra estando movilizado en el Servicio de Información para las familias, Ribemont-Dessaignes escribió la obra *L'Empereur de chine (el emperador de china)* en 1916 a lo cual Arp opina: "*L'empereur de chine fue uno de los primeros testimonios pre-Dadá que inmediatamente entró a formar parte integrante de Dadá*"⁴⁹ ésta fue la primera obra de teatro publicada por la "Colección Dadá", en las ediciones "Au Sans Pareil", en 1921 en el Teatro Barbaglia de Roma. Obra construida clásicamente, entre el número de sus modos de expresión.

En 1916, Ribemont-Dessaignes, desconocía por completo las actividades dadaístas de Zurich; se enteró de ellas mucho más tarde, por una carta de Picabia en la que éste le solicitaba su incorporación.

⁴⁹ Morteo, Guian, R. Simonis Hipólito. *Teatro Dada*. Barcelona, Barral, 1971, Pág. 23

En 1919 escribe *El Canario Mudo*, obra en un acto, representada por primera vez en una representación Dadá, en el teatro de L'Oeuvre, el 27 de marzo de 1920. Este año fue un periodo de intensa actividad, su influencia parece convertirse en preponderante; tiene la confianza, no solamente de Picabia sino también de Tzara y Bretón. Se encargo de la venta de las insignias Dadá.

El 5 de marzo participó en Gran Bola Dadá, en esta reunión se cuestionó una vez más la libertad de expresión. Escribió *Zizi de Dadá*, obra en un acto, donde aparece el Papa, encerrado en un círculo de Tiza del que no conseguía salir.

El autor aborda los problemas más absolutos con un tono y un lenguaje desnudos que llegan hasta el infinito. Por lo cual Ribemont-Dessaignes sabe hacernos comprender que los hechos más ridículos o los más increíbles en el Teatro son verdaderos, sin necesidad de recurrir al tono pesado de los filósofos.

Le Bourreau du Pérou (el verdugo del Perú) representada el 27 y 28 de noviembre de 1926, en el Laboratorio Art et Acción, donde Ribemont- Dessaignes, quisiera asediar al espectador con un tiroteo de réplicas desprovistas de sentido, o por el contrario repletas de sobreentendidos, y que, después de zarandearlo de esta manera, lo llevara a su antojo por el mundo de las ideas, más allá de toda localización precisa, tanto en el tiempo como en el espacio.

Como en las obras anteriores, la lengua no es torturada, como lo fue por Tzara o Vitrac. Las palabras se suman en su acepción corriente, y la sintaxis tradicional encuentra su vigencia y sus clisés. Pero a veces, en los momentos más líricos, se encadenan las imágenes de carácter arbitrario, en realidad cargadas de símbolos, que se responden de un extremo al otro de la obra. La sucesión de

elementos cómicos y dramáticas se organiza con un ritmo muy preciso, al que Ribemont-Dessaigues permaneció fiel en todas sus obras.

Larmes de Couteau, obra en un acto fue representada el 26 de diciembre de 1926 en el Teatro Mercelis de Bruselas por el grupo L'Assault dirigido por Marie- Louise Van Veen.

La bibliografía de Ribemont-Dessaigues refleja al público los espejos de la realidad, que en el fondo, no son más que las distintas caras de la misma humanidad, errando por los confines de la locura y encarnando las luchas de la pasión.

Las novelas de Ribemont-Dessaigues son numerosas. *La Avestruz a los ojos cerrados* (1924) es el primero. Se encuentra a través de una lengua especialmente poética una abundancia de acontecimientos violentos que terminan por cansarse. Es la historia de una búsqueda del amor, de un viaje iniciático. *Ariane*, (1925) es su más bonito libro quizá y poético. Ariane, una mujer "atrozmente bonita", cruza París desnuda, en un viaje que es el de un sueño, y se cambia el mundo. *Celestial Ugolin* (1926) dice la historia de las relaciones entre los surrealistas y los dadaístas.

Adolescencia(1930) y *Smeterling*(1945) contienen elementos autobiográficos. Se encuentran en sus novelas los temas de su teatral vagabundeo y búsqueda de los personajes masculinos. Las mujeres simbolizan el universo y su degradación: *Clara de los días* (1927) es una pura joven muchacha quien su madre a obligado a prostituirse. *Elisa* (1931).

