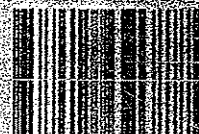


La performance llegó a ser aceptada como medio de expresión artística por derecho propio en la década de 1970. La performance ha sido considerada una manera de dar vida a muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la creación del arte. La historia pionera de Roselee Goldberg, publicada inicialmente en 1979 y ahora completamente reescrita y actualizada, es una referencia esencial. El papel de la performance en la historia del arte comienza con los rituales tribales, los dramas de la Edad Media, los rituales y los espectáculos del Renacimiento. La performance contemporánea pertenece a la tradición de los comediógrafos italianos y rusos, los dadaístas y el teatro de vanguardia de la Bauhaus. John Cage, Piero Manzoni, Joseph Beuys y George y Laurie Anderson son algunos de los muchos artistas cuya obra se analiza. Además de los happenings, el body art y el arte conceptual a partir de los cuales se desarrolló la performance reciente. El libro se completa con 176 fotografías en blanco y negro.

La historia del arte, los movimientos artísticos modernos, los principales pintores y escultores, la ópera, la fotografía, el teatro, la moda. Todo está incluido en la colección El Mundo del Arte, un clásico de la edición difundido en el mundo entero. Cada volumen es una síntesis clara y rigurosa elaborada por un especialista mundialmente reconocido. Con numerosas ilustraciones y un precio muy asequible El Mundo del Arte es un instrumento de formación artística —para aficionados, estudiantes y profesores— único en el mercado.

Ediciones Destino
Thames and Hudson

ISBN 84-235-2687-1



9 788423 326877

PERFORMANCE ART

ROSELEE GOLDBERG

EDICIONES DESTINO

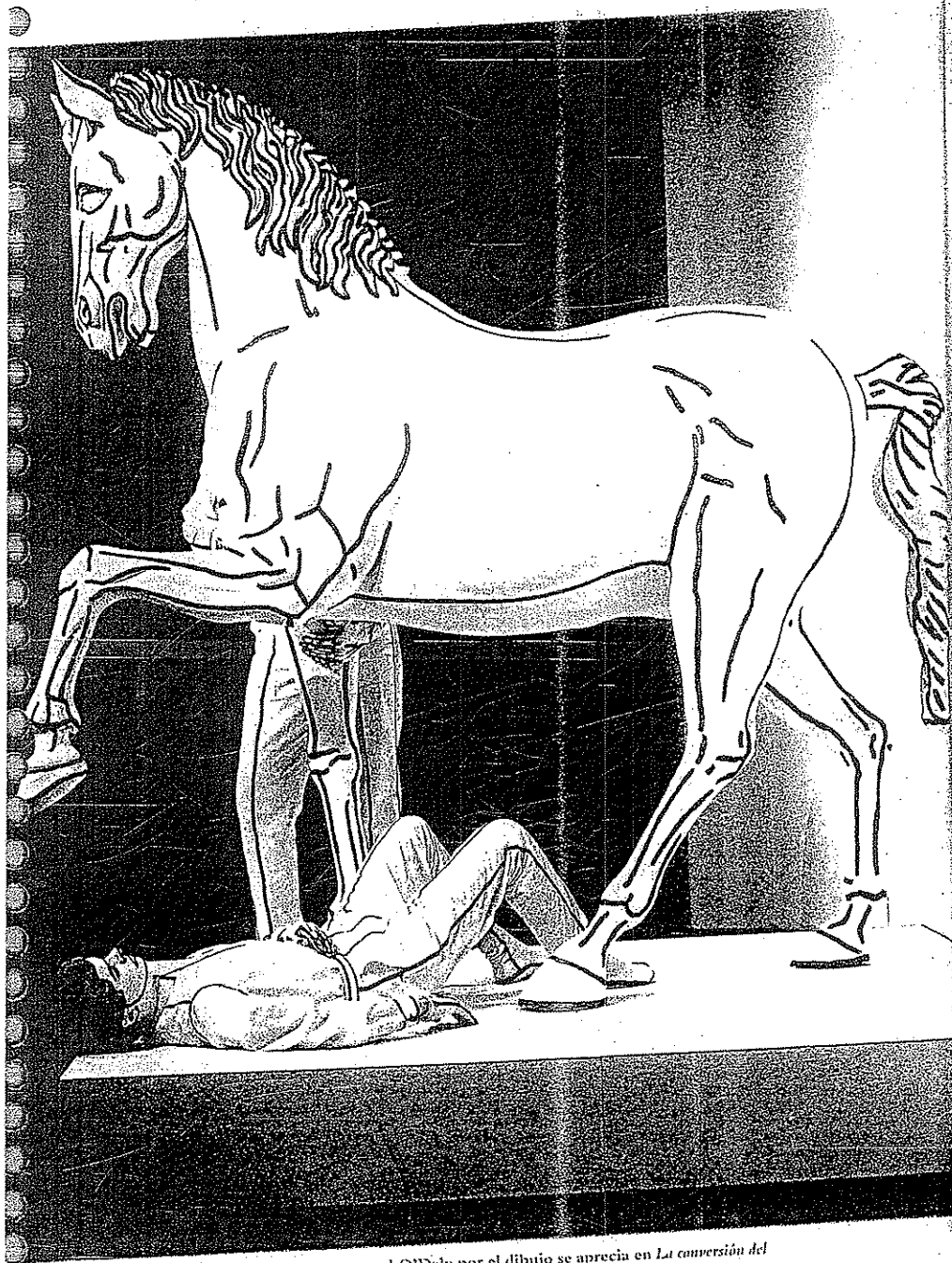


PERFORMANCE ART

Desde el futurismo hasta el presente
ROSELEE GOLDBERG

174 ilustraciones

EDICIONES DESTINO
THAMES AND HUDSON



2 La fascinación de Raymond O'Daly por el dibujo se aprecia en *La conversión del posmodernismo*, 1986

Prefacio

La performance llegó a ser aceptada como medio de expresión artística por derecho propio en la década de 1970. En ese momento, el arte conceptual —que insistía en un arte de ideas por encima del producto, y en un arte que no pudiera comprarse y venderse— estaba en su apogeo y la performance fue a menudo una demostración, o una ejecución, de esas ideas. De este modo, la performance se convirtió en la forma de arte más tangible del periodo. Los espacios de arte dedicados a la performance surgieron rápidamente en los principales centros de arte internacionales, los museos patrocinaron festivales, las escuelas de Bellas Artes introdujeron cursos de performance y aparecieron revistas especializadas.

Durante este periodo se publicó la primera historia de la performance (1979), que demostraba que había una larga tradición de artistas que empezaban a trabajar en la performance viva como un medio entre muchos de expresar sus ideas, y que tales actos habían desempeñado un papel importante en la historia del arte. Es interesante señalar que la performance, hasta ese momento, había sido consistentemente dejada de lado en el proceso de evaluación del desarrollo artístico, de manera especial durante el periodo moderno, más a causa de la dificultad de situarla en la historia del arte que a alguna omisión deliberada.

El alcance y la riqueza de esta historia motivó que la cuestión de la omisión se hiciera incluso más urgente, pues los artistas no utilizaban simplemente la performance como un medio para atraer publicidad hacia ellos. La performance ha sido considerada una manera de dar vida a muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la creación del arte. Los gestos vivos se han utilizado constantemente como un arma contra las convenciones del arte establecido.

Una postura tan radical ha convertido a la performance en un catalizador en la historia del arte del siglo xx; todas las veces que una escuela determinada, ya sea el cubismo, el minimalismo o el arte conceptual, parecía haber llegado a un punto muerto, los artistas empezaban a trabajar en la performance como una manera de acabar con las categorías e indicar nuevas direcciones. Por otra parte, dentro de la historia de la vanguardia —queriendo decir aquellos artistas que se encontraron a la cabeza de la ruptura con cada tradición sucesiva—, la performance en el siglo xx ha estado en la primera línea de tal actividad: una vanguardia de la vanguardia. A pesar de que la mayor parte de lo que se escribe hoy en día acerca de la obra de los futuristas, constructivistas, dadaístas y surrealistas continúa concentrándose en los objetos de arte realizados en cada periodo, la mayor parte de las

Para Pauline y Allan

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Título original: *Performante Art*
Traducción: Hugo Mariani

Cubierta: Ives Klein aplicando pintura azul
a una modelo antropométrica, 1960

© 1979 Rosalée Goldberg.
Publicado originalmente en gran formato
por Thames and Hudson Ltd, Londres
con el título *Performante: Live Art*
1909 to the Present.

© 1988 Rosalée Goldberg, para esta edición.
© Ediciones Destino, S.A., 1996

Consell de Gen., 425, 08009 Barcelona

© de la traducción: Hugo Mariani
Primera edición: septiembre 1996

ISBN: 84-233-2687-X

Impreso y encuadernado por C. S. Graphics, Singapur
Impreso en Singapur Printed in Singapore

Índice

Prefacio	7
1 Futurismo	11
2 Futurismo y constructivismo rusos	31
3 Dadá	50
4 Surrealismo	75
5 Bauhaus	97
6 Arte vivo, h. 1933 hasta la década de 1970	121
7 El arte de las ideas y la generación de los medios de comunicación, 1968 a 1986	152
Bibliografía escogida	211
Índice de nombres	213
Créditos de las fotografías	216

veces ésta fue la razón de que estos movimientos encontraran sus raíces e intentaran resolver las cuestiones problemáticas en la performance. Cuando los miembros de estos grupos tenían entre veinte y treinta y pocos años de edad, fue en la performance que pusieron a prueba sus ideas, y sólo más tarde las expresaron en objetos. La mayor parte de los dadaístas de Zurich, por ejemplo, eran poetas, artistas de cabaré e intérpretes de performances que, antes de crear realmente objetos dadaístas, expusieron obras de movimientos inmediatamente precedentes, como los expresionistas. De manera similar, la mayor parte de los dadaístas y surrealistas parisenses eran poetas, escritores y agitadores antes de que hicieran objetos y pinturas surrealistas. El texto *El surrealismo y la pintura* (1928) de Breton fue un intento tardío de encontrar una salida pictórica para la idea surrealista, y como tal continuó planteando la pregunta: «¿Qué es la pintura surrealista?» durante algunos años después de su publicación. Pues ¿no fue Breton quien, cuatro años antes, había afirmado que el *acte gratuit* surrealista final sería disparar un revólver al azar a una multitud en la calle?

Los manifiestos de la performance, desde los futuristas hasta el presente, han sido la expresión de disidentes que han intentado encontrar otros medios para evaluar la experiencia del arte en la vida cotidiana. La performance ha sido una manera de apelar directamente a un público amplio, además de dar una sacudida a los espectadores para animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propias nociones del arte y su relación con la cultura. A la inversa, el interés del público en el medio, en especial en la década de 1980, es el resultado de un aparente deseo de que el público consiga acceder al mundo del arte, ser un espectador de su ritual y su colectividad distintiva y asombrarse ante las presentaciones inesperadas y siempre nada convencionales que los artistas imaginan. El trabajo puede presentarse a solas o con un grupo, con iluminación, música o efectos visuales realizados por el propio artista de la performance, o en colaboración, y representado en lugares que varían desde una galería de arte o museo hasta un «espacio alternativo», un teatro, café, bar o esquina. A diferencia del teatro, el intérprete es el artista, raramente representa un personaje como un actor, y el contenido en raras ocasiones sigue un argumento o narración tradicional. La performance puede ser una serie de gestos íntimos o teatro visual a gran escala, que dura desde unos pocos minutos hasta muchas horas; puede representarse sólo una vez o repetirse varias veces, con o sin un guión preparado, improvisado de manera espontánea, o ensayado durante muchos meses.

Ya sea el ritual tribal, los dramas de la Pasión medievales, los espectáculos del Renacimiento o las «veladas» organizadas por artistas en la década de 1920 en sus estudios de París, la performance ha proporcionado al artista una presencia en la sociedad. Esta presencia, de acuerdo con la naturaleza de la representación, puede ser esotérica, chamanística, instructiva, provocadora o entretenida. Los ejemplos de Renacimiento incluso muestran al artista en el papel de creador y director de espectáculos públicos, fantásticos desfiles triunfales que a menudo requerían la construcción de elaborada arquitectura temporal, o actos alegóricos que utilizaban las habilidades de los multimedia atribuidas al hombre del Renacimiento. Una batalla naval simulada, diseñada

por Polidoro da Caravaggio en 1589, tuvo lugar en el patio especialmente inundado del palacio Pitti en Florencia; Leonardo da Vinci vistió a sus intérpretes de planetas y les hizo recitar versos acerca de la Edad de Oro en una representación escénica titulada *Paradiso* (1490); y el artista barroco Gian Lorenzo Bernini escenificó espectáculos para los cuales escribió guiones, diseñó decorados y trajes, construyó elementos arquitectónicos e incluso construyó escenarios de inundación realistas, como en *L'inondazione* (La inundación del Tíber, 1638).

La historia del performance art en el siglo xx es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público. Por esta razón su base ha sido siempre anárquica. Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. Puesto que recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación —literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además de vídeo, filme, diapositivas y narración— en busca de material, los despliega en cualquier combinación. De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución.

Este libro es un registro de aquellos artistas que utilizan la performance con el intento de vivir, y que crean obra que adquiere vida como su tema. También es un registro del esfuerzo por asimilar cada vez más el campo del juego y el placer en un arte que cumple cada vez menos las limitaciones tradicionales de la realización de objetos de arte, de manera que al final el artista puede deleitarse en casi cualquier actividad. Es, por último, un libro que trata del deseo de muchos artistas de hacer un arte que funcione fuera de los confines de los museos y las galerías.

Al seguir la pista de un relato inédito, la primera historia inevitablemente trabaja libre de su material, porque ese material continúa planteando preguntas acerca de la propia naturaleza del arte. No pretende ser un registro de todos los intérpretes del siglo xx; más bien, aspira al desarrollo de una sensibilidad. La meta de este libro es plantear preguntas y conseguir nuevas percepciones. Sólo puede hacer alusión a la vida fuera de las páginas.

Nueva York, febrero de 1978 y enero de 1987

que la sátira es moderna», y sórdidos, «porque hacen la acción más despreciable y repugnante...».

Todo el París literario estaba instruido de antemano para la noche del estreno. Antes de que el telón se levantara, se sacó una mesa tosca, cubierta con un trozo de «sórdida» arpillera. El propio Jarry apareció con el rostro blanco, bebiendo a sorbitos de un vaso, y durante diez minutos preparó al público para lo que debían esperar. «La acción que está a punto de empezar —anunció— tiene lugar en Polonia, es decir: en ninguna parte.» Y el telón se levantó para dejar a la vista el único decorado —realizado por el propio Jarry, ayudado por Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec y Paul Sérusier— pintado para representar, en palabras de un observador británico, «interiores y exteriores, incluso las zonas tórridas, templadas y árticas a la vez». Entonces el periforme Ubú (el actor Firmin Gémier) pronunció el comienzo del texto, una sola palabra: «Merdre». Estalló un griterío infernal. Incluso con una «e» añadida, «mierda» era estrictamente tabú en la esfera pública; cada vez que Ubú usaba la palabra, la respuesta era violenta. A medida que el Padre Ubú, el exponente de la patafísica de Jarry, «la ciencia de las soluciones imaginarias», hacía una carnicería en su camino al trono de Polonia, en el patio de butacas comenzaban luchas a puñetazos, y los manifestantes aplaudían y silbaban divididos entre apoyo y antagonismo. Con sólo dos representaciones de *Ubu Roi*, el Théâtre de l'Oeuvre se había hecho famoso.

De manera que no resulta sorprendente que Marinetti, en abril de 1909, dos meses después de la publicación del manifiesto futurista en *Le Figaro* pre-



5 Dibujo de Alfred Jarry para el cartel de *Ubu Roi*, 1896

sentara su propia obra *Le roi Bombance* (*El rey Jolgorio*) en el mismo teatro. No enteramente sin referencias al predecesor en la provocación de Marinetti, Jarry, *Le roi Bombance* era una sátira de la revolución y la democracia. Hacía una parábola del aparato digestivo, y el poeta-héroe l'Idiot, que fue el único que reconoció la guerra entre «devoradores y devorados», desesperado, se suicidó. *Le roi Bombance* no causó menos escándalo que el patafísico de Jarry. Las multitudes alborotaban el teatro para ver cómo el autoproclamado autor futurista ponía en práctica los ideales de su manifiesto. De hecho, el estilo de la representación no era tan revolucionario; la obra ya había sido publicada algunos años antes, en 1905. Aunque contenía muchas ideas repetidas en el manifiesto, sólo hacía alusión a la clase de representaciones por las cuales el futurismo se haría famoso.

Primera velada futurista

A su regreso a Italia, Marinetti empezó a trabajar en la dirección de su obra *Poupées électriques* (*Muñecas eléctricas*) en el Teatro Alfieri de Turín. Prologada, al estilo de Jarry, con una enérgica introducción, en su mayor parte basada en el mismo manifiesto de 1909, ésta consolidaba firmemente a Marinetti como una curiosidad en el mundo del arte italiano y la «declamación» como una nueva forma de teatro que iba a convertirse en una marca de fábrica de los jóvenes futuristas en los años siguientes. Pero Italia se encontraba en medio de alborotos políticos y Marinetti reconoció las posibilidades de utilizar la inquietud pública y de casar las ideas de reforma en las artes con las conmovedoras ideas actuales de nacionalismo y colonialismo. En Roma, Milán, Nápoles y Florencia, los artistas estaban haciendo campaña a favor de una intervención contra Austria. De manera que Marinetti y sus compañeros se dirigieron a Trieste, la ciudad fronteriza fundamental en el conflicto austro-italiano, y representaron la primera velada (*serata*) futurista en esa ciudad el 12 de enero de 1910 en el Teatro Rosetti. Marinetti protestó furiosamente contra el culto a la tradición y la comercialización del arte, cantando las alabanzas del militarismo y la guerra patrióticos, en tanto que el corpulento Armando Mazza dio a conocer al público provinciano el manifiesto futurista. La policía austriaca, o «urinarios ambulantes» como se les llamaba insultantemente, tomó nota de los procedimientos: la fama de los futuristas como alborotadores ya estaba creada. El consulado austriaco entregó al gobierno italiano una queja oficial, y las siguientes veladas futuristas estuvieron estrechamente vigiladas por grandes batallones de la policía.

Los pintores futuristas se convierten en intérpretes

Impertérrito, Marinetti congregó a pintores de Milán y sus alrededores para que se unieran a la causa del futurismo: organizaron otra velada en el Teatro Chiarella de Turín el 8 de marzo de 1910. Un mes más tarde, los pintores Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini y Giacomo Balla, con el siempre presente Marinetti, publicaron el *Manifiesto técnico de la*



10 Luigi Russolo, Carlo Carrà, F. T. Marinetti, Umberto Boccioni y Gino Severini, en París, 1912

de patatas, naranjas y cualquier otra cosa que el público entusiasta pudiera coger de los mercados cercanos volaban a raudales hacia los intérpretes. En una de esas ocasiones, Carrà se desquitó con esta frase: «¡Arrojen una idea en lugar de una patata, idiotas!».

A muchas veladas siguieron arrestos, condenas, un día o dos en la cárcel y publicidad gratis en los días inmediatos. Pero éste era precisamente el efecto que ellos pretendían: Marinetti incluso escribió un manifiesto sobre el «Placer de ser abucheados» como parte de su *Guerra, la única higiene del mundo* (1911-15). Los futuristas deben enseñar a todos los autores e intérpretes a despreciar al público, insistía. Los aplausos meramente indicaban «algo mediocre, soso, regurgitado o demasiado bien digerido». El abucheo aseguraba al actor que el público estaba vivo, no simplemente cegado por la «intoxicación intelectual». Sugería varios trucos destinados a enfurecer al público: venta del doble de las localidades de la sala, revestir las butacas con pegamento, etc. Y alentaba a sus amigos a hacer todo lo que se les ocurriera en el escenario.