Ribemont-Dessaigues también escribió numerosos poemas recogidos en *Sombras* (1942), *Ecce Homo* (1945). La forma dadaísta violentamente destructivo,

de los primeros poemas, dio paso a una expresión más tranquila pero sin embargo profundamente pesimista.

Los personajes son simples cuerpos asediados por una pasión única, el amor absoluto y dominador que los hace idénticos a los verdaderos locos. *Faust*(1930), y partes más cortas como el (*Arco iris, Lágrimas de cuchillo, División de los huesos*) cuyas algunas se perdieron.

Su nombre se encuentra en las publicaciones Dadá de todos los países, desde 391, a *Litterature*, pasando por *Dia Schammade, Dadá Almanach* (Berlín) y *Mécano* (Leyde).⁵⁰ *Ribemont-Dessaigues, que se consagraba, apartándose con razón de la música y la pintura, a las obras dramáticas (Le Serin Muet, Le Bourreau du Pérou) únicamente representaban la retaguardia y sólo participaban por apariciones súbitas en las manifestaciones organizadas por Tzara...⁵⁰*

Sus obras teatrales, lo mismo que las de Tzara y las de Bretón- Soupault, son a su manera ejemplos típicos del anti-teatro. Ribemont-Dessaigues sobre todo fue poeta y novelista. Irónicas, poéticas, ricas y violentas, las novelas de este autor son numerosas. Sus manifiestos son de una gran violencia, un acento desesperado o satírico, negado y dinámico, de una inspiración arrogante.

Desempeño un papel importante en las actividades de Dadá. También fue colaborador de la revista *Blu* junto con *Noi* publicada en 1920 por *Cantarelli, Evola* y *Fiozzi*, que evidenciaba rasgos dadaístas. Editada por *Ambrogio Quadri*, cuenta entre sus colaboradores a *van Doesburg-Benset, Aragon, Eluard, Max Ernest, Céline Arnault*; en resumen, buena parte de la crema intelectual del Dadá París.

⁵⁰ Pierre, José. *El futurismo y el dadaísmo*. México, editorial Aguilar, 1968, Pág. 8.

Georges Ribemont-Dessaignes es la demostración de la 'necesidad de Dadá', la demostración de cómo Dadá no fue una escuela sino un estado de ánimo difuso en la generación de intelectuales que vivieron las trágicas incongruencias de los años 1914-1918. Poco faltó para que Ribemont-Dessaignes no fuera consagrado en 1917. Dejó memorias (ya antes de 1958). Fallece el 9 de julio de 1974 en Saint-Jeannet, France.

PROPUESTA DADAÍSTA EN EL DRAMA

El hombre, cuya existencia se hace posible dentro de una sociedad, está sujeto a las normas que ésta determina. Todo grupo social representa una cultura, y toda cultura simboliza una moral, ciertas reglas, formas, tradiciones, costumbres y métodos que hacen más posible y segura esa existencia en colectividad.

El hombre individual está limitado siempre en sus impulsos primarios e instintivos por las prohibiciones y negativas que la sociedad le impone. Sus capacidades de todos los órdenes viven y mueren, en gran parte refrenadas en aras del mayor de los instintos que priva en él: el instinto de conservación que lo obliga a vivir en colectividad.

Este freno a sus instintos lo limita en los dos aspectos primordiales de su existencia –tanto a nivel colectivo como individual-: en su desarrollo vital, como ser biológico y como ser espiritual, como ser humano.

Sumadas a las imposiciones de la sociedad que lo limitan, están las represiones naturales. Su incapacidad ante el control absoluto de la naturaleza y el temor ante ella, es decir, frente a todo lo que aún no sabe ni comprende, aumentan su conciencia de represión.

Sin embargo, como sublimación de los impulsos reprimidos por el desconocimiento de la naturaleza, el ser humano inventó o descubrió la ciencia. Y para liberar la represión de su espíritu, inventó las artes.

Ante el desconocimiento humano de la naturaleza propia: tanto en el manejo de sus capacidades vitales como espirituales, el hombre no sabe hasta dónde es capaz de destruir, y hasta dónde es capaz de construir, de ahí que su desarrollo a través de los milenios se haya dado pausadamente, con tiempos de construcción y destrucción.

En la actualidad, la lucha por la conquista de espacios aleja al hombre cada vez más del conocimiento de sí mismo y del medio circundante más próximo. Sus capacidades de expresión espiritual se reducen cada vez más y aumenta su sentido de autorrepresión.

Los conocimientos nuevos acribillan su estado de conciencia, le restan energía para penetrar en el campo de los conocimientos heredados por el subconsciente colectivo y los límites de la realidad objetiva merman sus fantasías. La codificación de valores, paulatina y perezosamente renovada a través de los siglos, le impide elaborar una nueva codificación en la que tal vez los antivalores y los valores aparecerían invertidos.

Ahora bien, si la desgastada supremacía de la razón llevó a un creciente interés por lo irracional, la ruptura entre las necesidades vitales y la realidad apremiante para encontrar una explicación satisfactoria al malestar, llevó a desarrollar nuevos lenguajes. En el caso del arte sobrevino su crisis, la duda de sí mismo, de su función y de sus métodos, lo que dio la pauta para nuevas formas de expresión, como fueron los movimientos de vanguardia.

Estos cambios sociales se verán expresados en las artes y de manera más completa en el teatro, donde los diálogos mostrarán una intención crítica a través de argumentos, como ya se menciona anteriormente.

Si la ciencia es para el hombre el medio de lucha contra su desconocimiento de la naturaleza, las artes y en particular el teatro representan la mejor válvula de escape para la energía contenida en el espíritu, el organismo y en la psique. Por tanto se libera una parte de la energía espiritual del artista, autor o intérprete y la energía del espectador partícipe de la obra; elemento básico del Dadá.

Es así cómo la obra *El canario mudo* es un grito de rebeldía, una crítica rabiosa, una burla descarnada con una visión particular y audaz de percibir la verdad, así como una forma distinta de racionalizar.

Posiblemente también es una investigación científica y profundamente humana de la psique, una tesis para la remodificación de los valores, una proposición o un anhelo intenso y espiritual de transformar la vida para mejorarla; una historia a tal grado optimista o pesimista que resulta risible por imposible, así como una revolución caótica, una idealización o una negación total.

CONCLUSIONES

Con la investigación antecedente, se ha visto la íntima relación entre la sociedad y el arte. El hombre de teatro de hoy no puede darse el lujo de ignorar la profunda repercusión que ejerce en el público crear una obra con determinada técnica dramática. No es tiempo de jugar al teatro; no podemos evadir el hecho de que el teatrista lleva a cabo un importantísimo papel en cuanto a modificar la idiosincrasia de la gente.

Por supuesto, las buenas obras trascienden el momento y las situaciones en que se originan, y en este sentido van más allá de meros actos políticos; así incursionan en las alturas inusitadas del magno acto de libertad que es el arte. Con esto no se pretende afirmar que el arte está por encima de la política, ni que los artistas sean libres en una sociedad cuyo fundamento es la explotación humana.

Lo que se pretende señalar es que el arte tiene la posibilidad de presentar al mundo como algo digno de disfrute y que está para que lo tomemos, contrario a lo que se proponen hacer creer quienes lo prostituyen asumiendo que el hombre ya está predeterminado, establecido para siempre, terminado y acabado en un mundo podrido de egoísmo.

En este trabajo, la investigación se inclinó por el teatro Dadá, haciendo énfasis en la vanguardia y los movimientos como antecedentes al dadaísmo. El arte vanguardista enseñó que se permite recurrir a un delicado eclecticismo filosófico artístico, pues todo lo que existe alrededor es fuente de conocimiento,

teniéndolo siempre como primordial meta, ya que a final de cuentas es lo único importante.

El arte conduce a un estado de libertad increíble, a un estado en el que se puede hacer lo que absolutamente uno quiera, sin que intervenga la razón, la lógica o la coherencia. Sin que importe si está bien o si está mal; la moral, la filosofía, las religiones o las leyes, sino simplemente el hecho de que se hizo lo único importante, "la creación" no los discursos, el dinero, la posición social ni la fama. De aquí el interés de los artistas porque el arte se difunda en todos los lugares y despierte el interés en el espectador.