De manera que en el Teatro dal Verme de Milán en 1914, los futuristas hicieron trizas y luego incendiaron una bandera austriaca, antes de llevar la refriega a las calles, donde se quemaron más banderas austriacas para «las familias de peces gordos que lamen su helado».

Manifiestos sobre la performance

Los manifiestos de Pratella sobre música futurista habían aparecido en 1910 y 1911 y uno sobre dramaturgos futuristas (obra de trece poetas, cinco pintores y un músico) en enero de 1911. Los manifiestos alentaban a los artistas a presentar performances más elaboradas y sucesivamente experimentos con la performance que condujeran a manifiestos más detallados. Por ejemplo, meses de veladas improvisadas con su amplia gama de tácticas de performance habían conducido al *Manifiesto del teatro de variedades*, cuando se hizo apropiado formular una teoría oficial del teatro futurista. Publicado en octubre de 1913 y un mes más tarde en el *Daily Mail* de Londres, no mencionaba las veladas anteriores, pero sí explicaba las intenciones de muchas de aquellas ocasiones llenas de incidentes. También en 1913, la revista *Lacerba*, con base en Florencia y anteriormente realizada por los rivales de los futuristas, se había convertido, después de muchas discusiones, en el órgano oficial de los futuristas.

Marinetti admiraba el teatro de variedades por una razón por encima de todas las otras: porque «tiene la suerte de no tener tradición, ni maestros, ni dogma». De hecho, el teatro de variedades sí tenía sus tradiciones y sus maestros, pero era precisamente su variedad —su mezcla de filme y acrobacia, canción y danza, payasadas y «la gama completa de estupidez, imbecilidad, tontería y absurdo, que insensiblemente empuja la inteligencia hasta el borde mismo de la locura»— lo que la hacía un modelo ideal para las performances futuristas.

Había otros factores que justificaban su alabanza. En primer lugar el teatro de variedades no tenía argumento (lo que Marinetti consideraba totalmente innecesario). Los autores, actores y técnicos del teatro de variedades sólo tenían una razón para existir, decía. Ésta era «inventar incesantemente nuevos elementos de asombro». Además, el teatro de variedades obligaba al público a colaborar, liberándolos de sus papeles pasivos como «estúpidos mirones». Y puesto que el público «coopera de este modo con la fantasía de los actores, la acción se desarrolla simultáneamente en el escenario, en los palcos y en el patio de butacas». Además, explica «rápida y mordazmente», tanto a adultos como a niños, «los problemas más abstrusos y los acontecimientos políticos más complicados».

Desde luego, otro aspecto de esta forma de cabaré que tenía atractivo para Marinetti consistía en el hecho de que era «antiacadémico, primitivo e ingenuo, por lo tanto aún más importante por lo inesperado de sus descubrimientos y la simplicidad de sus medios». En consecuencia, en el fluir de la lógica de Marinetti, el teatro de variedades «destruye lo Solemne, lo Sagrado, lo Serio y lo Sublime en Arte con A mayúscula». Y, por último, como un plus añadido, ofrecía el teatro de variedades «a todos los países (como Italia) que no tienen una sola capital como un brillante resumen de París, considerado el único centro magnético del lujo y el placer ultrarrefinado».

Una intérprete iba a personificar la destrucción última de lo Solemne y lo Sublime y ofrecer una performance del placer. Valentine de Saint-Point, la

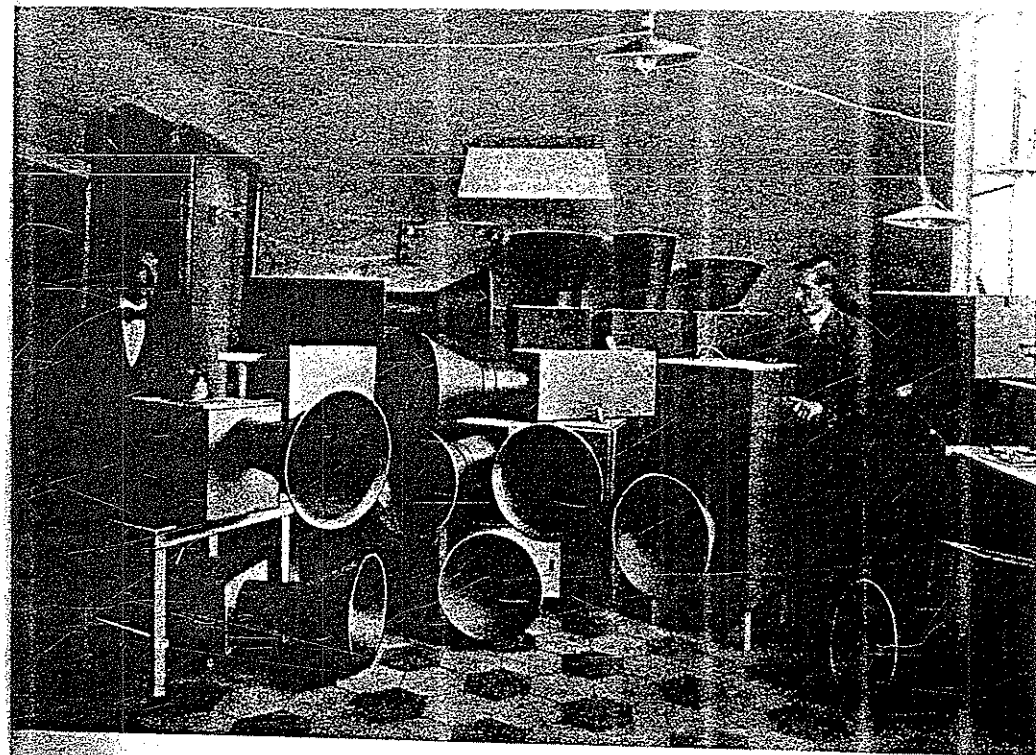
9 autora del *Manifiesto de la lujuria* (1930), representada el 20 de diciembre de 1913 en la Comédie des Champs-Élysées de París, una danza curiosa —poemas de amor, poemas de guerra, poemas de atmósfera— delante de unas grandes piezas de tela sobre las que se proyectaban luces de colores. Sobre otras paredes se proyectaban ecuaciones matemáticas, mientras que una música de fondo de Satie y Debussy acompañaba su elaborada danza. Más tarde iba a actuar en 1917 en el Metropolitan Opera House de Nueva York.

Instrucciones sobre cómo interpretar

Una versión más cuidadosamente diseñada y elaborada de las veladas anteriores, que ejemplificaban algunas de las ideas expuestas en el *Manifiesto del teatro de variedades*, escrito por Francesco Cangiullo como un drama de «palabras en libertad» (*parole in libertà*), y representado por Marinetti, Balla y Cangiullo en la Galería Sprovieri, en Roma, el 29 de marzo y el 5 de abril de 1914. Para esta ocasión, la galería, iluminada con luces rojas, estaba decorada con pinturas de Carrà, Balla, Boccioni, Russolo y Severini. La compañía —un diminuto grupo que se cubría con fantásticos sombreros de papel de seda» (en realidad Sprovieri, Balla, Depero, Radiante y Sironi)— ayudaba a Marinetti y Balla. Ellos «declamaban las "palabras en libertad" del futurista Cangiullo, que trabaja como independiente», mientras que el propio autor tocaba el piano. Cada uno era responsable de varios instrumentos para hacer ruidos «caseros»: grandes conchas marinas, un arco de violón (en realidad una sierra con matracas de estaño pegadas) y una pequeña caja de terracota cubierta de piel. En el interior de esta caja estaba ajustada una caña que vibraba cuando la «frotaba suavemente una mano seca». De acuerdo con la prosa «disparatada» típica de Marinetti, representaba una «ironía violenta con la cual una raza joven y sensata corrige y combate todos los venenos nostálgicos de la música celestial».

Típicamente, esta performance condujo a otro manifiesto, el de la *Declamación dinámica y sinóptica*. En esencia, instruí a los intérpretes en potencia sobre cómo representar, o «declamar» como lo expresaba Marinetti. El propósito de esta técnica de «declamación», insistía, era «liberar a los círculos intelectuales de la declamación vieja, estática, pacifista y nostálgica». Para estos fines se deseaba una nueva declamación dinámica y belicosa. Marinetti se declaraba investido de la «indisputable primacía mundial como declamador del verso libre y las palabras en libertad». Esto, decía, lo habilitaba para advertir las deficiencias de la declamación según habían sido entendidas hasta entonces. Los declamadores futuristas, insistía, debían declamar tanto con las piernas como con los brazos. Las manos del declamador debían, además, manejar diferentes instrumentos para hacer ruidos.

El primer ejemplo de una declamación *dinámica y sinóptica* había sido *Piedigrotta*. La segunda tuvo lugar en la Doré Gallery de Londres hacia fines de abril de 1914, poco después del regreso de Marinetti de un viaje a Moscú y San Petersburgo. Según la reseña del *Times*, la habitación estaba «decorada con muchos especímenes de la escuela de arte ultramoderna» y «Mademoiselle flic flec chapchap» —una baillarina de ballet con boquillas



11 Russolo y su ayudante Piatti con *intonarumori*, o instrumentos de ruidos, 1913

12 Marinetti hablando en una velada futurista con Cangiullo

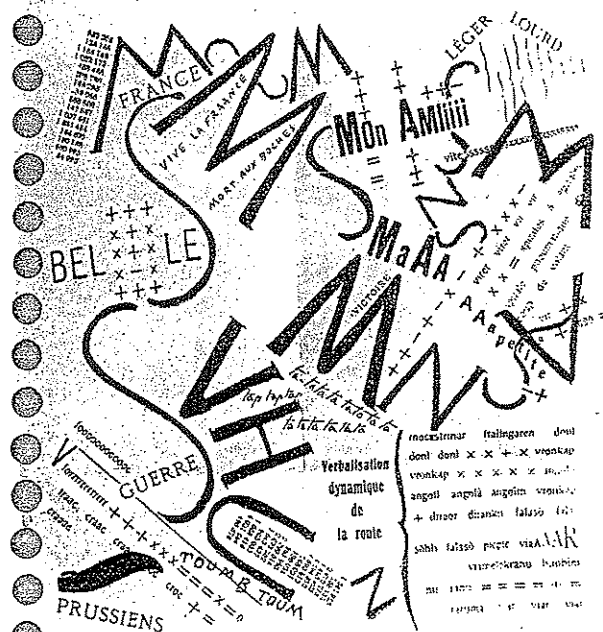
13 Portada de *Zang tumb tumb*, 1914, de Marinetti



T. MARINETTI FUTURISTA ZANG TUMB TUMB

ADRIANOPOLI OTTOBRE 1912

TUUUMB IN LIBERTA
PAROLE TUUUMB TUUUMB TUUUMB
EDIZIONI FUTURISTE
DI "POESIA"
Cesare Vassallo, 61 - MILANO
1914



14 Marinetti, *Tavola parolibera*, 1919

13 de cigarros por piernas y cigarrillos por cuello— estaba de servicio. Dinámica y sinópticamente, Marinetti declamó varios pasajes de su performance *Zang tumb tumb* (en el sitio de Adrianópolis): «En la mesa delante de mí tenía un teléfono, algunas tablas y martillos a juego que me permitían imitar las órdenes del general turco y los sonidos del fuego de la artillería y las ametralladoras», escribió. Se habían colocado pizarras en tres partes del vestíbulo, a las cuales él sucesivamente «corría o caminaba, para esbozar rápidamente una analogía con tiza. Mis oyentes, mientras se volvían para seguirme en todas mis evoluciones, participaban, sus cuerpos enteros inflamados de emoción, en los violentos efectos de la batalla descrita por mis palabras en libertad». En una habitación contigua, el pintor Nevinson golpeaba violentamente dos enormes tambores cuando Marinetti se lo indicaba por el teléfono.

Música de ruidos

Zang tumb tumb, «artillería onomatopéyica» de Marinetti como él la llamó, fue originalmente escrita en una carta desde las trincheras búlgaras al pintor Russolo en 1912. Inspirado por la descripción que Marinetti hacía de la «orquesta de la gran batalla» —«cada cinco segundos los cañones del sitio destripaban el espacio mediante un acorde: una sublevación de TAM TUUUMB

de quinientos ecos para comearlo, triturarlo y dispersarlo hasta el infinito»— Russolo comenzó una investigación del arte del ruido.

Después de un concierto de Balilla Pratella en Roma en marzo de 1913, en el atestado Teatro Costanzi, Russolo escribió su manifiesto *El arte de los ruidos*. La música de Pratella había confirmado a Russolo la idea de que los sonidos de las máquinas eran una forma viable de música. Dirigiéndose a Pratella, Russolo explicó que mientras escuchaba la ejecución orquestal de esa «vigorosa música futurista» del compositor, había concebido un arte nuevo, el arte de los ruidos, que era una consecuencia lógica de las innovaciones de Pratella. Russolo argumentó una definición del ruido más precisa: en la antigüedad sólo había silencio, explicó, pero, con la invención de la máquina en el siglo XIX, «nació el ruido». Entonces, dijo, el ruido había llegado al dominio «supremo sobre la sensibilidad de los hombres». Además, la evolución de la música fue paralela a la «multiplicación de las máquinas», lo que proporcionó una competición de ruidos, «no sólo en la ruidosa atmósfera de las grandes ciudades, sino también en el campo que hasta ayer era normalmente silencioso», de modo que «el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ya no despierta emociones».

El arte de los ruidos de Russolo aspiraba a combinar el ruido de los tranvías, las explosiones de los motores, los trenes y las multitudes vociferantes. Se construyeron instrumentos especiales, que, al girar un manguito, producían esos efectos. Cajas de madera rectangulares, de unos noventa centímetros de altura con amplificadores en forma de embudo, contenían varios motores que hacían una «familia de ruidos»: la orquesta futurista. Según Russolo, eran posibles al menos treinta mil ruidos diferentes.

Las performances de música de ruidos se realizaron por primera vez en la lujosa mansión de Marinetti, Villa Rosa, en Milán, el 11 de agosto de 1913, y en junio del año siguiente en Londres, en el Coliseum. El *Times* de Londres reseñó el concierto: «Misteriosos instrumentos en forma de embudo [...] recordaban los sonidos oídos en la jarcia de un buque de vapor del canal durante un mal cruce, y quizá fue imprudencia de los músicos —¿o deberíamos decir de los “hacedores de ruidos”?— seguir adelante con la segunda pieza [...] después de los patéticos gritos de “no más” que recibieron desde todos los rincones alborotados del auditorio».

Movimientos mecánicos

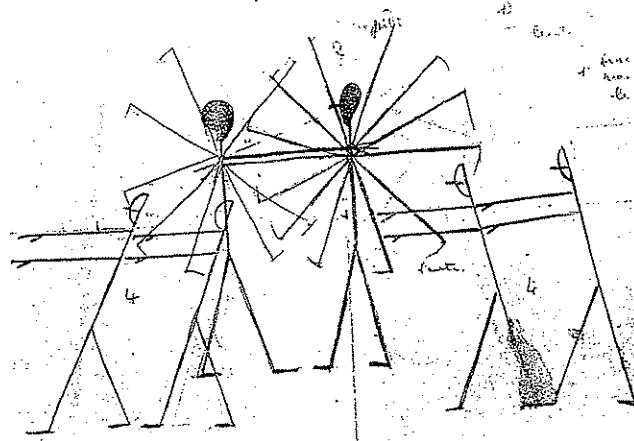
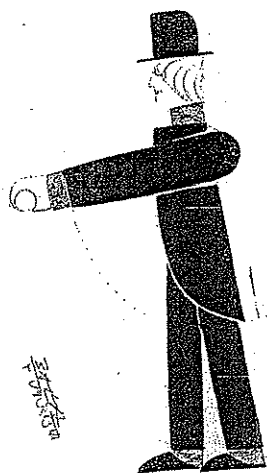
La música de ruidos se incorporó a las performances, en su mayor parte como música de fondo. Pero así como el manifiesto *El arte de los ruidos* había propuesto medios para mecanizar la música, el de *Declamación dinámica y sinóptica* bosquejaba reglas para las acciones del cuerpo basadas en los movimientos de staccato de las máquinas. «Gesticulad geométricamente —había aconsejado el manifiesto—, de una manera topológica como de delineante, creando sintéticamente en el aire cubos, conos, espirales y elipses».

La *Macchina tipografica* (Prensa) de Giacomo Balla de 1914 llevó a cabo estas instrucciones en una representación privada realizada para Diáguilev.

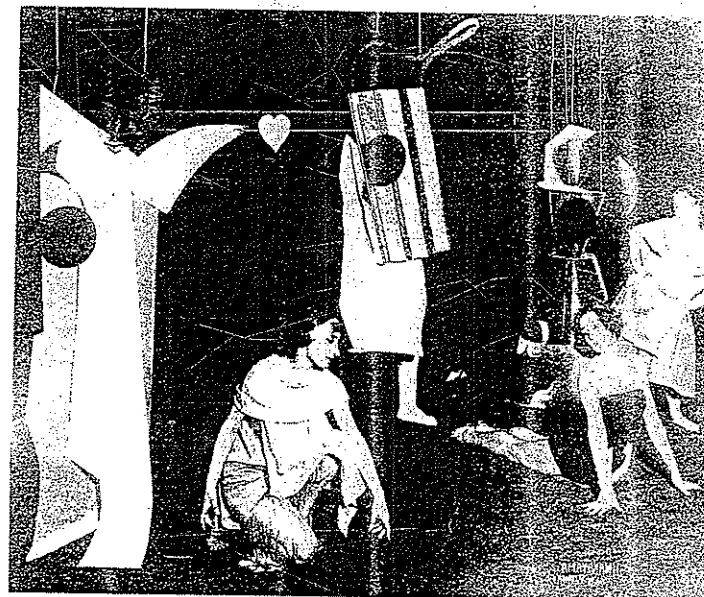
Doce personas, cada una parte de una máquina, actuaban delante de un telón de fondo pintado con la única palabra «Tipografica». De pie uno detrás de otro, seis intérpretes, con los brazos extendidos, simulaban cada uno un pistón, mientras que los otros seis creaban una «rueda» movida por los pistones. Las performances se ensayaban para asegurar la precisión mecánica. Un participante, el arquitecto Virgilio Marchi, describió cómo Balla había dispuesto a los intérpretes en dibujos geométricos y ordenó a cada persona «representar el alma de las piezas individuales de una prensa rotativa». A cada intérprete se le asignó un sonido onomatopéyico para acompañar su movimiento específico. «Me dijeron que repitiera con violencia la sílaba «STA», escribió Marchi.

Esta mecanización del intérprete imitaba ideas similares del director y teórico teatral británico Edward Gordon Craig, cuya prestigiosa revista *The Mask* (que había reimpreso el *Manifiesto del teatro de variedades* en 1914) se publicaba en Florencia. Enrico Prampolini, en sus manifiestos sobre *Escenografía futurista* y *Atmósfera escénica futurista* (ambos de 1915), exigía, como Craig lo había hecho en 1908, la abolición del intérprete. Craig había sugerido que el intérprete fuera reemplazado por un *Übermarionette*, pero de hecho nunca llevó a cabo esta teoría en una representación. Prampolini, en un ataque encubierto a Craig, hablaba de eliminar la «supermarioneta de hoy en día recomendada por intérpretes recientes». Con todo, los futuristas en efecto construyeron esas criaturas inhumanas y «representaron» con ellas.