Hoy en día se debería prestar mayor atención a los intentos de reencontrar la tradición colectiva del fenómeno artístico. Así como la búsqueda de caminos de enlace del arte de vanguardia con la vida del hombre actual, ya que ésta ha perdido su virtud provocativa, ya no se produce tensión entre los artistas innovadores y el público, puesto que ya no se defiende el orden y la tradición.

Por tanto el propósito es encontrar el sentido de Dadá, no en su perfección artística, sino en el enlace con la vida espontánea actual y libre, con la posibilidad de un teatro más humano.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ades, Daga. *El dadá y el surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975.
2. Aznar, Eduardo. *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Ed. Humanidades, Barcelona, 1996, 393 pp.
3. Basilio, Librado. *Los futuristas italianos*, Selección, prólogo y traducción. 1ª edición. México, UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), 1987, 86 pp. No. 39. Colección de Cultura Universitaria.
4. Bergot, Jean-Pierre. *Georges Ribemont Dessaignes. Manifestes, Poèmes, Articles, Project_*. Trad. Internet. 1ª edición (país) Editorial Champ Libre, 1974, 190 pp.
5. Behar, Henri. *Sobre teatro dadá y surrealista*. Barcelona, Editorial Barral, 1971. 250 pp.
6. Chonda, Frederic. *Diccionario de términos históricos y afines*. Madrid, Editorial Istmo, 1990. 331 pp. Colección Fundamentos.
7. "Dadá". *Enciclopedia Literatura a través de los tiempos*, 20 tomos. España. Biblioteca Temática UTEHA (Unión Tipográfica Editorial Hispano americana), Tomo IX, 1980, 156 pp.
8. De Toro Fernando, *Semiótica del teatro del texto a la puesta en escena*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1987, 230 pp.

9. Duroselle, Jean Baptiste. *Europa de 1815 a nuestros días. Vida política y Relaciones internacionales*. 1ª edición. Barcelona, Ed. Labor S.A., 1974. 330 pp.
10. Foster, Hal. *La posmodernidad*. 1ª edición, Barcelona, Editorial Kairos, 1983. 234 pp.
11. Galindo, Carmen, et.al. *Manual de redacción e investigación*. México. Editorial Grijalbo, 1997. 365 pp.
12. Gassner, John. *Teatro moderno*. México, Editorial Letras, 1967, 350 pp.
13. Guerrero Miyamoto, Kenzi. *Características conceptuales y escénicas del dadaísmo y algunas concordancias con corrientes teatrales de vanguardia*. Inédita. México. Tesis presentada para aspirar al grado de Licenciado de Literatura Dramática y Teatro; UNAM, 1998. 97 pp.
14. Hugnet, Georges. *La aventura dadá: ensayo, diccionario y textos escogidos*. Prólogo de Tristan Tzara, tr. María de Calonje y Mariano Antolin Rato. 1ª edición, España, Editorial Júcar, 1973. 300 pp.
15. Litvak, Lily. *El arte como medio de masas*. España, ediciones del Serbal, 1988. 151 pp.
16. Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. 1ª edición, Barcelona, Editorial Anagrama, 1986. 220 pp.
17. Lyothard, Jean Francois. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Editorial Cátedra, 1984. 119 pp.
18. Maldonado, Tomas. *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1977, 120 pp.

19. Marinetti, F. T. *Manifiestos y textos futuristas*, 1ª edición. Barcelona, Editorial Cotal, 1978, 119 pp.
20. Michelli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 1ª edición, Madrid. Editorial Alianza, 1983. 447 pp.
21. Monroy Bautista, F; Ruiz Lugo, M; Pereyra Zetina, L; Román Calvo, N. *Propuesta para la formación de actores (una alternativa formal)*, 1º edición. Colección Escenología, A. C., México, 1996. 165 pp.
22. Morteo, Guian, R. Simonis Hipólito. *Teatro Dadá*. Barcelona. Berral, 1971. 404 pp.
23. Pico, Joseph. *Modernidad y posmodernidad*. (Compilación de Joseph Picó), 1ª edición, Madrid, Alianza Editorial, 1988. 385 pp.
24. Pierre, José. *El futurismo y el dadaísmo*. México, Editorial Aguilar, 1968. 207 pp.
25. "Presentación" y "Representación". *Diccionario Lengua Española Océano*. España. Océano Grupo Editorial, 1999. pp. 790 y 849 respectivamente.
26. Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*, México. Fondo de Cultura Económica. 1960. 337 pp.
27. Richter, Hans. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires, 1973. Ediciones Nueva Visión, SAIC. 223 pp.
28. Rivero, Isabel. *Síntesis de historia del mundo contemporáneo de la Revolución Francesa a nuestros días*. Madrid, Globo. 1992, 181 pp.
29. Rizk, Beatriz. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid, 2001. Editorial Iberoamericana. 365 pp.

30. Román Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático, del texto a la puesta en escena*, Universidad Nacional Autónoma de México, Árbol editorial, 2001. 180 pp.
31. Rodríguez Prampolini, Ida. *Dadá documentos*. Introducción y selección. 1ª edición, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977. 324pp.
32. Stone, Norman. *La Europa transformada, 1878-1919*. España, Siglo XX Editores, Colección Historia de Europa. 1985, 506 pp.
33. Vattimo, Gianni, et.al. *En torno a la posmodernidad*. editorial Anthropos Colombia, 1994. 169 pp.
34. Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Vols. I, II y III. 2ª edición, Madrid. Ediciones Guadarrama, 1971. Vol. I: 334 pp. Vol. II, 363 pp.
35. Tzara, Tristan. *Siete manifiestos Dadá 1896-1963*. tr. Humberto Alter, Barcelona, Editorial Tusquets, 1987. 65 pp.

ANEXO

EL CANARIO MUDO (LE SERIN MUET)

DE

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES

PERSONAJES

RIQUET

BARATE

OCRE

Una escalera en el centro del escenario

RIQUET.- ¡Ay! ¡La vida es gris como un diente viejo!

BARATE.- Como un diente de oro.

RIQUET.- No, como un diente viejo.

BARATE.- Pero si el oro no brilla, Riquet.

RIQUET.- Barate, la vida es gris como una uña de pie.

BARATE.- Las uñas de mis pies son rosadas y brillantes. Nadie me conoce. Los hombres no tenéis instintos.

RIQUET.- Vaya, vaya. Eres hermosa, Barate, mi pequeña Baretona.

Tienes un airecillo de murciélago que busca cantáridas.

Krrr,Krr, Barate, Krr.

Y tu mirada es suave como pelo de mono.

BARATE.- Así es el amor de los hombres.

A mí no me gusta el amor. Soy una arpa.

RIQUET.- Kekeké, Barate, Krr...

BARATE.- Déjame en paz. ¿Qué hora es?

RIQUET.- Me voy de caza.

BARATE.- Te pregunto qué hora es. Déjate de caza, pobre chiflado.

RIQUET.- A esta hora salen a beber los leones.

¡Ramera!

BARATE.- ¡Debería darte vergüenza! ¡Venga hacer el mentecato buscando leones para volver a casa con unas mariquitas y unos chinches campestres!

¿Qué hora es?

RIQUET.- ¡Zorra! ¡Zorra! Es tu hora. Anda a enseñarle las pantorrillas a tu sombra.

¡A ver si pica! A estas horas se te sube el vientre a la cabeza.

A mí no me engañas. Me voy a cazar.

BARATE.- ¡Tartarín!

RIQUET.- ¿Me insultas? ¡Te voy a matar! ¡Putá!

BARATE.- Que te saco los ojos, que te corto...

Se pegan, se tiran del pelo, luego caen de rodillas, asustados, uno frente a otro.

RIQUET.- Misericordia, Barate, perdóname. No eres lo que he dicho

BARATE.- Sí que lo soy. Soy Mesalina. Pero no me mates, Riquet. Era una broma.

Ya sé que eres el terror de las panteras

RIQUET.- Lo soy.

BARATE.- Vete a cazar. Pero ¿sabes qué hora es?

RIQUET.- Sí, sí, es la hora en punto. Ya no se distingue un amante de otro ¡Ve!
¡Mi escopeta damasquinada de Marruecos y un lazo de seda de Shan-tung!
¡oh, allá arriba! ¡Oh! ¡oh! ¿un avestruz volando por el cielo?
Me olvidaba, Barate. Volveré...

BARATE.- ¿Qué? ¿no vas a cazar?