18 Gilbert Clavel y Fortunato Depero, por ejemplo, presentaron en 1918 un programa de cinco performances breves en el teatro de marionetas, Teatro dei Piccoli, en el Palazzo Odescaschi de Roma. *Danzas plásticas* fue concebida para marionetas de tamaño más pequeño que el natural. Una figura, «el buen salvaje» de Depero, era más alta que un hombre; su característica especial era un pequeño escenario que caía desde el vientre del salvaje y revelaba diminutos «salvajes» bailando su propia rutina de marionetas. Una de las secuencias incluía una «lluvia de cigarrillos» y otra una «danza de sombras» —«sombras dinámicas construidas: juegos de luces». Representada dieciocho veces, *Danzas plásticas* fue un gran éxito en el repertorio futurista.



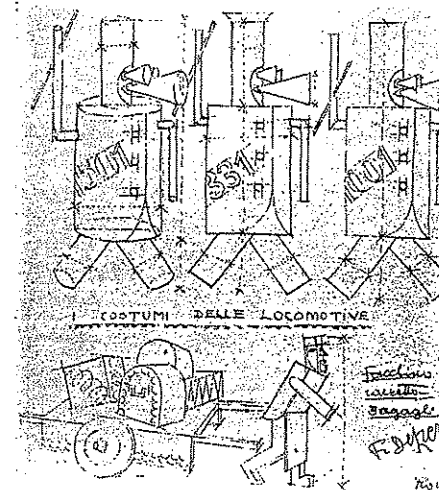
17 Enrico Prampolini
y Franco Casavola,
El mercader de corazones,
1927



«grande salvaggio
e tutto nel ventre»
Atto Piccolo Depero - Roma - 1918.



Fortunato Depero



18 «El buen salvaje», uno de los títeres de Depero para *Danzas plásticas*, 1918, de Clavel

19 Depero, trajes para *Marchina del 3000*, un ballet mecánico con música de Casavola, 1924

15 Página anterior: Personaje mecánico de la composición futurista de G. Balla *Máquina tipográfica*, 1914

16 Página anterior: Balla, dibujo del movimiento de los actores para *Máquina tipográfica*, 1914

- 17 El *mercader de corazones* de Prampolini y Casavola, representada en 1927, combinaba títeres y figuras humanas. Los títeres de tamaño natural estaban suspendidos del cielo raso. Más abstractas en cuanto al diseño y menos móviles que las marionetas tradicionales, estas figurillas «representaban» junto con los actores vivos.

Ballets futuristas

- 21 Un motivo esencial para estos títeres mecánicos y decorados móviles fue el compromiso de los futuristas a integrar figuras y decorados en un entorno continuo. Por ejemplo, en 1919 Ivo Pannaggi había diseñado trajes mecánicos para las *Balli meccanici* (*Danzas mecánicas*), mezclando figurillas en el escenario futurista pintado, mientras que Balla, en una performance de 1917 basada en los *Fuegos artificiales* de Stravinski, había experimentado con la «coreografía» del propio escenario. Presentado como parte del programa de los Ballets rusos de Diáguilev en el Teatro Costanzi de Roma, los únicos «intérpretes» en *Fuegos artificiales* eran los decorados móviles y las luces. El decorado era una versión tridimensional ampliada de una de las pinturas de Balla y el propio Balla dirigía el «ballet de luces» desde un tablero de mandos de luces. No sólo el escenario, sino también el patio de butacas, eran alternativamente iluminados y oscurecidos en esta performance sin actores. En total, la performance duraba justo cinco minutos y, durante este tiempo, según las notas de Balla, el público había presenciado no menos de cuarenta y nueve escenarios diferentes.

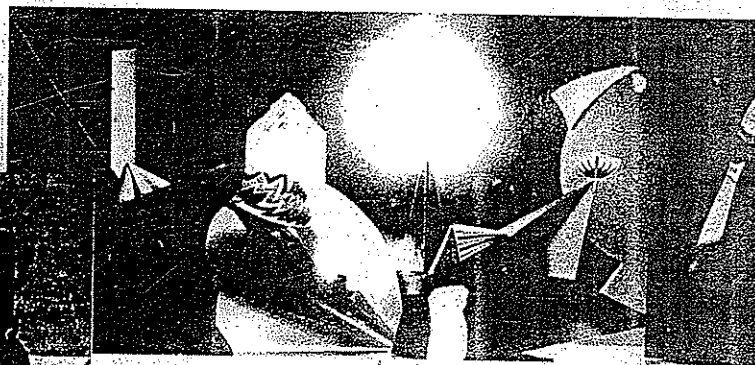
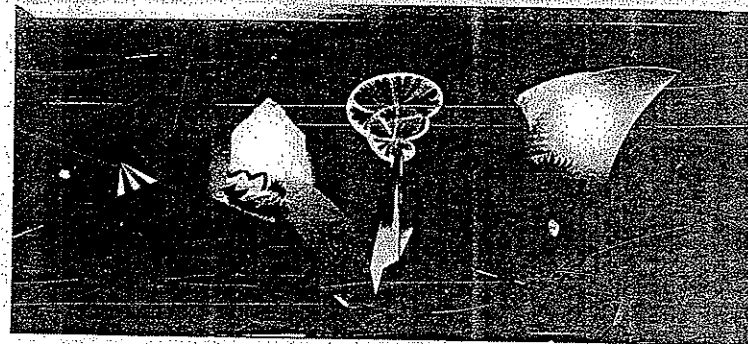
Para aquellos «ballets» de intérpretes vivos, Marinetti esbozó instrucciones adicionales sobre «cómo moverse» en su manifiesto sobre *Danza futurista* de 1917. Allí, de manera atípica, reconoció las admirables cualidades de determinados bailarines contemporáneos, por ejemplo Nijinski, «con quien la geometría pura de la danza, libre de la imitación y sin estímulo sexual, aparece por primera vez». Isadora Duncan y Loie Fuller. Pero, advertía, uno debe ir más allá de las «posibilidades musculares» y aspirar en la danza a «ese cuerpo multiplicado ideal del motor con el que tanto tiempo hemos soñado». Marinetti explicó con mucho detalle cómo iba a hacerse. Propuso una danza de la metralla que incluía instrucciones como «con los pies marcar el boom — boom de los proyectiles que proceden de la boca del cañón». ¡Y para la danza de la aviadora recomendaba que la bailarina «simulara con sacudidas y zigzagues de su cuerpo los sucesivos esfuerzos de un avión tratando de despegar»!

Pero cualquiera que fuera la naturaleza de la «metalización de la danza futurista», las figuras seguían siendo sólo un componente de la performance en su conjunto. De manera obsesiva, los numerosos manifiestos sobre escenografía, pantomima, danza o teatro, insistían en combinar actor y escenografía en un espacio especialmente diseñado [Sonido, escena y gesto]. Había escrito Prampolini en su manifiesto de *Pantomima futurista*, «deben crear un sincronismo psicológico en el alma del espectador». Este sincronismo, explicó, respondía a las leyes de simultaneidad que ya reglamentaban «la sensibilidad futurista mundial».

24

Manifiesto futurista. Teatros.
Para artistas.

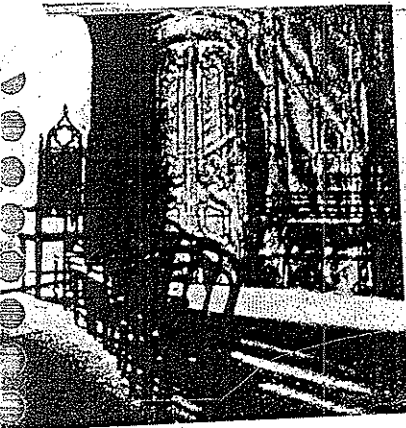
Un. del teatro de los teatros. un. del arte de los ruidos
un. de la danza de la danza y la música.



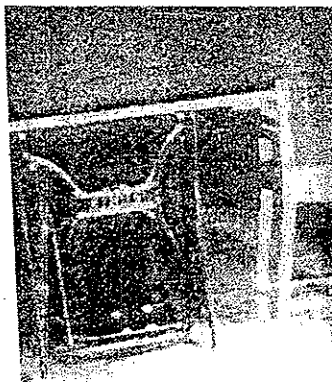
(un. 1) danza futurista

20 Diseño de 1915 de Balla para *Fuegos artificiales*, 1917, de Stravinski

21 Pannaggi, traje para un ballet de M. Michailov, lt. 1919. Los trajes «deformaban toda la figura provocando movimientos mecánicos»



22 Salida de sillas de
Están llegando, 1915,
de Marinetti



23 *Pies*, 1915, de Marinetti, una *synthesi* que consistía sólo en los pies de los intérpretes y los objetos

Teatro sintético

Ese «sineronismo» había sido trazado en detalle en el manifiesto de *Teatro sintético futurista* de 1915. Esta noción fue explicada con facilidad: «*Sintético*. Es decir, muy breve. Condensa en unos pocos minutos, en unas pocas palabras y unos pocos gestos, innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos». El teatro de variedades había recomendado representar en una sola velada todas las tragedias griegas, francesas e italianas condensadas y mezcladas de manera graciosa. También había sugerido reducir toda la obra de Shakespeare a un solo acto. De manera similar, la *synthesi* futurista constaba deliberadamente de breves performances de «una idea». Por ejemplo, la idea única en *Acto negativo* de Bruno Corra y Emilio Settimelli era precisamente esa: negativa. Un hombre entra en escena: está «atareado, preocupado [...] y camina con furia». Mientras se quita el abrigo repara en el público. «No tengo absolutamente nada que decirles [...]. ¡Bajad el telón!», grita.

El manifiesto condenaba el «teatro apegado al pasado» por su tentativa de presentar el espacio y el tiempo de manera realista: «Apretuja muchas plazas de ciudad, paisajes, calles, en la salechicha de una sola habitación», se quejaba. Por el contrario, el teatro sintético futurista debía, mecánicamente, «a fuerza de brevedad, [...] lograr un teatro por completo nuevo y perfectamente acorde con nuestra rápida y lacónica sensibilidad futurista». De modo que el escenario se reducía a un mínimo desnudo. Por ejemplo, la *synthesi* de Marinetti *Pies* consistía sólo en los pies de los intérpretes. «Un telón ribeteado de negro debía levantarse hasta más o menos la altura del estómago de un hombre —explicaba el guión—. El público sólo ve piernas en acción. Los actores deben tratar de dar la mayor expresión a las actitudes y movimientos de sus extremidades inferiores.» Siete escenas inconexas giraban alrededor de los «pies» de los objetos, que incluían dos sillones, un sofá, una mesa y una máquina de coser a pedal. La breve secuencia acababa con un pie pateando la espinilla de otra figura incorpórea.

En *Están llegando*, *synthesi* de 1915 de Marinetti, los asientos mismos se convertían en los «personajes» principales. En una lujosa habitación iluminada por una gran araña de luces, un mayordomo simplemente anunciaba: «Están llegando». En ese momento dos criados disponían de prisa ocho sillas

en herradura detrás del sillón. El mayordomo atravesaba la habitación corriendo mientras gritaba «Briccatirakamekame», y salía. Repetía esta curiosa acción una segunda vez. Luego los sirvientes redistribuían los muebles, apagaban las luces de la araña y los decorados permanecían débilmente iluminados «por la luz de la luna que entraba por las contraventanas». Luego los criados «apretados en un rincón, esperan temblorosos con evidente dolor, mientras las sillas abandonan la habitación».

Los futuristas rechazaron explicar el significado de estas *synthesi*. Resultaba «estúpido consentir el primitivismo de la multitud —escribieron—, que en el análisis último quiere ver que el individuo malo pierde y el bueno gana». No había razón alguna, continuaba el manifiesto, de que el público siempre debiera comprender de manera total los detalles de cada acción escénica. A pesar de este rechazo a dar «contenido» o «significado» a las *synthesi*, muchos de ellos se centraban en gags reconocibles sobre la vida artística. Su duración estaba calculada de manera muy similar a secuencias del teatro de variedades, con escena introductoria, frase clave y salida rápida.

Genio y cultura de Boccioni era un relato breve de un artista desesperado, se suicida torpemente mientras que el crítico siempre presente, que «durante veinte años había estudiado profundamente este maravilloso fenómeno (el artista)», vela su rápida muerte. En ese momento exclamaba: «¡Dios, ahora tendré que escribir una monografía!». Luego, permaneciendo inmóvil por encima del cadáver del artista «como un cuervo cerca de la muerte», comenzaba a escribir, pensando en voz alta: «Hacia 1915, floreció un maravilloso artista [...] al igual que todos los grandes, tenía una altura de 1,68 metros, y una anchura de...», y caía el telón.

Simultaneidad

Una sección del manifiesto del teatro de *synthesi* estaba dedicada a explicar la idea de la simultaneidad. La simultaneidad «nace de la improvisación, de la intuición como una iluminación, de la realidad sugerente y reveladora», explicaba. Creían que una obra era valiosa sólo «en la medida que era improvisada (horas, minutos, segundos), no extensamente preparada (meses, años, siglos). Esta era la única manera de capturar los confusos «fragmentos de actos

interconectados» que se encuentran en la vida cotidiana, que para ellos era muy superior a cualquier intento de teatro realista.

La obra *Simultaneidad* de Marinetti fue la primera que dio forma a esta sección del manifiesto. Publicada en 1915, consistía en dos espacios diferentes, con intérpretes en ambos, que ocupaban el escenario al mismo tiempo. Durante la mayor parte de la obra, las diversas acciones tenían lugar en mundos separados, totalmente ignorante el uno del otro. En un momento, no obstante, la «vida de la hermosa mujer ligera» penetraba la de la familia burguesa en la escena adyacente. Este concepto lo elaboró Marinetti al año siguiente en *Los vasos comunicantes*. En ella la acción transcurría en tres lugares simultáneamente. Como en la obra anterior, la acción rompía las divisiones, y las escenas se seguían en rápida sucesión dentro y fuera de los decorados adyacentes.

La lógica de la simultaneidad también condujo a guiones escritos en dos columnas, como con «Esperando» de Mario Dessy, impreso en su libro *¿Su marido no trabaja?... ¡Cámbiela!* Cada columna describía la escena de un joven paseándose nerviosamente de un lado para otro, manteniendo un ojo atento en los varios relojes. Ambos estaban esperando la llegada de sus amantes. Ambos estaban decepcionados.

Algunas síntesis podían describirse como «obra como imagen». Por ejemplo en *No hay perro*, la única «imagen» era la breve caminata de un perro a través del escenario. Otras describían sensaciones, como en *Estados de ánimo desconcertados* de Balla. En esta obra cuatro personas vestidas de manera diferente recitaban juntas varias secuencias de números, seguidas de vocales y consonantes; luego simultáneamente representaban las acciones de quitarse el sombrero, mirar un reloj, sonarse la nariz y leer un periódico («siempre seriamente»); y, por último, pronunciaban juntos, de manera muy expresiva, las palabras «tristeza», «rapidez», «placer», «negativa». *Locura* de Dessy intentaba infundir esa misma sensación en el público. «El protagonista enloquece, el público se inquieta, y otros personajes enloquecen.» Como el guión explicaba, «poco a poco cada uno se siente trastornado, obsesionado por la idea de locura que los domina a todos. De pronto los espectadores (inculcados) se ponen de pie chillando... se dan a la fuga... confusión... LOCURA.»

Incluso otra síntesis tenía que ver con los colores. En la obra de Depero, de hecho llamada *Colores*, los «personajes» eran cuatro objetos de cartón —Gris (plástico, ovoide), Rojo (triangular, dinámico), Blanco (de rayas largas, puntiagudo) y Negro (muchos globos)— y eran movidos por cuerdas invisibles en un espacio cúbico azul. Fuera del escenario, los intérpretes proporcionaban efectos sonoros o «parolibero» como «bulubu bulu bulu bulu bulu bulu» que supuestamente correspondían a los diferentes colores.

Luz, de Cangiullo, comenzaba con el escenario y el patio de butacas completamente a oscuras, durante «tres NEGROS minutos». El guión advertía que «la obsesión por las luces debían provocarla varios actores distribuidos en el patio de butacas, hasta que se vuelve salvaje, loca, hasta que todo el espacio es iluminado de una ¡MANERA EXAGERADA!».

Últimas actividades futuristas

Hacia mediados de la década de 1920 los futuristas habían establecido completamente la *performance* como un medio de arte por derecho propio. En Moscú y Petrogrado, París, Zurich, Nueva York y Londres, los artistas la utilizaban como un medio para romper las fronteras de los varios géneros de arte, aplicando, en mayor o menor medida, las tácticas provocativas e ilógicas sugeridas por los diversos manifiestos futuristas. Aunque en sus años formativos el futurismo había parecido constar en su mayor parte de tratados teóricos, diez años más tarde el número total de *performances* en estos diversos centros era considerable.

En París, la publicación del manifiesto surrealista en 1924 introdujo una sensibilidad completamente nueva. Mientras tanto los futuristas estaban escribiendo cada vez menos manifiestos propios. Uno de los últimos, *El Teatro de la Sorpresa*, escrito en octubre de 1921 por Marinetti y Cangiullo, no iba más allá de los escritos seminales más tempranos; más bien intentaba colocar las actividades futuristas en una perspectiva histórica, dando crédito a su obra anterior, que ellos consideraban que todavía no había sido aclamada. «Si en la actualidad existe un teatro italiano joven con una mezcla de serio-cómico-grotesco, personas irreales en entornos reales, simultaneidad e interpenetración de tiempo y espacio —declararon— se debe a nuestro teatro sintético.»

Con todo, sus actividades no decrecieron. De hecho las compañías de intérpretes futuristas hicieron giras por todas las ciudades italianas, y se permitieron viajar a París en varias ocasiones. La compañía del Teatro de la Sorpresa estaba dirigida por el actor-empresario Rodolfo De Angelis. Además de De Angelis, Marinetti y Cangiullo, incluía cuatro actrices, tres actores, un niño pequeño, dos bailarines, un acróbata y un perro. Después de debutar en el Teatro Mercadante de Nápoles el 30 de septiembre de 1921, hicieron una gira por Roma, Palermo, Florencia, Génova, Turín y Milán. En 1924 De Angelis organizó el Nuevo Teatro Futurista con un repertorio de unas cuarenta obras. Con sus limitados presupuestos, las compañías se veían obligadas a poner aún más en juego su genio para la improvisación, y recurrir a medidas aún más vigorosas para «provocar palabras y actos absolutamente improvisados» por parte de los espectadores. Al igual que en las *performances* más tempranas, se habían distribuido actores en el patio de butacas, de manera que en esas giras Cangiullo distribuyó instrumentos de la orquesta por toda la sala: un trombón sonaba desde un palco, un contrabajo desde una butaca de platea y un violín desde la parte posterior del patio de butacas.

No dejaron campo alguno del arte sin tocar. En 1916 habían realizado un *filme futurista*, *Vida futurista*, que investigaba nuevas técnicas cinematográficas: colorear el positivo para indicar, por ejemplo, «estados de ánimo»; distorsionar las imágenes mediante el uso de espejos; escenas de amor entre Balla y una silla; técnicas de pantalla partida, y una breve escena con Marinetti demostrando el andar futurista. En otras palabras, era una aplicación directa de muchas de las cualidades de la síntesis al filme, con imágenes similarmente inconexas.

2 K. Strykowski 2 Helicopter Quartet

Hubo incluso un manifiesto de *Teatro aéreo futurista*, que el aviador Fedele Azari escribió en abril de 1919. Esparció este texto desde el cielo en su «primer vuelo de diálogo expresivo» en medio de un ballet aéreo, produciendo al mismo tiempo *intonarumori* (entonadores de ruidos) de vuelo —controlando el volumen y el sonido del motor del aeroplano— con un mecanismo inventado por Luigi Russolo. El aviador estimó que el ballet aéreo era la mejor manera de llegar al más extenso número de espectadores en el período más breve, y en febrero de 1920 Mario Scaparro escribió su guión para la performance. Titulada *Un nacimiento*, la obra de Scaparro representaba a dos aeroplanos haciendo el amor detrás de una nube y dando a luz a cuatro intérpretes humanos: aviadores completamente equipados que saltarían del avión para concluir la performance.

Así los futuristas atacaron todos los productos posibles del arte, aplicando su genio a las innovaciones tecnológicas de la época. Esto abarcó los años entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, y su contribución más significativa tuvo lugar alrededor de 1933. Para ese momento, la radio ya había dado pruebas de ser un formidable instrumento de propaganda en el cambiante clima político de Europa; Marinetti reconoció su utilidad para sus propios fines. Marinetti y Pino Masnata publicaron el manifiesto *El teatro radiofónico futurista* en octubre de 1933. La radio se convirtió en el «nuevo arte que comienza donde el teatro, la cinematografía y la narración se detienen». Mediante la utilización de música de ruidos, intervalos de silencio e incluso «interferencia entre emisoras»; las «performances» de radio se centraron en «la delimitación y la construcción geométrica del silencio». Marinetti escribió cinco síntesis de radio, que incluían *Los silencios hablan entre ellos* (con sonidos atmosféricos rotos por entre ocho y cuarenta segundos de «silencio puro») y *Un paisaje oye*, en el cual el sonido de fuego crepitando se alternaba con el de agua chapoteando.

Las teorías y representaciones futuristas cubrieron casi todas las áreas de la performance. Este fue el sueño de Marinetti, pues él había exigido un arte que «debe ser un alcohol, no un bálsamo» y fue precisamente esta embriaguez lo que caracterizó a los crecientes círculos de grupos de arte que estaban empezando a trabajar en la performance como una manera de difundir sus radicales proposiciones del arte. «Gracias a nosotros —escribió Marinetti— llegará un momento en que la vida ya no será una simple cuestión de pan y trabajo, ni tampoco una vida de ociosidad, sino una *obra de arte*». Ésta fue una premisa que iba a ser la razón fundamental de muchas performances posteriores.

Teatro aéreo futurista
Teatro radiofónico futurista

CAPÍTULO II

Futurismo y constructivismo rusos

Dos factores marcaron los comienzos de la performance en Rusia: por una parte la reacción de los artistas contra el antiguo orden —tanto el régimen zarista como los estilos de pintura importados del impresionismo y comienzos del cubismo—; por la otra, el hecho de que el futurismo italiano —desconfiadamente extranjero, pero más aceptable puesto que se hacía eco de la llamada a abandonar las viejas formas de arte— fue reinterpretado en el contexto ruso, lo que proporcionó un arma general contra el arte del pasado. El año 1909 —en el cual el primer manifiesto futurista de Marinetti se publicó en Rusia y París— puede considerarse el año trascendente en cuanto a esto.

Tales ataques a los valores del arte anteriormente aceptados se expresaron entonces en el manifiesto casi futurista de 1912 de los poetas y pintores jóvenes Burliuk, Maiakovski, Livshits y Jlébnikov, titulado *Bofetada al gusto del público*. En el mismo año, la exposición «Rabo de asno» también se organizó como una protesta contra «la decadencia de París y Munich», defendiendo el compromiso de los artistas más jóvenes a desarrollar un arte esencialmente ruso siguiendo los pasos de la vanguardia rusa de la década de 1890. Puesto que los artistas rusos anteriormente habían puesto sus esperanzas en la Europa occidental, la nueva generación prometía invertir el proceso, para producir su impacto en el arte europeo desde una posición estratégica rusa enteramente nueva.

Enseguida aparecieron grupos de escritores y artistas por todos los principales centros culturales de San Petersburgo, Moscú, Kiev y Odessa. Comenzaron a organizar exposiciones y debates públicos, en los que confrontaban al público con sus provocativas declaraciones. Las reuniones pronto cobraron impulso y obtuvieron partidarios entusiastas. Un artista como David Burliuk dio una conferencia sobre *La Virgen de la Sixtina* de Rafael con fotografías de muchachos de pelo rizado, con el intento de trastornar las actitudes respetuosas hacia la historia del arte con la poco convencional yuxtaposición de una pintura seria y fotografías al azar de jóvenes locales. Maiakovski pronunció discursos y leyó su poesía futurista que proponía un arte del futuro.

Café El perro callejero

24 Enseguida un bar de San Petersburgo se convirtió en el lugar de reunión de la nueva elite artística. El Café El perro callejero, situado en la plaza Mijailovskaia, atrajo a poetas como Jlébnikov, Anna Andreievna, Maiakovski y Burluk (y su círculo) además de los directores de la joven y prometedora revista literaria *Satyricon*. Allí todos empezaron a conocer los principios del futurismo: Víktor Shklovski dio una conferencia sobre «El lugar del futurismo en la historia del lenguaje» y todos escribieron manifiestos. Los duros comentarios de los parroquianos de El perro callejero acerca del arte del pasado dio por resultado violentas peleas, exactamente como multitudes de italianos encolerizados habían disuelto las reuniones futuristas unos pocos años antes.

Los futuristas eran un espectáculo nocturno garantizado que atraía multitudes en San Petersburgo y Moscú. Muy pronto, cansados de la previsible audiencia del café, llevaron su «futurismo» al público: recorrieron las calles con vestimentas escandalosas, las caras pintadas, luciendo chisteras, americanas de terciopelo, pendientes y rábanos o cucharas en los ojales. «Por qué nos pintamos: un manifiesto futurista» aparecido en la revista *Argus* de San Petersburgo en 1913; declaraba que su autopintura era el primer «discurso

24 David Burluk y Vladimir Maiakovski, 1914



25 El payaso Lazarenko, que trabajó estrechamente con los futuristas en numerosos espectáculos



26 Drama en el cabaré n° 13. Escena de un filme futurista que representa la vida «cotidiana» de los futuristas. La imagen muestra a Larionov, con Goncharova en brazos

que ha encontrado verdades desconocidas», explicaban que no aspiraban a una única forma de estética. «El arte no es sólo un monarca —rezaba—, sino que también es un periodista y un decorador. La síntesis de decoración e ilustración es la base de nuestra autopintura. Decoramos la vida y predicamos: esa es la razón de por qué nos pintamos.» Unos pocos meses después salieron para una gira futurista de diecisiete ciudades. Vladimir Burluk llevaba un par de pesas de nueve kilos en nombre del arte nuevo. Su hermano David llevaba el cartel «Yo: Burluk» en la frente y Maiakovski habitualmente apareció con su vestimenta de «abejorro» de traje de terciopelo negro y un jersey amarillo a rayas. Después de la gira, hicieron un filme *Drama en el cabaré n° 13*, que registraba su vida futurista cotidiana, seguido por un segundo filme, *Quiero ser futurista*, con Maiakovski en el papel principal y el payaso y acróbata del Circo Estatal, Lazarenko, en el papel secundario. De esta manera establecieron el escenario para la representación del arte, y declararon que la vida y el arte iban a ser liberados de convenciones, tomando en cuenta la aplicación ilimitada de estas ideas a todos los campos de la cultura.

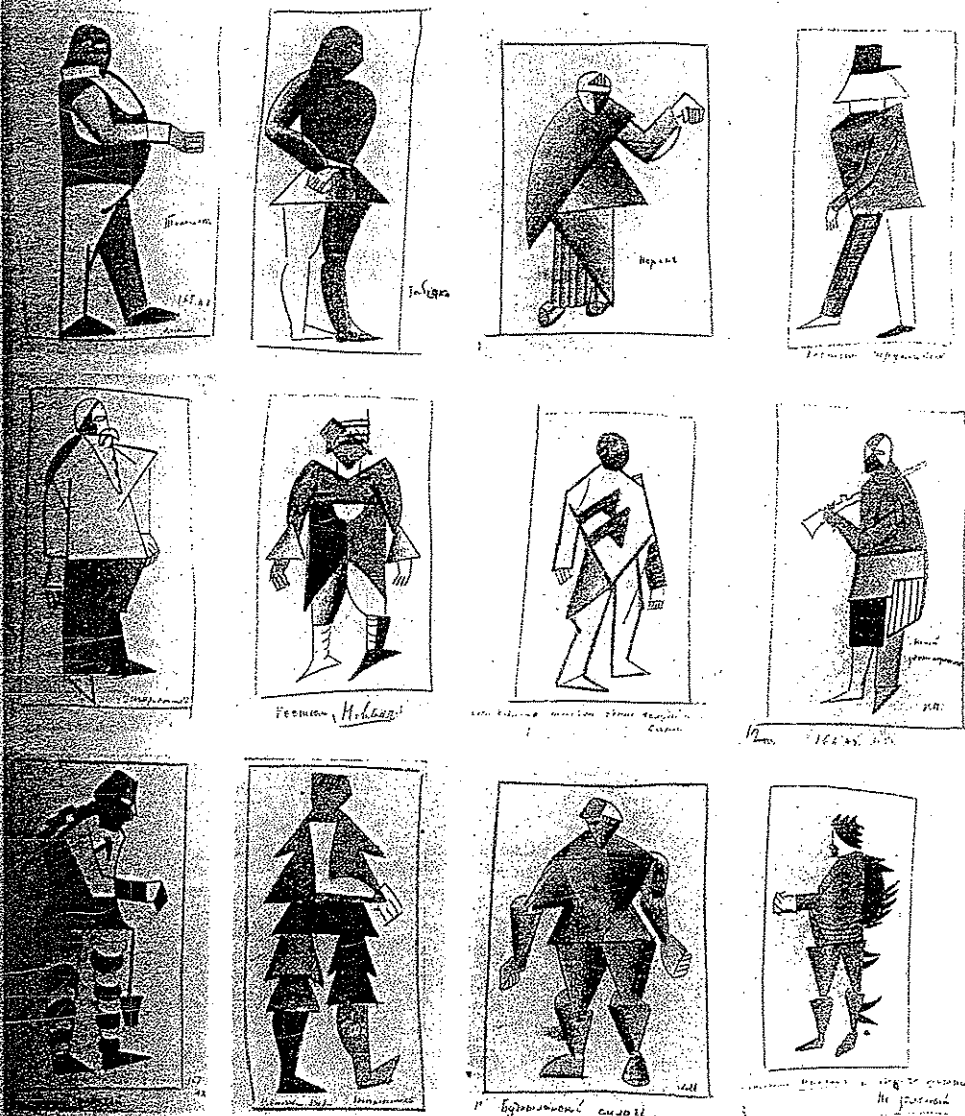


27 Matushin, Malévich y Kruchenij en Uisikirkko, Finlandia, en 1913. El compositor, el escenógrafo y el autor de la primera ópera futurista, *Victoria sobre el Sol*, representada ese mismo año

Victoria sobre el Sol

En octubre de 1913, el futurismo ruso se trasladó de las calles y las «películas caseras» al Luna Park de San Petersburgo. Maiakovski había estado trabajando en su tragedia, *Vladimir Maiakovski*, y su amigo y poeta futurista Alexei Kruchenij, se encontraba planeando una «ópera», *Victoria sobre el Sol*. Una pequeña noticia apareció en el periódico *Speech* que invitaba a todos aquellos que desearan hacer una audición para las representaciones que fueran al Teatro Troiitski; «Actores, no os molestéis en acudir, gracias», rezaba. El 12 de octubre numerosos estudiantes se presentaron en el teatro. Uno de ellos, Tomachevski, escribió: «Ninguno de nosotros había considerado seriamente la posibilidad de ser contratado [...] teníamos delante la oportunidad no sólo de ver a los futuristas, sino de llegar a conocerlos, por decirlo así, en su propio entorno creativo». Y había un número de futuristas para que los estudiantes los vieran: Maiakovski, de veinte años, vestido con chistera, guantes y americana de terciopelo negro; Kruchenij bien afeitado y el bigotudo Mijail Matushin que escribió la partitura de la ópera; Filonov, codiseñador del telón de fondo para la tragedia de Maiakovski, y Vladimir Rappaport, el autor y administrador futurista.

Primero, Maiakovski leyó su trabajo. No hizo intento alguno por disfrazar el tema de la obra, una celebración de su propio genio poético, con una obsesiva repetición de su propio nombre. La mayor parte de los personajes, incluso aquellos que respetaban a Maiakovski, eran «Maiakovski»: El hombre sin cabeza, El hombre con una oreja, El hombre con un ojo y una pierna, El



28 Diseños de Malévich para los trajes de *Victoria sobre el Sol*

hombre con dos besos. El hombre con un largo rostro estirado. Luego estaban las mujeres: La mujer con un desgarrón. La mujer con un desgarrón muy grande y La mujer enorme, cuyo velo arrancaba Maiakovski. Bajo el velo estaba una muñeca de seis metros, que era alzada y sacada. Sólo entonces Maiakovski escogió a unos pocos y selectos «actores» para que participaran en la celebración de sí mismo.

Kruchenij era más liberal. Para su ópera eligió a casi todos los que habían sido dejados fuera de la tragedia. Pidió a los que estaban haciendo la audición que pronunciaran todas las palabras con pausas entre cada sílaba: «Las fá-bricas si-mi-la-res a ca-me-llos ya nos a-ta-can...». Según Tomachevski, constantemente inventaba alguna cosa nueva y «estaba poniendo nervioso a todo el mundo».

Victoria sobre el Sol, en esencia un libreto que narraba cómo una banda de «futurocampesinos» se proponían conquistar el Sol, atrajo a jóvenes futuristas a los ensayos. «El teatro en el Luna Park se convirtió en una especie de salón futurista —escribió Tomachevski—. Allí uno podía encontrar a todos los futuristas, empezando con el bien parecido Kublin, y acabando con los inexpertos petímetros que persistentemente seguían a Burluk y a los otros maestros futuristas a todas partes. Todo el mundo iba allí: poetas, críticos y pintores futuristas.»

28

Kasimir Malévich diseñó el escenario y trajes para la ópera. «El escenario pintado era cubista y no objetivo: en los telones de fondo estaban pintadas formas cónicas y espirales similares a las pintadas en el telón (que los futurocampesinos hacían trizas en la primera escena) —recordaba Tomachevski—. Los trajes estaban hechos de cartón y parecían armaduras pintadas en estilo cubista.» Los actores, que llevaban cabezas de cartón piedra más grandes que el tamaño natural, actuaban en una estrecha franja de escenario con gestos como de títeres. Kruchenij, el autor, aprobó los efectos del escenario: «Eran como yo esperaba y quería. Una luz cegadora llegaba desde los proyectores. El escenario estaba hecho de grandes planchas: triángulos, círculos, piezas de maquinaria. Las máscaras de los actores recordaban las modernas máscaras antiguas. Los trajes transformaban la anatomía humana, y los actores eran movidos, sostenidos y dirigidos por el ritmo dictado por el artista y director». Después Malévich describió la primera escena: «El telón se levantaba precipitadamente, y el espectador se encontraba delante de un calicó blanco en el cual el propio autor, el compositor y el escenógrafo se encontraban representados en tres grupos distintos de jeroglíficos. Sonaba el primer acorde de música, el segundo telón se partía en dos, y aparecían un presentador y trovador y un no-sé-qué con las manos ensangrentadas y un gran cigarrillo».

Las dos representaciones fueron un enorme éxito. La policía se encontraba en gran número en el exterior del teatro. Las multitudes asistían a las más de cuarenta conferencias, discusiones y debates organizados en las semanas siguientes. Sin embargo, la prensa de San Petersburgo permaneció en un estado de completa ignorancia y perplejidad acerca de la importancia de estos actos. «¿Es posible —preguntaba Mijail Matiushin, compositor de la música para *Victoria sobre el Sol*— que ellos [la prensa] estén tan estrechamente trabados por su instinto gregario que no sean capaces de echar un vistazo concien-

zudo, para aprender y meditar acerca de qué está sucediendo en la literatura, la música y las artes visuales en el momento actual?» Los cambios que muchos encontraron tan indigestos incluían un completo reemplazo de las relaciones visuales, la introducción de nuevos conceptos de relieve y peso, algunas ideas nuevas de forma y color, de armonía y melodía y un desprendimiento del uso tradicional de las palabras.

La carencia de sentido y de realismo del libreto había sugerido a Malévich las figuras como títeres y los decorados geométricos. A su vez, las figurillas determinaban la naturaleza de los movimientos y, por lo tanto, el estilo total de la representación. En performances posteriores las figuras aparecían desarrollando los ideales de velocidad y mecanización de las pinturas rayonistas y futuristas. Cuchillas de luces rompían visualmente las figuras, privándolas por turno de manos, piernas y torso, e incluso las sometían a la disolución total. Los efectos de estos cuerpos meramente geométricos y de representación espacial abstracta fueron considerables en la obra posterior de Malévich. Malévich atribuyó a la *Victoria sobre el Sol* los orígenes de sus pinturas suprematistas, con sus característicos rasgos distintivos de formas cuadradas y trapezoidales blancas y negras. *Victoria sobre el Sol* representó una colaboración total del poeta, el músico y el artista, lo que estableció un precedente para los años venideros. Sin embargo, este completo desprendimiento del teatro o la ópera tradicionales a la larga no definió un género nuevo. Según Matiushin, presentaba la «primera representación en un escenario de la desintegración de los conceptos y las palabras, de la antigua puesta en escena y de la armonía musical». En retrospectiva, fue un acto de transición: había tenido éxito al sugerir nuevas direcciones.

Foregger y el renacimiento del circo

Victoria sobre el Sol y Vladimir Maiakovski habían afianzado la estrecha relación entre pintores y poetas. Alentados por su éxito, los artistas pasaron a planear nuevas representaciones que incorporarían a los artistas y escenógrafos recientemente consagrados, y los pintores organizaron nuevas exposiciones. La «Primera exposición futurista: Tranvía V» tuvo lugar en febrero de 1915 en Petrogrado. Financiada por Ivan Puni, reunió a las dos figuras clave de la ascendente vanguardia, Malévich y Tatlin. Malévich expuso obras que abarcaban desde 1911 hasta 1914 en tanto que Tatlin exhibió sus «relieves de pintura», no vistos con anterioridad en una exposición colectiva. También había obras de muchos artistas que justamente un año antes habían regresado a Moscú al comenzar la guerra en Europa; puta, a diferencia de otros centros donde la guerra separó a los diversos miembros de los grupos artísticos, Moscú disfrutó de la reunión de los artistas rusos.

Sólo diez meses más tarde, Puni organizó la «Última exposición futurista de cuadros: 0,10». El *Cuadrado negro* y dos folletos suprematistas de Malévich marcaron el acto. Pero de manera más importante para la performance, después de esta exposición Tairov, el director y fundador del Teatro Kamerny

de Moscú, encargó a Alexandra Exter que preparara decorados y trajes para sus representaciones. En esencia, su teoría del «teatro sintético» integraba decorado, traje, actor y gesto. Tairov elaboró su estudio de la participación del espectador citando el music-hall como el único medio verdadero de lograrla. De este modo, las primeras colaboraciones revolucionarias vieron la adaptación gradual de las ideas futuristas y constructivistas al teatro en nombre del «arte de la representación».

El arte de la representación era prácticamente una proclama ética de los constructivistas: creían que para expulsar el academicismo reinante había que rechazar las actividades especulativas como la pintura y los «instrumentos anticuados como los pinceles y la pintura». Además insistían en que los artistas usaran «espacio real y materiales reales». El circo, el music-hall y el teatro de variedades, la gimnasia rítmica de Émile Jaques-Dalcroze y la eucinéctica de Rudolf von Laban, el teatro japonés y el teatro de títeres fueron todos examinados con meticulosidad. Cada uno sugería posibilidades para llegar a modelos de espectáculos populares que atraerían a un público numeroso y no necesariamente culto. Reforzados de manera abundante con noticias de acontecimientos políticos y sociales, la ideología y el espíritu nuevo del comunismo, parecieron los vehículos perfectos para comunicar el arte nuevo además de la nueva ideología a un público extenso.