RIQUET.- Se me olvidaba que hoy presido el consejo de la corona. ¿Dejaremos a los turcos en Europa? Es la cuestión que voy a solventar.

BARATE.- ¡Riquet!

RIQUET.- ¿Te burlas? Estoy loco, ¿verdad? Anda dilo, dilo.

BARATE.- ¡Ay, ay! Tengo estrellas que me arañan el corazón.

RIQUET.- De todos modos, llevaré la escopeta damasquinada y el lazo de seda, para que no se me escape la ocasión. Y quiero que esos delegados de la Conferencia piensen, como usted, señora, que soy un hábil cazador.

Se sube majestuosamente a la escalera y se sienta en el último escalón

BARATE.- Mi esposo ha salido. Se ha salido de sí mismo, prisionero de otra cosa.

Así son todos los hombres, astrónomos o veterinarios, según el grado.

Luego volverá y le diré:

Ráscame los sobacos.

Es un signo de jerarquía y así nos valemos de nuestra fuerza y nuestra diferencia.

Yo soy libre.

No me gusta nada. No me gusta el amor.

El amor es como pintar de negro un cuadro negro.

Soy realista.

Detesto a los hombres porque no se mueren después del amor.

No es por sadismo, sino para simplificar la elección.

Por lo general el hombre dura muy poco en la tierra.

Estar dos veces en cima del mismo corazón y junto a la misma barbilla ¡qué asco!

Lo triste es que hasta ahora ninguno ha contestado a mis ofrecimientos de cada noche. No entienden que se les dé cierta importancia y se les rechace cuando han servido, sin que haya remiendo posible.

Los hombres son tontos como eunucos.

Unos gallos.

Uno, guapo y robusto, a quien le dije: "¿Sabes que estás en los brazos de Mesalina?" me contestó: "Ábrelos". No había que decirlo.

Y se fue con otra.

¿Habrás que ponerte un sombrero con plumas de faisán, para gustarles? ¿o andar enseñando el vientre con guirnaldas de rosas pintadas?

¿Esconder o enseñar?

¡Que perplejidad!

Pero soy Mesalina. De eso, al menos, no cabe duda.

Mientras habla se envuelve en velos y pasea de un lado a otro. Luego se sienta en un travesaño de la escalera y mira al frente con melancolía.

RIQUET.- *(desde lo alto de la escalera)*- En verdad, señores, en verdad, señores

Me hallo en la cúspide de los Poderes y reino por vuestra gracia

Como Arzobispo y Emperador.

Siento fluir en mí, de un cerebro a otro,

El alma alternante de César y Confucio.

Por eso puedo hablaros de la ciencia que poseo y de los conocimientos que voy libando por mil canalillos absorbentes,

Sutiles como la lengua tubular de las mariposas vespertinas.

Habláis de los turcos y de por qué son absolutamente reacios a la civilización moral.

A eso voy.

Existo yo.

Y existe una gran línea que pasa por mi centro y me atraviesa la nariz, la nuez de Adán el ombligo y otros órganos esenciales.

Por abajo penetra en la tierra y por arriba en el cielo.

Cada punto del mundo, por el trazado de sus coordenadas, tiene su lugar inscrito en esta línea y su exacto valor demostrado.

Y se hace verdad, es decir abstracción.

Y yo, por el mero hecho de que esta línea termómetro atraviesa los órganos que he indicado,

Soy consciente de todos los valores.

Por eso los turcos, que se niegan a reconocer este sistema de notación eminentemente favorables al Progreso,

Serán expulsados y saldrán

De Europa.

BARATE.- ¿Quién es ese poste telegráfico?

RIQUET.- ¿No es eso, Mariscal?

BARATE.- ¡Eh! Conozco un café cerca donde dan vino caliente.

RIQUET.- Lo difícil, con ese andamio, es desplazarse para verse de lejos.

BARATE.- No es más que un cochero borracho.

La borrachera no es una ventaja para el amor. La poesía de los poetas no es la que me gusta.

RIQUET.- En todo caso, existe una certeza. Es que fuera de uno mismo

No hay nada.

Luego es muy cómodo obrar.

Basta mover un ojo o el otro, o inclinar la cabeza a la derecha o a la izquierda,

Para arrastrar todo el cielo consigo.