Un artista iba a convertirse en el catalizador de tal variedad de obsesiones. Nikolai Foregger había llegado a Moscú desde su Kiev natal en 1916 e hizo un breve aprendizaje en el Teatro Kamerni antes de su cierre en febrero de 1917. Llegó justo a tiempo para presenciar el entusiasmo de la prensa, despertado por los jóvenes rayonistas, constructivistas y activistas del arte. Fascinado por las interminables discusiones sostenidas en las exposiciones y por la mecanización y abstracción del arte y el teatro, extendió estas ideas para incluir la danza. En busca de medios físicos con los que reflejar los diseños estilizados de la vanguardia prerrevolucionaria, examinó los gestos de la actuación y los movimientos de la danza. Después de sólo un año en Moscú, fue a Petrogrado, donde montó un taller en su pequeño estudio-con-teatro para llevar a cabo estos estudios.

Para empezar, analizó los elementos tradicionales de la farsa de corte medieval francesa y de la Commedia dell'Arte de los siglos xvii y xviii, en una serie de representaciones, como *Los gemelos* (1920) de Platuz, bajo el título global de «El teatro de las cuatro máscaras». Al comienzo, estas presentaciones tempranas en los años inmediatamente posteriores a la Revolución tuvieron éxito, pero el público enseguida se cansó de su «clásica» y, por lo tanto, reaccionaria reinterpretación de las formas de teatro. Como resultado, Foregger trató de encontrar una forma de teatro popular más apropiada a las demandas de las nuevas actitudes socialistas, esta vez con un dramaturgo, poeta y crítico teatral, Vladímir Mass. Los dos acoplaron trenes de agitación y experimentaron con humor político antes de trasladarse a Moscú en 1921, donde continuaron desarrollando su idea de un teatro de máscaras, sus personajes en ese momento reflejaban acontecimientos actuales. Por ejemplo,

Lenin había llevado a cabo su Nueva Política Económica (NEP), que se proponía estabilizar la fluctuante economía rusa: para Foregger, el Hombrenep se convirtió en el estereotipo del burgués ruso que se aprovechaba de las políticas económicas liberales. El Hombrenep, junto con el Místico intelectual, la Comunista militante con maletín de piel y el Poeta imaginista, todos se convirtieron en los personajes de repertorio del taller de Foregger, el recientemente fundado Mastfor Studio.

Los estudiantes activos en las realizaciones de diseños para Mastfor eran cineastas jóvenes como Eisenstein, Yutkevich, Barnet, Fogel e Illinski. Yutkevich, de diecisiete años, y Eisenstein diseñaron «El show de la parodia», que constaba de tres sketches: «Para todo hombre sabio una opereta es suficiente», «No beba el agua a menos que esté hervida» y «La tragedia fenomenal de Phetra». Juntos introdujeron elaboradas técnicas nuevas, a las que hacían referencia que eran «estadounidenses» por su énfasis en los aparatos mecánicos. Yutkevich diseñó *Sed amables con los caballos* (1922) de Mass: en ella ideó un entorno completamente movable con escaleras mecánicas y ruedas de andar, trampolines, rótulos eléctricos centelleando y carteles de cine, decorados giratorios y luces volantes. Eisenstein fue el responsable de los trajes, uno de los cuales vestía a una figura femenina con una espiral de aros, sujetados por cintas multicolores y tiras delgadas de papel de colores.

En *El rapto de niños* (1922), Foregger añadió a los elementos de music-hall de las representaciones anteriores el proceso de «cineficación»: los reflectores se proyectaban sobre discos que giraban muy rápidamente, lo que producía efectos cinematográficos. Aparte estas invenciones mecánicas, Foregger introdujo dos teorías adicionales: una era su «tafiatrenage» —un método de formación nunca explícitamente codificado pero que subraya la importancia de la técnica para el desarrollo físico y psicológico del intérprete— y el otro, esbozado en su conferencia de febrero de 1919 en la Unión de Artistas Internacionales del Circo, era su creencia en «el renacimiento del circo». Ambas ideas marcaron un paso en el uso de los recursos extrapictóricos y extrateatrales en la búsqueda de nuevas modas de performance.

Foregger sostenía que el circo era el «gemelo siamés» del teatro, citando a la Inglaterra isabelina y la España del siglo xvii como combinaciones de teatro-circo perfectas. Al insistir en un nuevo sistema de danza y de formación física —«nosotros vemos el cuerpo del bailarín como una máquina y los músculos de la volición como el maquinista»— tafiatrenage no era distinto de otras teorías del cuerpo como la biomecánica de Meyerhold o la eucinéctica de Laban. La biomecánica era un sistema de formación de actores basado en dieciséis «Étude» o ejercicios que ayudaban al actor a desarrollar las habilidades necesarias para el movimiento escénico, por ejemplo moviéndose en un cuadrado, un círculo o un triángulo. Por otra parte, Foregger veía el tafiatrenage no simplemente como una formación de preperformance, sino como una forma de arte en sí mismo.

Las *Danzas mecánicas* de Foregger se representaron por primera vez en febrero de 1923. Una de las danzas imitaba una transmisión: dos hombres esta-

37-40

29



29 Compañía de danza de Foregger, fragmento de *Danzas mecánicas*, 1923. Una de las danzas imitaba una transmisión

ban de pie a unos tres metros de distancia el uno del otro y varias mujeres, cada una bien agarrada a los tobillos de la otra, se movían como una cadena alrededor de ellos. Otra danza representaba una sierra: dos hombres asían las manos y pies de una mujer, balanceándola en movimientos curvos. Los efectos sonoros, que incluían la ruptura de cristales y el golpeteo de diferentes objetos de metal entre bastidores, los proporcionaba una animada orquesta de ruidos.

Las *Danzas mecánicas* fueron recibidas con gran entusiasmo, pero enseguida se convirtieron en blanco de duras críticas procedentes de varios obreros que escribieron a la revista del gremio teatral amenazando con denunciar a la compañía de Foregger por sus representaciones «antisoviéticas» y «pornográficas». El crítico ruso Cherepnin las llamó «norteamericanismo mitad mítico, mitad legendario», pues el arte mecánico de Foregger parecía extraño a las sensibilidades rusas y aparecía como una mera curiosidad. Fue acusado de acercarse demasiado al music-hall y el espectáculo y de alejarse de las significaciones social y política exigidas a las representaciones de la época.

Performances revolucionarias

En tanto que Foregger estaba desarrollando una forma de arte puramente mecánica, que era más apreciada por su inspiración estética que por la ética, otros artistas, dramaturgos y actores eran partidarios de la máquina de propaganda, pues ésta hacía inmediatas y comprensibles las nuevas políticas y los nuevos estilos de vida de la Revolución.

Para Maiakovski, por ejemplo, «ese problema no existía —escribió—. Era mi Revolución». Junto con sus colegas, creía que la propaganda era crucial: los «periódicos hablados», los carteles, el teatro y los filmes se utilizaban todos para informar a un público en su mayor parte analfabeto. Maiakovski estaba

entre los muchos artistas que se hicieron miembros de la ROSTA, la Agencia Telegráfica Rusa. «El Escaparate ROSTA fue una cosa fantástica —recordó—. Supuso que las noticias telegrafiadas inmediatamente eran convertidas en carteles y los decretos en eslóganes. Fue una nueva forma que tuvo su origen espontáneamente en la vida misma. Supuso que los hombres del Ejército Rojo miraran los carteles antes de una batalla y fueran a luchar no con una plegaria, sino con un eslogan en los labios.»

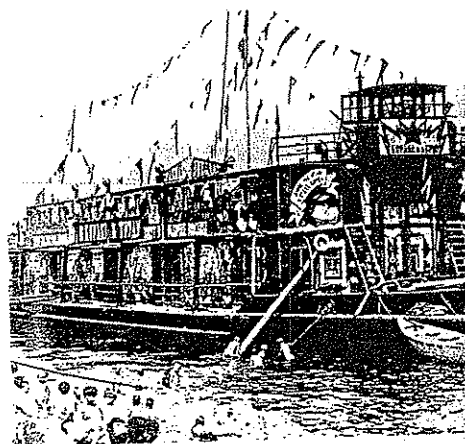
El éxito de los carteles de los escaparates y carteleros enseguida llevó a actos en vivo. Los carteles se proyectaron en secuencias en una serie de imágenes. Las representaciones ambulantes comenzaron con la filmación de un titular como «¡Todo el poder al pueblo!». A éste seguían imágenes estáticas que demostraban y elaboraban la idea del eslogan. El cartel se convirtió en parte de la escenografía y los intérpretes aparecían con una serie de carteles pintados sobre lona.

Los trenes y barcos de agitación, ROSTA y el teatro callejero de agitación fueron sólo algunas de las salidas disponibles para los artistas jóvenes dedicados a abandonar las «actividades [puramente] especulativas» para el arte socialmente utilitario. Las performances adquirieron un nuevo significado, muy alejado de los experimentos artísticos de los años anteriores. Los artistas planearon que el desfile del Primero de Mayo representara la toma del poder revolucionaria y decoraron las calles e incluyeron a miles de ciudadanos en dramáticas reconstrucciones de momentos culminantes de 1917.

Nathan Altman y otros futuristas organizaron una manifestación de masas para el primer aniversario de la Revolución de Octubre, en 1918. Tuvo lugar en la calle y en la plaza del Palacio de Invierno de Petrogrado; cientos de metros de pinturas futuristas cubrían los edificios y una construcción futurista móvil se agregó al obelisco de la plaza. Éste y otros espectáculos extraordinarios culminaron dos años más tarde, el 7 de noviembre de 1920, en las celebraciones del tercer aniversario. «El asalto del Palacio de Invierno» incluía una reconstrucción parcial de los acontecimientos que precedieron a la Revolución de Octubre y del asalto propiamente dicho del palacio contra el Gobierno Provisional en el atrincherado. Bajo la dirección principal de Nikolai Yevreinov, tres directores teatrales importantes, Petrov, Kugel y An-nenkov (que también diseñó los decorados) organizaron a un batallón del ejército y 8.000 ciudadanos en una reconstrucción de los acontecimientos de ese día tres años antes.

El trabajo fue escenificado en tres áreas principales en los alrededores del palacio, y las calles que conducen a la plaza se llenaron de unidades del ejército, carros blindados y camiones del ejército. Dos grandes plataformas, cada una de más o menos 55 metros de longitud y 16 metros de ancho, flanqueaban la entrada a la plaza delante del palacio: a la izquierda la plataforma «roja», del Ejército Rojo (el proletariado), y a la derecha la plataforma «blanca» donde el Gobierno Provisional presidía. La plataforma blanca incluía 2.685 participantes, entre ellos 125 bailarines de ballet, 100 artistas de circo y 1.750 extras. La plataforma roja era igual de grande, e incluía a todos los obreros originales que habían participado en la batalla real que Yevreinov pudo encontrar. Comenzó más o menos a las diez de la noche, la performance se

ОКНО САТБРЫ РОСТА N170.



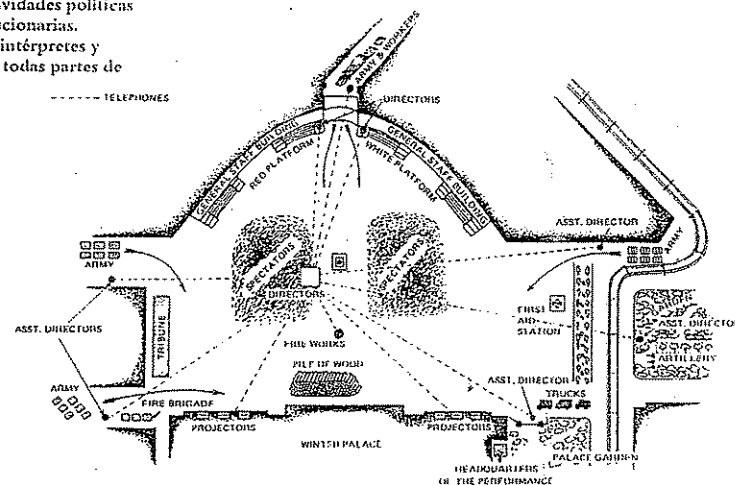
inició con un disparo, y una orquesta de quinientas músicos interpretó una sinfonía de Varlich y acabaron con *La Marsellesa*, la música del Gobierno Provisional. Cientos de voces gritaron «¡Lenin! ¡Lenin!», y mientras se repetía *La Marsellesa*, ligeramente fuera de tono, las multitudes cantaban a gritos *La Internacional*. Por último, los camiones llenos de obreros pasaban a alta velocidad bajo los arcos para entrar en la plaza y llegar a su destino, el interior del propio Palacio de Invierno. A medida que los revolucionarios se dirigían todos al edificio, el Palacio, que antes había estado oscuro, de pronto era iluminado por un torrente de luces en el edificio, fuegos artificiales y un desfile de las Fuerzas Armadas.

El magnífico cornudo

El impulso de las representaciones del aniversario habían puesto en juego casi cada técnica y estilo posible de pintura, teatro, circo y filme. Como tales, los límites de la performance eran interminables: en ninguna parte había un intento por clasificar ni limitar las diferentes disciplinas. Los artistas constructivistas encargados de la realización del arte trabajaron de manera continuada

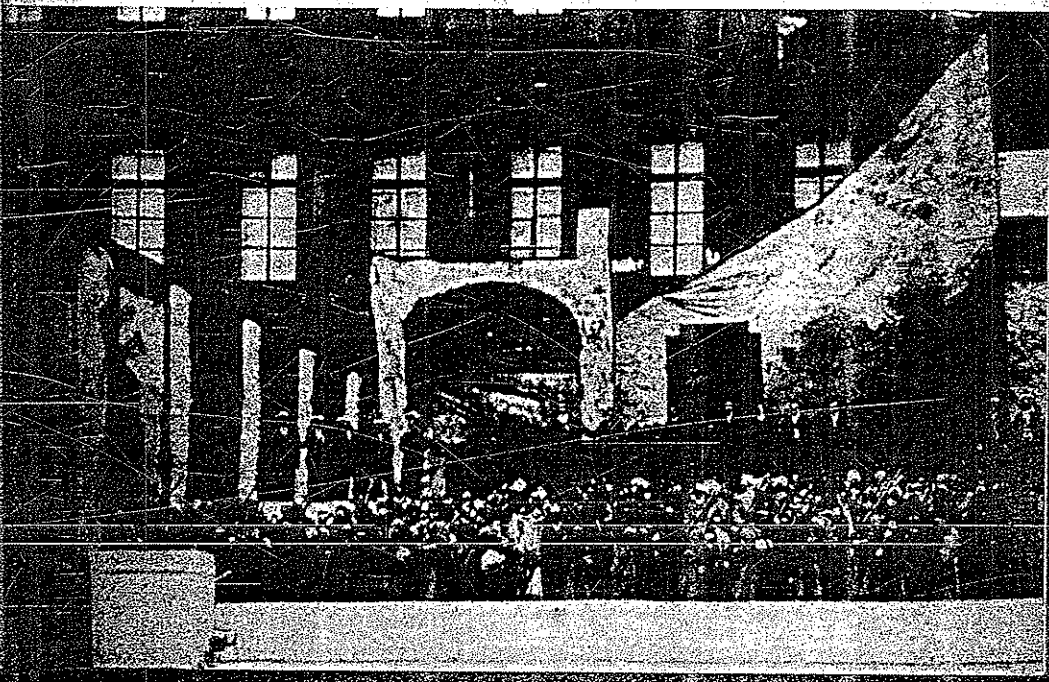
30 Página anterior: Cartel del Escaparate ROSTA de Maiakovski

31-32 Barco y tren de agitación, 1919, características populares de las actividades políticas posrevolucionarias. Llevaban intérpretes y noticias a todas partes de Rusia.



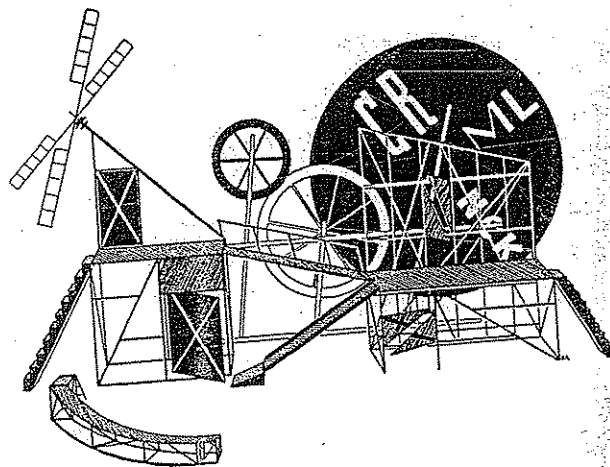
33 Diagrama para la disposición del acto «El asalto del Palacio de Invierno», 1920

34 «El asalto del Palacio de Invierno», en el tercer aniversario de la Revolución Rusa, 7 de noviembre de 1920. Fue dirigido por Yevreinov, Petrov, Kugel y Annenkov e incluía a más de ocho mil intérpretes





Traje de Popova para *El magnífico cornudo*, 1922



36 Dibujo para el decorado de *El magnífico cornudo*, de Popova

en el desarrollo de sus ideas de un arte en el espacio real, anunciando la muerte de la pintura.

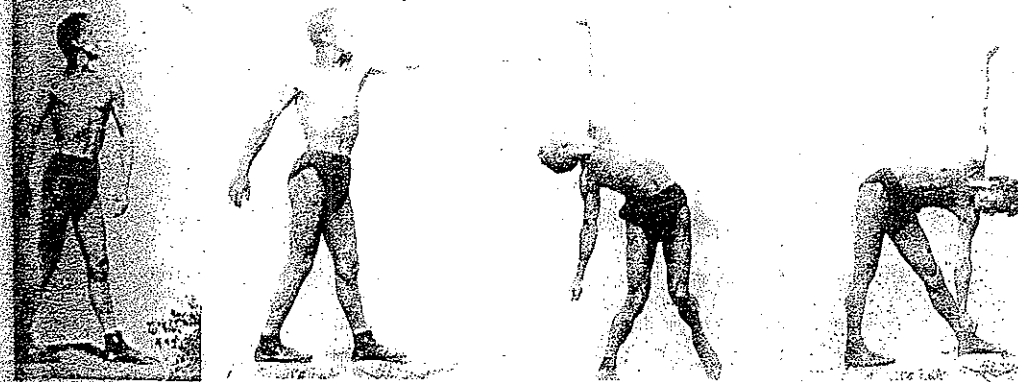
En 1919, antes de estar al corriente de los constructivistas, el director teatral Vsevolod Meyerhold había escrito: «Hacemos bien en invitar a los cubistas a trabajar con nosotros, porque necesitamos escenarios que se parezcan a aquellos en los cuales estaremos interpretando mañana. Queremos que nuestro escenario sea un tubo de hierro, del mar abierto o algo construido por el hombre nuevo [...] erigiremos un trapecio y pondremos a nuestros acróbatas a trabajar en él, para hacer que sus cuerpos expresen la esencia misma de nuestro teatro revolucionario y nos recuerde que estamos disfrutando la lucha en que nos encontramos comprometidos». Meyerhold encontró en los constructivistas los escenógrafos que había estado anhelando. Cuando en 1921 las circunstancias lo obligaron a buscar un escenario que pudiera ser erigido en cualquier parte sin recurrir a la maquinaria de escenario convencional, Meyerhold vio en la obra de los constructivistas la posibilidad de un andamio utilitario de fines múltiples que podía ser desmontado y vuelto a montar con facilidad. Los apuntes del catálogo de Popova a la exposición «5 x 5 = 25» ese año en Moscú confirmaron la creencia de Meyerhold de que había encontrado la escenografía para su decorado. Ella había declarado: «Todas las construcciones dadas [en la exposición] son pictóricas y deben considerarse simplemente una serie de experimentos preparatorios para las construcciones materializadas», dejando abiertas las sugerencias acerca de cómo se lograría este fin.

Meyerhold claramente percibió que el constructivismo mostraba el camino a la militancia contra la tradición estética desarrollada del teatro, permitiéndole realizar su sueño de representaciones extrateatrales alejadas del auditorio como una caja, en cualquier lugar: el mercado, la fundición de una fábrica metalúrgica, la cubierta de un acorazado. Comentó este

proyecto con varios miembros del grupo, en particular Popova. No obstante, la colaboración no fue siempre tan afable como la representación final puede sugerir. Cuando, a comienzos de 1922, Meyerhold sugirió una performance basada en las teorías espaciales de Popova, ella se negó de manera terminante: el grupo constructivista en conjunto se mostró poco dispuesto a participar en la representación. Una decisión demasiado precipitada habría significado arriesgarse a desacreditar las nuevas ideas. Meyerhold, no obstante, estaba convencido de que la obra de los constructivistas era ideal para su nueva representación, la de *El magnífico cornudo* de Crommelynck. Él, disimuladamente, se dirigió a cada uno de los artistas por separado y les pidió que presentaran estudios preparatorios, sólo por una eventual contingencia. Cada uno trabajó en secreto, sin saber que los otros estaban diseñando modelos para el espectáculo: la representación en abril de 1922 fue, por lo tanto, un esfuerzo conjunto con Popova como coordinadora.

El decorado de *El magnífico cornudo* consistía en marcos de paneles teatrales convencionales, plataformas unidas por peldaños, rampas y pasarelas, aspas de molinos de viento, dos ruedas y un disco grande que llevaba las letras CR-ML-NCK (que significaba Crommelynck). Los personajes usaban monos holgados, pero incluso con su cómoda vestimenta necesitaban habilidades acrobáticas para que el decorado «funcionara». De esta manera la representación se convirtió en el foro ideal para el sistema de biomecánica de Meyerhold, anteriormente descrito, que había desarrollado hacia poco tiempo. Puesto que había estudiado el taylorismo, un método de trabajo eficaz entonces muy popular en Estados Unidos, exigió un «taylorismo del teatro [que] hará posible representar en una hora lo que en la actualidad requiere cuatro».

El éxito de *El magnífico cornudo* consolidó a los constructivistas como los líderes en escenografía. Esta obra fue la culminación de un intercambio entre



37-40 Serie de posturas de los ejercicios biomecánicos de Meyerhold, compuesto de dieciséis «Enades», para la formación de actores

las artes, pues en esta representación el artista no sólo respondía a las necesidades teóricas de un director innovador, sino que de hecho transformaba la naturaleza de la actuación y la propia intención de la obra mediante la invención de esas complejas «máquinas actuantes».

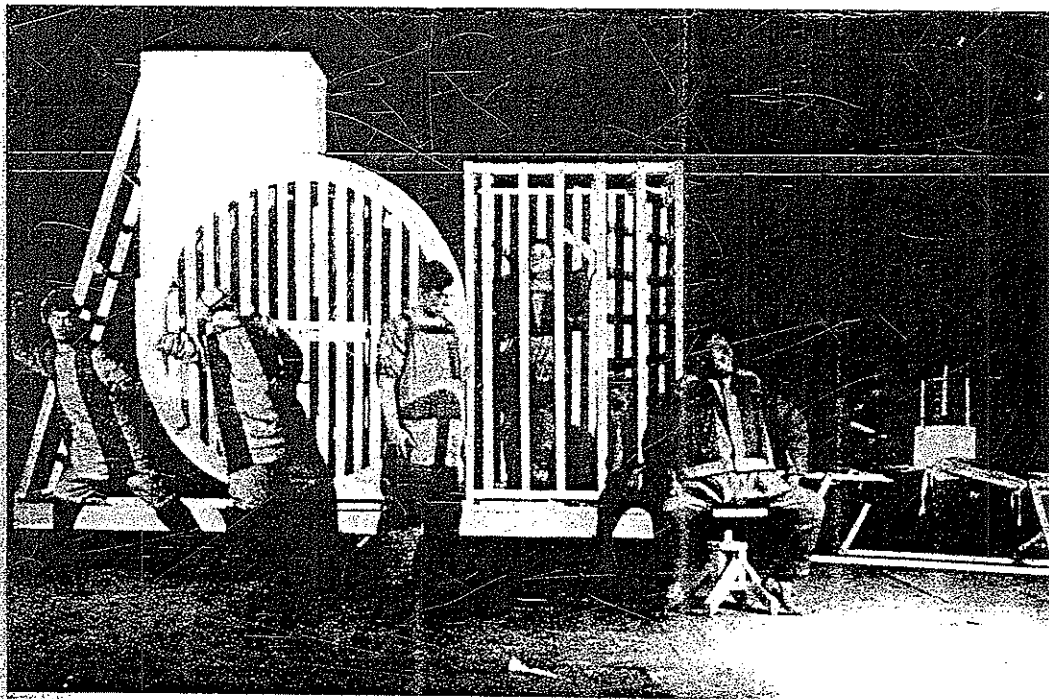
El Grupo Blusa Azul y la Fábrica del Actor Excéntrico

Cada año era testigo de innovaciones en el arte, la arquitectura y el teatro; se formaban nuevos grupos con tanta regularidad que se hizo imposible indicar con toda precisión las fuentes exactas de cada «manifiesto» o incluso los autores. Los artistas se trasladaban constantemente de un taller a otro: Eisenstein trabajó con Foregger, luego con Meyerhold y Tairov; Maiakovski con ROSTA, Meyerhold y el Grupo Blusa Azul.

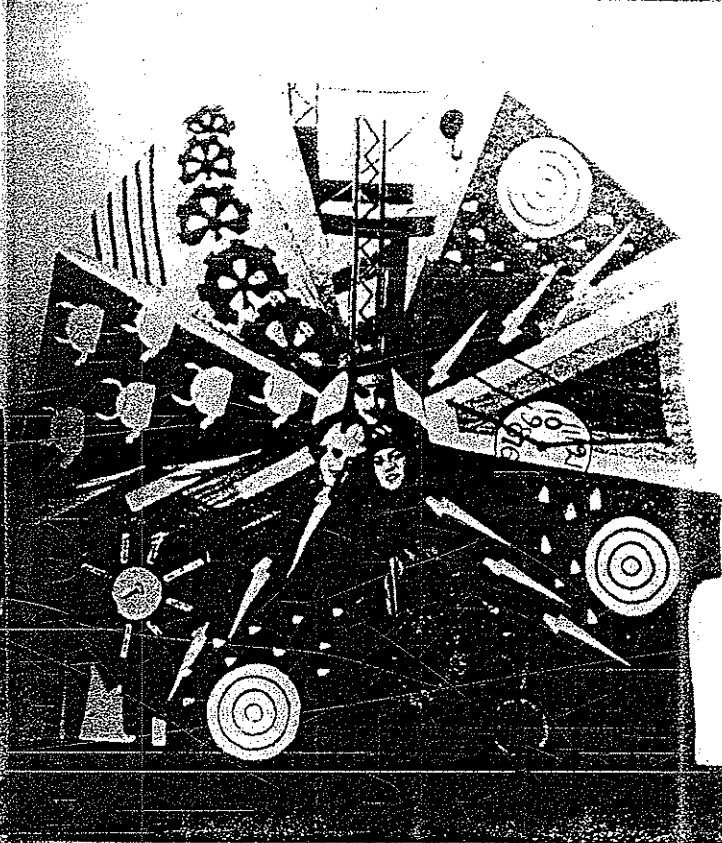
41, 43

El Grupo Blusa Azul se formó de manera oficial en octubre de 1923; abiertamente político, empleó técnicas vanguardistas además de populares, pensado específicamente para el público de masas. En su momento culminante, es probable que incluyera a más de 100.000 personas, con sus numerosos clubes en las ciudades de todo el país. Utilizando atrezzo de agitación, «periódicos en vivo» y la tradición del teatro de club, su repertorio se componía en esencia de filme, danza y carteles animados. En varios aspectos fue la realización última, a gran escala, del teatro de variedades de Marinetti, «el más vigoroso de todos los espectáculos en cuanto a su dinamismo de forma y color y el movimiento simultáneo de juglares, bailarinas de ballet, gimnastas, profesores de equitación y ciclones espirales. Otra fuente para estas obras extravagantes y fantásticas fue la escenificación de Eisenstein de *Diario de un sinvergüenza* de Ostrovski, que incluía un montaje de veinticinco atracciones diferentes: filme, actuaciones de payasos, sketches, escenas absurdas, canciones de agitación coral y actuaciones circenses. El mismo laboratorio de Mastor sugirió recursos técnicos y el uso de collage de filmes; la biomecánica de Meyerhold también influyó mucho el estilo global de las performances del Grupo Blusa Azul.

Los recursos mecánicos empleados en el grupo, con su habilidad para montar «representaciones industriales» a gran escala, también reflejó la obra de un grupo anterior, la Fábrica del Actor Excéntrico, o FEKS. Fas-



42 (arriba) Escena del espectáculo de Meyerhold de *La muerte de Tarelkin*, con diseños de Varvara Stepanova, la mujer de Rodchenko, Moscú, 1922



41 (página anterior), 43 El Grupo Blusa Azul, fundado en 1923. En el escenario se colocaron carteles enormes, con agujeros recortados para las cabezas, brazos y piernas de los actores, que recitaban textos basados en acontecimientos políticos y sociales controvertidos

Dadá

Wedekind en Munich

Mucho antes de que las actividades Dadá comenzaran en el Cabaret Voltaire en Zurich en 1916, el teatro de cabaré ya era un espectáculo de la vida nocturna popular en las ciudades alemanas. Munich, un próspero centro artístico antes de la guerra, fue la ciudad de la cual procedían las dos personalidades clave del Cabaret Voltaire: sus fundadores la artista de night-club Emmy Hennings y su futuro marido Hugo Ball. Célebre por el grupo de pintores expresionistas Der Blaue Reiter y por sus prolíficas performances teatrales expresionistas, Munich también fue famosa por sus bares y cafés, que eran el punto focal para los artistas, poetas, escritores y actores bohemios de la ciudad. Fue en cafés como el Simplicissimus (donde Ball conoció a Hennings, una de las estrellas de cabaré) que sus manifiestos escritos a medias y sus revistas parcialmente editadas se discutían bajo la débil luz mientras, en pequeños escenarios de plataforma, bailarines y cantantes, poetas y magos representaban sus sketches satíricos basados en la vida cotidiana de la capital bávara de preguerra. En estos llamados «teatros íntimos» florecieron figuras excéntricas, entre ellas Benjamin Franklin Wedekin, más conocido como Frank Wedekind.

Notorio como hombre decidido a provocar, en especial respecto de tópicos sexuales, su primera frase corriente para una joven era inevitablemente «¿Todavía eres virgen?», a lo cual solía agregar una mueca sensual, que se dice que en parte era sólo el resultado de su dentadura que no le encajaba bien. Llamado «dibertino», «explotador antiburgués de la sexualidad», «amenaza para la moralidad pública», Wedekind solía interpretar cabaré cuando no tenía capital para producir sus obras o cuando era molestado por la censura oficial. Incluso solía orinar y masturbarse en el escenario y, según Hugo Ball, inducía convulsiones «en sus brazos, sus piernas, e incluso en su cerebro», en un momento en que la moralidad todavía estaba encadenada a los hábitos de los arzobispos protestantes. Un ambiente artístico igualmente antiburgués apreció la crítica mordaz incorporada en cada una de sus provocativas performances.

Sus obras no eran menos controvertidas. Después de un exilio temporal en París y varios meses en prisión por violación de la censura, Wedekind escribió su famosa sátira sobre la vida de Munich, *Der Marquis von Keith*. Recibida con mofa por el público y la prensa, replicó con la obra *König Nicolò, oder So Ist das Leben* (*Rey Nicolò, o Así es la vida*) en 1901, un relato perverso del derrocamiento por parte de sus súbditos burgueses de un rey que, tras

haber fracasado en todo lo demás, es obligado a representar el papel de bufón de corte de su propio usurpador. Era como si Wedekind buscara consolación en cada performance, utilizándola como un contraataque a la crítica adversa. A su vez, cada obra era censurada por oficiales prusianos del káiser Guillermo, y a menudo abreviada por sus editores. Financieramente desangrado por las sentencias de prisión y por lo general condenado al ostracismo por los nerviosos directores, volvió a trabajar en el circuito del cabaré popular, y una vez se unió a un famoso grupo ambulante, Los Once Verdugos, con el fin de ganarse la vida.

Estas performances irreverentes, que rayaban en lo obsceno, granjearon a Wedekind las simpatías de la comunidad artística de Munich, en tanto que los juicios de la censura que inevitablemente siguieron garantizaron su importancia en la ciudad. Ball, que frecuentó el Café Simplicissimus, comentó que desde 1910 en adelante todo en su vida giraba en torno del teatro: «Vida, gente, amor, moralidad. Para mí el teatro significaba libertad inconcebible —escribió—. Mi impresión más fuerte fue la del poeta como un horrendo espectáculo cínico: Frank Wedekind. Lo vi en muchos ensayos y en casi todas sus obras. En el teatro luchaba tanto por eliminarse a sí mismo como por eliminar los últimos restos de una civilización en otro tiempo firmemente establecida».

Die Büchse der Pandora (*La caja de Pandora*), de Wedekind, la historia de la carrera de una mujer emancipada, publicada en 1904, se consideró una eliminación. La obra fue inmediatamente excluida de la representación pública



45 Frank Wedekind en su obra *Hidalla*, 1905

42 cinada por la nueva sociedad industrial que Estados Unidos ejemplificaba, FEKS promovió esos aspectos más típicos de la vida estadounidense: alta tecnología y «baja cultura» —jazz, libros de cómics, music-hall, anuncios y demás—. Especialmente notable fue la representación de la obra de Sujovo-Kobelin *La muerte de Tarelkin*, para la cual Stepanova diseñó muebles plegables. Una vez más, las representaciones de performances rusas llevaron a cabo algunos de los principios establecidos en los manifiestos futuristas de casi una década antes, puesto que Fortunato Depero había pedido un teatro en el cual «todo cambia — desaparece — reaparece, se multiplica y se rompe, se pulveriza y se trastorna, tiembla y se transforman en una máquina cósmica que es vida». A pesar de que los manifiestos de FEKS trataron de refutar la influencia de los futuristas italianos, fue en sus representaciones que esas ideas anteriores se llevaron a cabo de manera consistente.

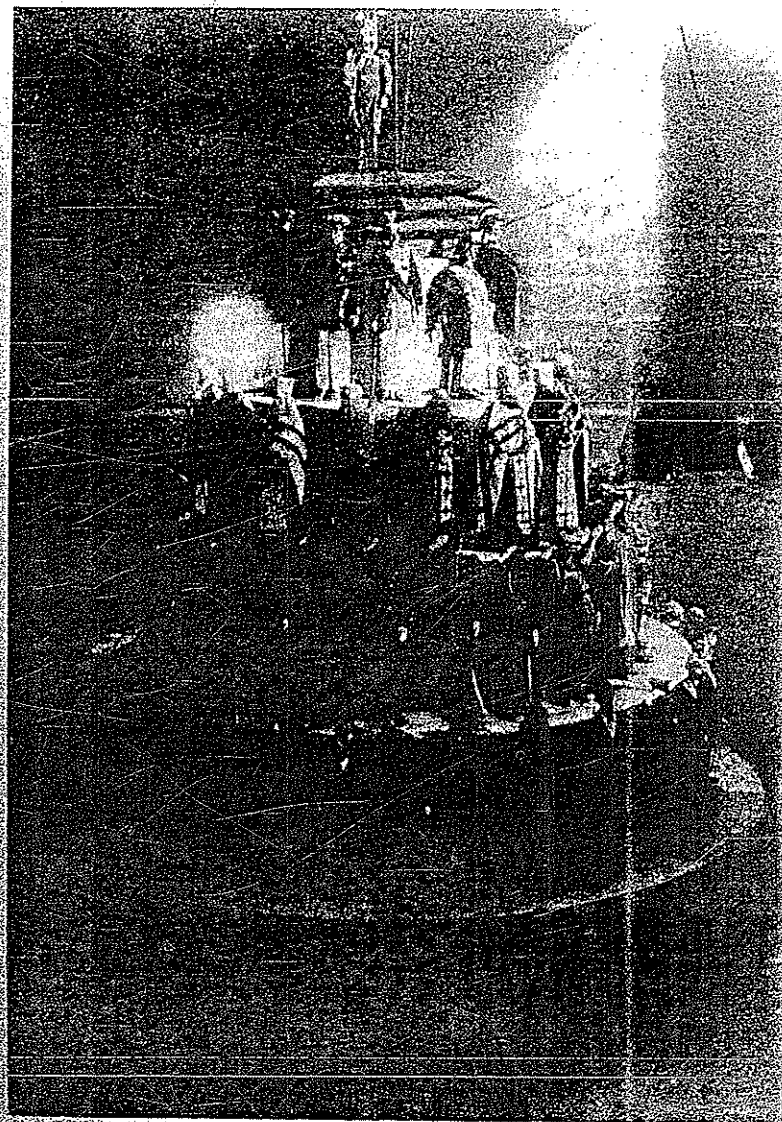
Moscú está ardiendo

44 El teatro había entrado en la representación del arte de la misma manera que la representación del arte había transformado el teatro. Rusia estaba experimentando un tumulto cultural tan violento como la revolución de 1905; era como si esa energía nunca se hubiera detenido. Y en 1930, en el vigésimo quinto aniversario de aquel fatídico Domingo rojo cuando los obreros protestaron en el exterior del Palacio de Invierno y les dispararon mientras huían, un periodo estaba acercándose a su fin. Maiakovski, en un gesto trágico final, iba a preparar la conmemoración: *Moscú está ardiendo*. Encargada por la Agencia Central Soviética de Circos Estatales, la pantomima se representó en la segunda mitad del programa circense. Se utilizaron todas las posibilidades del circo, y *Moscú está ardiendo* fue un fenómeno completamente nuevo en el campo de la pantomima circense. Una sátira política aguda, narraba la historia de los primeros días de la revolución en estilo cinematográfico. Quinientos intérpretes participaron en el espectáculo: artistas de circo, estudiantes de escuelas de arte dramático y de circo y unidades de la caballería. *Moscú está ardiendo* se estrenó el 21 de abril de 1930 en el Primer Circo Estatal de Moscú. Una semana antes, el 14 de abril, Maiakovski se había suicidado de un disparo.

Aunque 1909 marcó el comienzo de la performance de artistas, fue 1905, el año del Domingo rojo, el que puso en movimiento una revolución teatral y artística en Rusia. Pues la creciente energía de los obreros en su intento por derribar el régimen zarista llevó a un movimiento teatral de la clase obrera que pronto atrajo la participación de numerosos artistas. Por otra parte, 1934 marcó de manera dramática un segundo punto decisivo en el teatro y la performance de artistas al poner fin a casi treinta años de representaciones extraordinarias. Ese año el Festival de Teatro Soviético anual de diez días de duración se inauguró con la reposición de obras de comienzos y mediados de la década de 1920: *El magnífico comudo*, de Meyerhold, de 1922; *El mono peludo*, de Tairov, de 1926, y *La princesa Turandot*, de Vajtangov, de 1922, bajó el telón a una época expe-

rimental. Pues, no por casualidad, fue en 1934, en el Congreso de Escritores de Moscú, que Zhdanov, el portavoz del Partido para cuestiones referentes a las artes comunicó la primera declaración definitiva sobre realismo socialista al esbozar un código oficial e inevitable para la actividad cultural.