Es el gobierno mecánico. Yo soy arzobispo de toda la tierra.

BARATE.- Este tributo parece insensible al placer.

Siente en mí a una enemiga y piensa que, si alguna vez mediara el placer entre los dos, me encarnizaría tanto, que no le dejaría nada para él.

¿Por qué tendrán siempre los machos necesidad de cantar?

La cosa no va mal mientras no se toman en serio; de lo contrario, se pierde parte de su utilidad.

Mienten los judíos, cuando aseguran que primero se creó al hombre.

¿Por qué es redonda la tierra?

El círculo es hembra.

Aparece un negro que lleva una jaula pequeña. Es Ocre.

BARATE.- Ahí llega el primer hombre que veo.

RIQUET.- Señor Delegado de Islandia, le saludo a usted.

OCRE.- Oiga, señora Virgen.

BARATE.- Te escucho, amigo.

RIQUET.- Venga a sentarse, querido senador.

BARATE.- Ven a sentarte a mi lado y dime cómo te llamas, negro guepo.

OCRE.- Soy el señor Gounod, compositor de música.

RIQUET.- Otro pueblo que se queja de su suerte y pide la independencia.

BARATE.- Eres guapo y fuerte Hueles a coco.

OCRE.- ¿Es usted la Virgen o Santa Cecilia?

BARATE.- Te equivocas. Soy Mesalina. Dime tu nombre.

Dime tu diminutivo para que te lo repita al oído.

OCRE.- Ya le he dicho que soy el compositor Gounod.

BARATE.- Es un nombre bonito. ¿Vienes de América o del Senegal?

OCRE.- He olvidado completamente de dónde vengo. Pero soy Gounod y voy a una función de gala.

BARATE.- Pues mira, Gounod, eres un indígena formidable. Estoy loca por ti.

OCRE.- ¿Por qué me llama indígena? ¿Quieres ofenderme? ¿No se cree que soy Gounod? Mire, voy a cantarle...

BARATE.- No cantes. Quiéreme. Ven, has tardado mucho. Yo soy Mesalina. ¿No sabes quién es Mesalina?

OCRE.- ¿Estas segura que no eres Santa Cecilia?

BARATE.- Mesalina es una mujer estupenda que de noche se entrega al libertinaje, mientras su marido, cansado, dormida. Soy yo.

OCRE.- ¡Ah!

BARATE.- Te quiero, Gounod. Yo tengo muchísimo temperamento.

OCRE.- Sí.

BARATE.- Me gusta el placer.

OCRE.- Usted no lo sabe, pero debe de ser Margarita.

Canta

“¡Salud, mantente casta y pura!”

Se besan apasionadamente.

RIQUET.- Ya lo ven ustedes.

Yo soy amante de las verdades, sólo vivo de realidades.

Lo importante no es conocer las disputas sobre las diferentes cosas que existen.

Sino disponerlas en función de una finalidad que es mía.

El Verbo no existe en vano. Es inútil juzgar y analizar con arreglo a emociones y sentimientos todo lo que se oculta detrás de las razones que median entre los antecedentes y las consecuencias.

Basta pronunciar la conclusión con grandes toques de trompeta.

Y la frente de los oyentes se mecerá en la luz.

OCRE.- ¿Quién es ese?

BARATE.- Un cura.

OCRE.- Es Mefistófeles.

RIQUET.- Ser libre no es nada, pero la libertad lo es todo.

OCRE.- No me beses así. Va a tirar la jaula.

BARATE.- ¿Qué es eso?

OCRE.- Lo que más quiero en el mundo.

En esta jaula duerme un canario mudo

BARATE.- ¿Un canario?

RIQUET.- Tenéis que usar las palabras sin ofrecer a vuestros adversarios más que el sentido.

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 que no les gustaban los turcos.

BARATE.- ¿Has visto con qué 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.

BARATE.- Se le mueve la garganta como si fuera a cantar

OCRE.- Está cantando, pero no lo oímos.

RIQUET.- Si juntamos la inteligencia y el instinto, como ellos, se perderá todo.

Se hundirán los palacios conquistados y la civilización se desvanecerá.

Arriba está el espíritu.

Abajo, las apariencias.