44 Escenario piramidal de Moscú está ardiendo, representada en un circo de verdad, el Primer Circo Estatal de Moscú, para conmemorar el vigésimo quinto aniversario de la revolución del Domingo rojo de 1905



en Alemania durante la vida del autor. Enfadado con el fiscal, que él sentía había distorsionado las pruebas de modo que sugirieran indecencia, Wedekind replicó con una adaptación inédita del famoso *Heidenröslein*, que parodiaba los procesos del tribunal de justicia y la jerga legal:

El vagabundo dice: Tendré relaciones sexuales contigo, vagabunda.
La vagabunda responde: Te contagiaré tan gravemente una enfermedad venérea que siempre tendrás motivo para recordarme.
Evidentemente a ella no le interesaba tener relaciones sexuales en ese momento.

Las performances de Wedekind se deleitaban con la licencia dada al artista para ser un extraño loco, exento de la conducta normal de la sociedad. Pero sabía que esa licencia sólo se daba porque el papel del artista era considerado del todo insignificante, más tolerado que aceptado. Tras dedicarse a la causa del artista contra el satisfecho público en general, Wedekind enseguida se encontró acompañado por otros, en Munich y en otras partes, que comenzaron a usar la performance como un arma contra la sociedad.

Kokoschka en Viena

La notoriedad de Wedekind se extendió más allá de Munich. En tanto que el proceso del tribunal de justicia acerca de *Die Büchse der Pandora* continuaba en Alemania, la obra fue representada privadamente en Viena. Allí el propio Wedekind interpretó a Jack el Destripador, en tanto que Tilly Newes, su futura mujer, hizo el papel de Lulú. En medio de la ola popular de expresionismo en Munich, Berlín y Viena alrededor de esta época, aunque en forma escrita más bien que en auténtica performance, desaprobó de manera extrema cualquier intento de alinear su obra con el expresionismo. Después de todo, él había usado instintivamente técnicas expresionistas en su obra mucho antes de que el término y el movimiento se hubieran hecho populares.

46 En Viena se representó la prototípica obra expresionista, *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Asesino, esperanza de las mujeres). Iba a llegar a Munich, vía Berlín, por medio de la revista *Der Sturm*, que publicó el texto y los dibujos poco antes de su representación en Viena en 1909. Al igual que Wedekind, Kokoschka, de veintidós años, fue considerado una especie de afrenta excéntrica a la moralidad pública y al gusto de la conservadora sociedad vienesa. «Artista degenerado», «provocador de burgueses», «criminal común», lo llamó la crítica, además de *Oberwilder* o jefe salvaje, después de la exposición de su busto de arcilla *El guerrero* en el Kunstschau de Viena de 1908.

Irritado por esos ataques primitivos, arrojó *Mörder, Hoffnung der Frauen* a la cara de los serios vieneses, en una representación en el teatro jardín del Kunstschau de Viena. El reparto, sus amigos y estudiantes de arte dramático, habían tenido sólo un ensayo antes del estreno. Improvisaron con «frases clave en papelitos», después de que Kokoschka hubiera demostrado los elementos imprescindibles de la obra, con sus correspondientes variaciones de

46 Kokoschka, dibujo de pluma y tinta para su obra *Mörder, Hoffnung der Frauen*, un espectáculo expresionista temprano, representado en Viena en 1909



tono, ritmo y expresión. En el jardín cavaron un foso para los músicos, construyeron un escenario de cartón y tablas. En el centro del escenario había una gran torre con una puerta de jaula. Alrededor de este objeto, los actores andaban a gatas, extendiendo los brazos, arqueando la espalda y realizando exageradas expresiones faciales; estas acciones se convirtieron en la característica de las técnicas de actuación expresionistas. En medio de esta atmósfera extraña representaron una batalla agresiva entre hombre y mujer, con un hombre que rasgaba el vestido de la primera actriz y la marcaba simbólicamente con su señal. Al defenderse lo atacaba con un cuchillo, y a medida que la sangre teatral manaba suavemente de sus heridas, tres hombres enmascarados lo colocaban en un ataúd y lo levantaban hasta la torre de rejillas. No obstante, el «Hombre Nuevo», tan importante para los escritores expresionistas posteriores, triunfaba: al derramar su sangre, la mujer sólo había presagiado su suerte; ella moría, lenta y dramáticamente, mientras que el viril y puro Hombre Nuevo sobrevivía.

Años más tarde Kokoschka iba a contar los recuerdos de que «a partir de entonces se dieron gritos de oposición repugnante y maliciosa» contra su obra. El argumento literario habría degenerado en una guerra sangrienta si Adolf Loos, el arquitecto y mecenas de Kokoschka, «no hubiera intervenido con un grupo de sus fieles para rescatarme del destino de ser matado a golpes». Kokoschka continuó: «Lo que irritó a la gente de manera particular fue que los nervios habían sido colocados en el exterior de las figuras, sobre la piel, como si de verdad pudieran verse. Los griegos colocaban máscaras a sus actores para precisar el personaje: triste, apasionado, irritado, etc. Yo hice lo mismo a mi manera, pintándoles las caras, no

como decoración sino para subrayar el personaje. Todo esto estaba pensado para resultar efectivo a una distancia, como una pintura al fresco. Traté a los miembros del reparto de manera completamente diferente. A algunos de ellos les coloqué rayas transversales, como un tigre o un gato, pero a todos les pinté los nervios. Dónde se localizaban lo sabía por mi estudio de la anatomía».

En 1912, el año en que se publicó *Der Bettler (El mendigo)*, en general considerada la primera obra expresionista, la representación de Kokoschka fue el centro de la conversación en Munich. Aunque de hecho todavía se habían representado pocas obras explícitamente expresionistas, las nuevas nociones de la performance ya se estaban viendo como maneras posibles de destruir las anteriores tradiciones realistas de personas como Hugo Ball, de veintiséis años, que por entonces estaba profundamente dedicado a la planificación de performances propias. Para Ball, los años en Munich significaron planes para iniciar un *Künstlertheater* colaborador. Formó equipo con Kandinsky quien «por su mera presencia colocó a esta ciudad muy por encima de las otras ciudades alemanas en cuanto a modernidad», y las revistas donde ellos se expresaron fueron *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die Neue Kunst* y, en 1913, *Die Revolution*. Según Ball, ése era un período en que había que oponerse al sentido común en todo momento, en que «los artistas se habían hecho cargo de la filosofía» y «una época de lo interesante y de chismorreos». Dentro de este ambiente inquietante, Ball imaginó que la «regeneración de la sociedad» ocurriría a través de «la unión de todos los medios y fuerzas artísticas». Creía que sólo el teatro era capaz de crear la nueva sociedad. Pero su idea del teatro no era tradicional: por una parte, había estudiado con el innovador director Max Reinhardt, y buscaba nuevas técnicas dramáticas; por otra parte, el concepto de una obra de arte total, o *Gesamtkunstwerk*, que Wagner había propuesto hacía más de medio siglo, que incluía artistas de todas las disciplinas en representaciones a gran escala, todavía le fascinaba. De manera que el teatro de Ball, si hubiera logrado abrirse camino, habría incluido a todos los artistas siguientes: Kandinsky, a quien habría designado director general, Marc, Fokine, Hartrmann, Klee, Kokoschka, Yevreinov, Mendelsohn, Kubin y él mismo. En varios aspectos, este esbozo de programa prefiguró el entusiasmo con que dos años más tarde reunió a diferentes artistas en Zurich.

Pero estos planes nunca se materializaron en Munich. Ball no encontró patrocinadores, ni tuvo éxito en su solicitud del cargo de director del Staatstheater de Dresde. Desanimado, se marchó de Alemania vía Berlín hacia Suiza. Deprimido por la guerra y la sociedad alemana del momento, comenzó a ver el teatro desde otro punto de vista: «La importancia del teatro siempre es inversamente proporcional a la importancia de la moralidad social y la libertad civil». Para él la moralidad social y la libertad civil estaban reñidas y en Rusia, además de en Alemania, el teatro estaba aplastado por la guerra. «El teatro ya no tiene sentido. ¿Quién quiere actuar ahora, o siquiera ver actuar? [...] Siento el teatro como debe de sentirse un hombre que de repente ha sido decapitado.»

Ball en Zurich

Hugo Ball y Emmy Hennings llegaron a Zurich en el tranquilo verano de 1915. Hacía sólo ocho meses que Hennings había salido de la prisión por falsificar pasaportes extranjeros para aquellos que deseaban eludir el servicio militar; él llevaba documentación falsificada y vivía bajo un nombre falso.

«Resulta extraño, pero en algunas ocasiones la gente no sabe cuál es mi nombre verdadero. Luego vienen los oficiales y hacen preguntas.» Tener que cambiar de nombres para evitar ser detectados por los espías alemanes oficiales que estaban a la búsqueda de quienes habían evadido el reclutamiento era sólo la menor de sus preocupaciones. Eran extranjeros pobres, desempleados y no registrados. Hennings realizó algunos trabajos domésticos a tiempo parcial, Ball trató de continuar sus estudios. Cuando la policía suiza de Zurich descubrió que estaba viviendo bajo nombres falsos huyó a Ginebra y luego regresó a Zurich a cumplir doce días de prisión. Luego dejaron de molestarlo. Las autoridades suizas no tenían interés en entregarlo a los alemanes para el servicio militar. En el otoño su situación era seria, no tenían dinero ni adónde ir. Ball llevaba un diario en el cual hizo alusión a un intento de suicidio; se llamó a la policía para que se lo impidieran en el lago de Zurich. Su americana, que había sido salvada del lago, no resultó una compra tentadora en el night-club donde la ofreció en venta. Pero en cierto modo su suerte cambió y el night-club le firmó un contrato con un grupo ambulante llamado Flamenco. Incluso mientras se encontraba de gira con el Flamenco en varias ciudades suizas, Ball estaba obsesionado por comprender la cultura alemana de la que había huido. Empezó a hacer planes para un libro, más tarde publicado como *Zur Kritik der deutschen Intelligenz (Crítica de la mentalidad alemana)* y escribió interminables textos sobre la enfermedad filosófica y espiritual de la época. Se convirtió en un pacifista inveterado, experimentó con narcóticos y el misticismo, y comenzó a mantener correspondencia con el poeta Marinetti, el líder de los futuristas. Escribió para el periódico *Die Weissen Blätter* de Schickel y la revista *Der Revolutionär* de Zurich.

No obstante, las performances de cabaré y sus escritos se hallaban en pugna. Ball estaba escribiendo acerca de una clase de arte que se impacientaba cada vez más por llevar a cabo: «En una época como la nuestra, cuando la gente es diariamente asaltada por las cosas más monstruosas sin ser capaz de llevar la cuenta de sus impresiones, en una época así la representación estética se convierte en un derrotero fijado. Pero todo arte vivo será irracional, primitivo y complejo: hablará una lengua secreta y dejará de llevar documentos, no de edificación, sino de paradoja». Ball, después de varios fatigosos meses con el Flamenco, regresó a Zurich.

Cabaret Voltaire

A comienzos de 1916 Ball y Hennings decidieron comenzar su propio cabaré, no distinto de los que habían dejado atrás en Munich. Jan Ephraim, el propietario de un pequeño bar en Spiegelgasse, acordó con ellos utilizar su local para este fin, y luego siguieron días frenéticos para reunir obras de arte

de varios amigos para decorar el club. Se distribuyó un comunicado de prensa: «Cabaret Voltaire. Bajo este nombre se ha formado un grupo de artistas y escritores jóvenes cuya intención es crear un centro de espectáculos artísticos. La idea del cabaré será que los artistas invitados vengan a hacer interpretaciones musicales y lecturas en las reuniones diarias. Los artistas jóvenes de Zurich, cualquiera sea su orientación, están invitados a venir también con sugerencias y contribuciones de todas clases».

La inauguración atrajo a una gran multitud y el lugar se encontraba lleno a rebosar. Ball recordó: «Más o menos a las seis de la tarde, cuando todavía estábamos ocupados martilleando y colgando carteles futuristas, llegó una delegación de cuatro hombrucillos de aspecto oriental, con carpetas y cuadros debajo de los brazos; hicieron repetidas reverencias muy cortésmente. Se presentaron ellos mismos: Marcel Janco el pintor, Tristan Tzara, Georges Janco y un cuarto caballero cuyo nombre no alcancé a entender bien. Dio la casualidad de que Arp también estaba allí, y nos pusimos de acuerdo sin muchas palabras. Enseguida el suntuoso *Arángel* de Janco estaba colgado con otros objetos hermosos, y en esa misma velada Tzara leyó algunos poemas de estilo tradicional, que sacaba de los varios bolsillos de su americana de una manera bastante encantadora. Emmy Hennings y Madame Laconte cantaron en francés y danés; Tzara leyó algo de su poesía rumana, mientras una orquesta de balalaikas interpretó melodías populares y danzas rusas».

Así comenzó el Cabaret Voltaire el 5 de febrero de 1916. Fue un acontecimiento de todas las noches: el 6, con muchos rusos entre el público, el programa incluyó poemas de Kandinsky y Else Lasker, el «Donnerwetterlied» («Canción del trueno») de Wedekind, la «Totentanz» («Danza de la Muerte») «con la ayuda del coro revolucionario» y «A la Villette» («A Villette») de Aristide Bruant. A la noche siguiente, el 7, hubo poemas de Blaise Cendrars y Jakob von Hoddis y el 11, llegó el amigo de Ball de Munich, Richard Huelsenbeck. «Abogó por un ritmo más vigoroso (ritmo de los negros) —apuntó Ball—. Prefería hacer entrar la literatura en el suelo a fuerza del repetido golpeteo.»

Las semanas siguientes se llenaron con trabajos tan variados como poemas de Werfel, Morgenstern y Lichtenstein. «Todo el mundo ha sido presa de una intoxicación indefinible. El pequeño cabaré se encuentra a punto de reventar y se está convirtiendo en el lugar favorito para las emociones locas.» Ball quedó atrapado en la excitación de preparar programas y escribir material con sus distintos colegas. Estaban menos preocupados por la creación de arte nuevo; de hecho Ball advirtió que «el artista que trabaja a partir de su imaginación espontánea está engañándose respecto de su originalidad. Usa un material que ya está formado y, así, sólo se encarga de dar más explicaciones sobre él». Disfrutó más de su papel de catalizador: «*Producere* significa “producir”, “dar existencia”. Esto no tiene por qué ser libros. También se pueden producir artistas».

El material para las veladas de cabaré incluía contribuciones de colaboración de Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco, Hennings y otros escritores y artistas de paso. Bajo la presión de entretener a un público variado, se vieron obligados a «ser incesantemente vivos, nuevos e ingenuos. Es una carrera con

Als ich das Cabaret Voltaire gründete, war ich der Meinung, es möchten sich in der Schweiz einige junge Leute finden, denen gleich mir daran gelegen wäre, ihre Unabhängigkeit nicht nur zu genießen, sondern auch zu dokumentieren. Ich ging zu Herrn Ephraim, dem Besitzer der „Meierei“ und sagte: „Bitte, Herr Ephraim, geben Sie mir Ihren Saal. Ich möchte ein Cabaret machen.“ Herr Ephraim war einverstanden und gab mir den Saal. Und ich ging zu einigen Bekannten und bat sie: eine Zeichnung, eine Gravüre. Ich möchte meinem Cabaret verbinden.“ Ging zu der bat sie: „Bringen sie einige Notizen. Es werden. Wir wollen schöne Dinge machen.“ brachte meine Notizen. Da hatten wir am Hennings und Mde. Leconte sangen Chansons, Herr Tristan Tzara rezitierte Orchester spielte entzückende russische Viel Unterstützung und Sympathie das Plakat des Cabarets entwarf, bei Herrn Arbeiten einige Picassos zur Verfügung Freunde O. van Rees und Artur Segall vermittelte. Viel Unterstützung bei den Herren Tristan Tzara, Marcel Janco und Max Oppenheimer, die sich gerne bereit erklärten, im Cabaret auch aufzutreten. Wir veranstalteten eine RUSSISCHE und bald darauf eine FRANZÖSISCHE Soirée (aus Werken von Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, A. Jarry, Laforgue und Rimbaud). Am 26.



„Bitte geben Sie mir ein Bild, eine kleine Ausstellung mit freundlichen Züricher Presse und soll ein internationales Cabaret Und man gab mir Bilder und 5. Februar ein Cabaret. Mde. französische und dänische rumänische Verse. Ein Balalaika-Volkslieder und Tänze. fand ich bei Herrn M. Slodki, der Hans Arp, der mir neben eigenen stellte und mir Bilder seiner



Februar kam Richard Huelsenbeck aus Berlin und am 30. März führten wir eine wundervolle Negermusik auf (toujours avec la grosse caisse: boum boum boum — drabaja mo gere drabaja mo bonoooooooooooo —) Monsieur Laban assistierte der Vorstellung und war begeistert. Und durch die Initiative des Herrn Tristan Tzara führten die Herren Tzara, Huelsenbeck und Janco (zum ersten Mal in Zürich und in der ganzen Welt) simultanistische Verse der Herren Henri Barzun und Fernand Divoire auf, sowie ein Poème simultan eigener Composition, das auf der sechsten und siebenten Seite abgedruckt ist. Das kleine Heft, das wir heute herausgeben, verdanken wir unserer Initiative und der Beihilfe unserer Freunde in Frankreich, ITALIEN und Russland. Es soll die Aktivität und die Interessen des Cabarets bezeichnen, dessen ganze Absicht darauf gerichtet ist, über den Krieg und die Vaterländer hinweg an die wenigen Unabhängigen zu erinnern, die anderen Idealen leben.

Das nächste Ziel der hier vereinigten Künstler ist die Herausgabe einer Revue Internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom „DADA“. („Dada“) Dada Dada Dada Dada.

ZÜRICH, 15. Mai 1916



47 Comunicado de prensa de Hugo Ball Para el Cabaret Voltaire, Zurich, 1916

48 Hugo Ball y Emmy Hennings en Zurich, 1916

las expectativas del público y esta carrera reclama todas nuestras fuerzas de invención y debate». Para Ball había algo especialmente agradable en el cabaré: «No se puede decir con exactitud que el arte de los últimos veinte años haya sido alegre ni que los poetas modernos sean muy entretenidos y populares». La lectura y la performance en vivo son las claves para redescubrir el placer en el arte.

Cada velada se construía en torno de un tema particular: veladas rusas para los rusos; los domingos reservados con aire protector para los suizos, «pero los jóvenes suizos son demasiado prudentes para el cabaré», pensaban los dadaístas. Huelsenbeck desarrolló un estilo de lectura identificable: «Cuando entra, sostiene en su mano el bastón de caña española y en ocasiones lo agita. Eso excita al público. Piensan que es arrogante, y él en efecto lo parece. Sus ventanas de la nariz tiemblan, sus cejas están arqueadas. Su boca con su irónico tic está cansada pero sosegada. Lee, acompañado por el gran tambor, gritos, silbidos y risas».

Lentamente el grupo de casas abrió su cuerpo.

Entonces las hinchadas gargantas de las iglesias vociferaron hacia las profundidades...