BARATE.- Viendo cómo se le hincha la garganta, hasta me parece que entiendo lo que va a cantar.

OCRE.- Canta con el alma y con los sentimientos.

BARATE.- Creo que voy a llorar. Todo eso es demasiado bonito y demasiado triste.

RIQUET.- Pero vosotros, cabeza egregias reunidas a mi alrededor,

Soberanos del Japón, del Cabo, de Uruguay, de Siam, etc.,

Aunque soberanos y portadores de verdades, no sois más

Que unos granujas y unos payasos.

Porque lo difícil es saber usar esa Verdad.

Sólo existe una y soy yo quien la posee; está graduada

Con arreglo a mi línea termométrica vertical.

Y es verdadera por la sencilla razón de que no puede tolerar otras verdades. Por eso no os tengo en la menor consideración.

Eso me permite obrar de un modo, sin dejar que hagáis lo mismo, y tengo razón.

BARATE.- El Arte incita al amor.

OCRE.- Es hermoso, sí. Deme sus labios.

BARATE.- ¿Y usted es el autor de toda esa música que canta?

OCRE.- Sí, soy Gounod.

BARATE.- ¡Qué maravilla! No me extraña de un hombre como usted.

RIQUET.- Yo avanzo con mi farol. Vuestra sombra timorata se esconde debajo de vuestros pies.

Mi verdad va conmigo. La vuestra sigue vuestros pasos.

Cambia sin cesar. Cada momento varían vuestras coordenadas de cada punto del mundo.

No puedo fiarme de vosotros, microscopios estropeados.

Pabilos tuertos, monóculos de pobre.

Aquí estoy yo. Soy inmutable.

¡Soy el gran macroscopio!

BARATE.- Es como si cantaran los planetas y las estrellas del cielo.

OCRE. Puede ser. Estoy seguro de que en este momento está cantando la cavatina de Romeo y Julieta.

BARATE.- ¡Ah! ¡Es precioso!... ¡Cómo lo quiero!... ¡Cómo lo quiero!

OCRE.- Lo mío no es el amor, sino la música.

BARATE.- Pero, me quieres un poco, ¿no?

RIQUET.- Ya se lo he dicho todo. Me voy a cazar un rato.

OCRE.- No sé si es amor.

RIQUET.- Oigo crujidos en los matorrales.

OCRE.- ¿Conoce a la reina de Saba?

BARATE.- No. ¿Quién es?

OCRE.- Tal vez se le parece un poco.

BARATE.- Ya le he dicho que soy Mesalina. ¡Ah, te quiero!

OCRE.- ¿Es una ópera? No es mía.

BARATE.- Me estas poniendo nerviosa. Soy la emperatriz Mesalina.

Y serás mío, aunque no estés muy enamorado

Acércate, nómida bello.

Se le echa encima. Lucha

RIQUET.- Hay alguna pantera por la maleza. Sí, veo la sombra.

¡Estoy en plena selva virgen! La tengo delante como si me saliera de los ojos.

Se están peleando dos panteras. Mataré dos pájaros de un tiro.

¡A tu salud África!

Dispara dos veces.

OCRE.- "Llegó mi última mañana."

Muere.

BARATE.- ¡Infeliz Mesalina!

Muere

RIQUET.- ¡Blanco!

No son panteras, son mochuelos. Los conozco por el grito.

Traen mala suerte. Vámonos.

Baja de la escalera.

Además, todavía les tengo que decir algo. Mis discursos los dejan mudos. Están asombrados, intranquilos.

Soy el dueño de Europa.

Tropezó con la jaula.

¿Qué es eso? ¿Un animal?

¡Oh, oh! ¡Qué maravilla! ¡He cazado un bicho con el lazo!

Ya se lo decía a la incrédula de mi mujer, a la vieja Barate,

Soy un gran cazador.

¿Qué está haciendo? Se le hincha la garganta. Está irritado.

Pero ¡qué repugnante es con esos ojos!

Tiene ojos de sapo.

Ya sé lo que es. ¡La hidra! ¡He cazado una hidra con el lazo!

¿Una hidra terrible y enorme!

Por fin algo digno de un soberano que se propone, como meta de su

soberanía,

Estar con todos por encima de todo,

Como un gran macroscopio.

Sale llevándose la jaula.