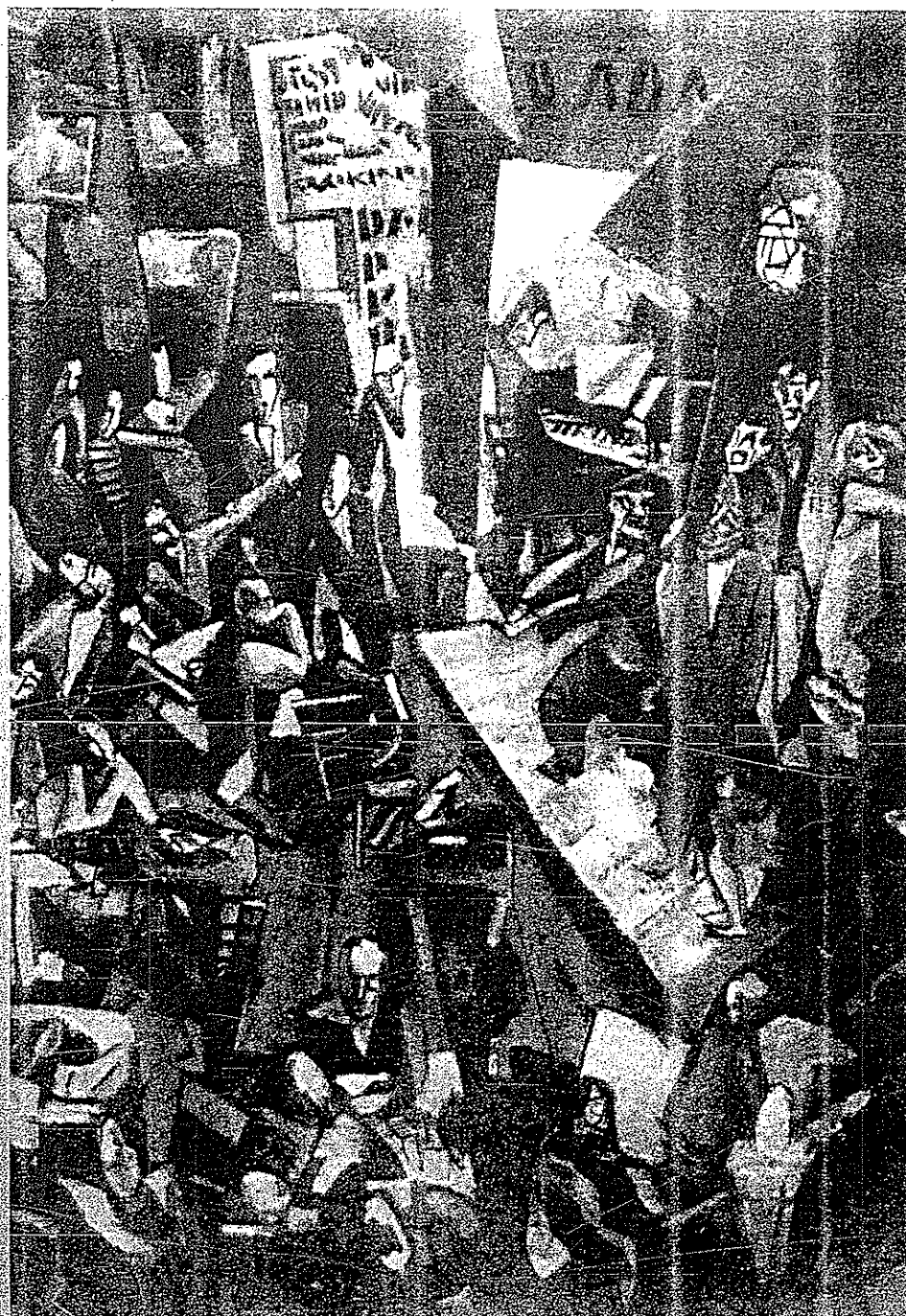
En una velada francesa el 14 de marzo, Tzara leyó poemas de Max Jacob, André Salmon y Laforgue; Oser y Rubinstein interpretaron el primer movimiento de una sonata para cello de Saint-Saëns; Arp leyó trozos del *Ubu Roi* de Jarry, etc. «Mientras la ciudad entera no esté encantada, el cabaré ha fracasado», escribió Ball.

La velada del 30 de marzo marcó un nuevo desarrollo: «Según la iniciativa de Tzara, Huelsenbeck, Janco y Tzara recitaron (por primera vez en Zurich y en todo el mundo) los versos simultáneos de Henri Barzun y Fernand Divoire, y un poema simultáneo de su propia composición». Ball definió el concepto de poema simultáneo de esta manera:

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

En ese momento el cabaré era un éxito clamoroso. Ball se sentía agotado: «El cabaré necesita un descanso. A pesar de toda la tensión, las actuaciones diarias no son sólo agotadoras —escribió—, son demolidoras. En medio de las multitudes yo comienzo a estar todo tembloroso».

Exiliados socialistas rusos incluidos Lenin y Zinoviev, escritores como Wedekind, los expresionistas alemanes Leonhard Frank y Ludwig Rubiner y expatriados más jóvenes de Alemania y la Europa del Este, todos se apiñaron alrededor del centro de Zurich. Rudolf von Laban, el coreógrafo y pionero



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

49 de la danza, prestaba atención mientras sus bailarines interpretaban. Janco pintó *Cabaret Voltaire* y Arp explicó el reparto:

En el escenario de una taberna llamativa, abigarrada de cosas y atestada de gente hay varias figuras fantásticas y peculiares que representan a Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Madame Hennings y su humilde criado. Un pandemonio total. La gente alrededor de nosotros está gritando, riendo y gesticulando. Nuestras respuestas son suspiros de amor, retahílas de hipos, poemas, mugidos, maullidos de *bruitistes* medievales. Tzara está meneando su trasero como el vientre de una bailarina oriental. Janco está tocando un violín invisible y haciendo reverencias y riñendo. Madame Hennings, con cara de Virgen, está despatarrándose. Huelsenbeck está martilleando sin parar sobre el gran tambor, con Ball acompañándolo al piano, pálido como un fantasma de creta. Nos concedieron el título honorario de nihilistas.

El cabaré también generó violencia y embriaguez en el contexto conservador de la ciudad suiza. Huelsenbeck señaló que «eran los hijos de la burguesía de Zurich, los estudiantes universitarios, los que solían ir al Cabaret Voltaire, una cervecería. Queríamos hacer del Cabaret Voltaire un punto focal del "arte más nuevo", aunque no nos olvidamos de vez en cuando de decir a los gordos y totalmente incomprensivos filisteos de Zurich que los consideramos cerdos y al káiser alemán el iniciador de la guerra».

Cada uno se hizo experto en sus especialidades: Janco hizo máscaras que Ball decía que «no eran exactamente ingeniosas. Recordaban las del teatro japonés o el griego antiguo, aunque eran absolutamente modernas». Diseñadas para ser eficaces desde una distancia en el espacio relativamente pequeño del cabaré, tenían un efecto sensacional. «Todos estábamos allí cuando Janco llegó con sus máscaras, y de inmediato todos nos pusimos una. Algo extraño sucedió. La máscara no sólo pedía inmediatamente un traje; también exigía un gesto por completo definitivo, apasionado, que rayara en la locura.»

50 Emmy Hennings inventaba trabajos nuevos todos los días. Excepto ella, no había intérpretes de cabaré profesionales. La prensa enseguida reconoció la cualidad profesional de su trabajo: «La estrella del cabaré —escribió el *Zürcher Post*— es Emmy Hennings, estrella de muchas noches de cabarés y poemas. Años atrás, ella estaba de pie junto a un susurrante telón amarillo de un cabaré de Berlín, las manos en las caderas, tan eufórica como un arbusto en flor; hoy también presenta la misma apariencia atrevida e interpreta las mismas canciones con un cuerpo que desde entonces sólo ha sido ligeramente destrozado por el pesar».

51 Ball inventó una nueva especie de «verso sin palabras» o «poemas de sonidos», en los cuales «el equilibrio de las vocales es estimado y distribuido sólo para el valor del primer verso». Describió el traje que había diseñado para la primera lectura de uno de esos poemas, que realizó el 23 de junio de 1916 en el Cabaret Voltaire, en la anotación de su diario de ese mismo día: en la cabeza llevaba «un sombrero de hechicero alto a rayas azules y blancas»; sus

60

piernas estaban cubiertas con tubos de cartón «que me llegaban a las caderas, de modo que yo tenía el aspecto de un obelisco»; y llevaba un enorme cuello de cartón, escafolata el interior y dorado el exterior, que levantaba y bajaba como alas. Tenía que ser llevado al escenario a oscuras y, leyendo los textos colocados en atriles situados en los tres lados del escenario, comenzaba «lenta y solemnemente»:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni eadori
gadjava bim beri glassala
glandridi glassala tuffin i zimbrabin
blassa galassasa tuffin i zimbrabin

Esta recitación, sin embargo, «era problemática. Dijo que enseguida se dio cuenta de que su medio de expresión no era el adecuado para la «pompa de su decorado». Como si se encontrara místicamente dirigido «le pareció que no tenía otra elección más que asumir la antiquísima cadencia de la lamentación sacerdotal, como el canto de la misa que gime por las iglesias católicas tanto de Occidente como de Oriente [...] no sé qué me inspiró a usar esta música, pero comencé a cantar mis versos vocálicos como un recitativo, en el estilo de la iglesia». Con estos nuevos poemas de sonidos, tenía la esperanza de renunciar «al lenguaje devastado y hecho imposible por el periodismo».



50 Emmy Hennings y muñeca

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



KARAWANE

jollanto bambia o falli bambia
jollanto bambia o falli bambia
49'ga garawen
hoo blaka rustala heju
hollaka hollala
aningo bung
blago bung
idago bung
bonno fataka
a ba a
schampa wulle wussa olobo
hej falli goren
relobo reloba
gelaba sroveda alup ssoveda
lumba ba- umi
basu-umma
ba- umi

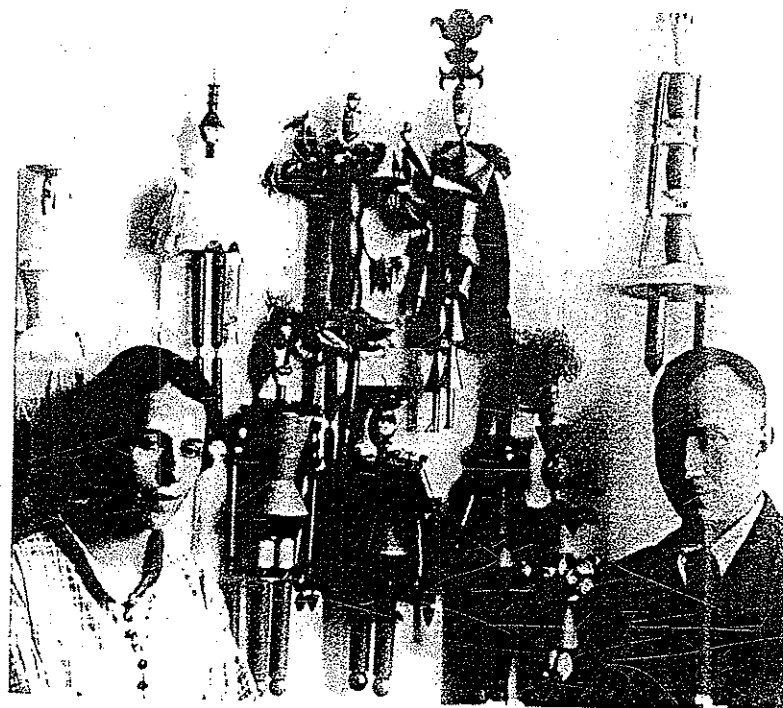
Dadá

Tzara tenía otros problemas. Seguía preocupándose por una revista y tenía planes más ambiciosos para las actividades en el Cabaret Voltaire; veía su potencial: como un movimiento, como una revista, como una manera de tomar por asalto París. Arp, por otra parte, una personalidad totalmente introspectiva, permaneció al margen del cabaré. «Arp nunca interpretó —recordó Huelsenbeck—. Nunca necesitó tumulto alguno, aunque su personalidad tenía un efecto tan fuerte que, desde el mismísimo principio, Dadá habría sido imposible sin él. Fue el espíritu en el aire y la fuerza formativa en la zarza ardiente. Su tez delicada, la delgadez propia de un bailarín de ballet de sus huesos, su modo de andar elástico, todo indicaba su enorme sensibilidad. La grandeza de Arp reside en su habilidad para limitarse al arte.»

Las veladas de cabaré continuaron. Comenzaron a encontrar una forma particular, pero, por encima de todo, siguieron siendo un gesto. Ball explicó que «cada palabra pronunciada y cantada aquí dice al menos esto: que esta época de humillación no ha logrado conseguir nuestro respeto. ¿Qué podría ser respetable e impresionante respecto de ella? ¿Sus cañones? Nuestro gran tambor apaga sus ruidos. ¿Su idealismo? Eso ha sido durante mucho tiempo un hazmerreír, en su versión popular y en la académica. ¿Las grandiosas mantanzas y las hazañas de canibalismo? Nuestra espontánea estupidez y el entusiasmo por la ilusión las destruirán».

En abril de 1916 había planes para una «Sociedad Voltaire» y una exposición internacional. Los ingresos de las veladas se destinarían a la publicación de una antología. Tzara, en especial, deseaba la antología; Ball y Huelsenbeck estaban en contra. Estaban en contra de la «organización»: «La gente ya ha tenido suficiente», arguía Huelsenbeck. Él y Ball sentían que «uno no debe convertir un capricho en una escuela artística». Pero Tzara era porfiado. Fue en ese momento que Ball y Huelsenbeck habían acuñado el nombre, que habían encontrado en un diccionario alemán-francés, para la cantante Madame le Roy: «Dadá es "sí, sí" en rumano, "caballito de balancín" o "caballito de juguete" en francés». «Para los alemanes —dijo Ball—, es un signo de ingenuidad estúpida, alegría en procreación y preocupación por el cohecho del bebé.»

El 18 de junio de 1916, Ball escribía: «Ahora hemos llevado la plasticidad de la palabra hasta el punto en que apenas puede ser igualada. Lo logramos a expensas de la oración racional, lógicamente construida y también mediante el abandono de la obra documental...». Citó dos factores que habían hecho posible ese pensamiento: «Ante todo, la circunstancia especial de estos tiempos, que no permiten al talento verdadero descansar ni madurar y así pone a prueba sus capacidades. Después estaba la energía enfática de nuestro grupo...». Reconocía que su punto de partida era Marinetti, cuyas palabras-en-libertad sacaba la palabra del marco de la oración (la imagen del mundo) «y alimentaba los demacrados vocablos de la gran ciudad con luz y aire y les devolvía su calor, su emoción y su tranquila libertad original».



52 Sophie Taeuber y Jean Arp con títeres hechos por Taeuber utilizados en varias performances, Zurich, 1918

Meses de revuelo nocturno en el cabaré comenzaron a alterar al propietario, Ephraim. «El hombre nos dijo que debíamos ofrecer un espectáculo mejor y atraer una multitud más grande o cerrar el cabaré», escribió Huelsenbeck. Los distintos dadaístas reaccionaron de manera característica ante este ultimátum: Bal estaba «dispuesto a cerrar el negocio», en tanto que Tzara, señaló cínicamente Huelsenbeck, «se concentró en su correspondencia con Roma y París, para continuar siendo el intelectual internacional que juega con las ideas del mundo». Reservado como siempre, «Arp en todo momento mantuvo una cierta distancia. Su programa era claro. Quería revolucionar el arte y acabar con la pintura y la escultura objetivas».

El Cabaret Voltaire, después de sólo cinco meses, cerró sus puertas.

Dadá: revista y galería

Una nueva etapa comenzó cuando Dadá se dio a conocer al público en el Waag Hall de Zurich el 14 de julio de 1916. Ball vio el acto como el fin de su compromiso con Dadá: «Mi manifiesto sobre la primera velada Dadá pública fue una ruptura ligeramente disfrazada con los amigos». Fue una declaración que tenía que ver con la absoluta primacía de la palabra en el lenguaje. Pero de manera más particular, fue la oposición declarada de Ball a la idea de

Dadá como una «tendencia en arte». «Hacer de él una tendencia artística debe significar que uno está anticipando complicaciones», escribió Ball. Tzara, no obstante, se hallaba en su elemento. En su *Zurich Chronicle*, Tzara describió su propio papel.

14 de julio de 1916 — Por primera vez en todas partes. Waag Hall: primera velada Dadá

(Música, danzas, teorías, manifiestos, poemas, pinturas, trajes, máscaras)

En presencia de una compacta multitud Tzara manifiesta, exigimos exigimos el derecho a orinar en diferentes colores, Huelsenbeck manifiesta, Ball manifiesta, *Erklärung* [declaración] de Arp, *meine Bilder* [mis cuadros] de Janco, *eigene Kompositionen* [composiciones originales] de Heusser el ladrido del perro y la disección de Panamá sobre el piano sobre el piano y foso — Poema gritado — gritando y luchando en el vestíbulo, la primera fila aprueba la segunda fila se declara incompetente para juzgar el resto grita, que es el más fuerte, el gran tambor es entrado, Huelsenbeck contra 200, Hoosenlatz intensificado por el gran tambor y cascabeles en su pie izquierdo: la gente protesta grita rompe cristales se matan se destruyen pelean aquí llega la policía interrupción.

Boxeo reanudado: danza cubista, trajes de Janco, cada hombre su propio gran tambor sobre la cabeza, ruido, música negra/trabatgea bonoooooooo oo ooooo/5 experimentos literarios. Tzara de frac delante del telón, seriedad de piedra para los animales, y explica la nueva estética: poema gimnástico, concierto de vocales, poema *brüiste*, poema estático disposición química de ideas. *Birihoon birihoon saust der Ochs im Kreis herum* [el buey da vueltas alrededor de un anillo] (Huelsenbeck), poema de vocales aó, ico, aii, nueva interpretación la estupidez subjetiva de las arterias la danza del corazón en los edificios ardiendo y acrobacia en el público. Más protesta clamorosa, el gran tambor piano y cañón impotente, trajes de cartón arrancados el público se arroja a una fiebre puerperal para interrumpir. Los periódicos insatisfechos poema simultáneo para 4 voces + obra simultánea para 300 idiotas irremediables.

Los cinco principales leyeron varios manifiestos. Ese mismo mes *Colección Dadá* publicó su primer volumen, que incluía *La première aventure céleste de M. Antipyrine* (*La primera aventura celeste del señor Antipirina*). A éste siguieron, en septiembre y octubre del mismo año dos volúmenes de poesía de Huelsenbeck. Mientras Tzara creaba un movimiento literario originado en la idea Dadá, estaba ganándose la antipatía de Ball. Huelsenbeck colaboró durante un tiempo, pero compartía las reservas de Ball acerca de en qué se estaba convirtiendo Dadá, si bien por diferentes razones. Huelsenbeck veía que el movimiento estaba codificando a Dadá, en tanto que Ball simplemente quería apartarse de él para concentrarse en su propia escritura.

Como consecuencia de la reunión pública hasta la revista, el paso siguiente era un lugar propio, una galería Dadá. Primero fue un local alquilado: en enero de 1917 se inauguró la primera exposición de Dadá pública en la Galerie Corray, que incluía obras de Arp, Van Rees, Janco y Richter, arte negro y charlas de Tzara sobre «Cubismo», «Arte viejo y arte nuevo» y «Arte del presente». Enseguida Ball y Tzara compraron la Galerie Corray y la abrieron

53 Arp, Tzara y Hans Richter, Zurich, 1917 o 1918



el 17 de marzo como la Galerie Dadá con una exposición de pinturas de *Der Sturm*. Ball escribió que era «una continuación de la idea del cabaré del año anterior». Fue un acontecimiento hecho de prisa con sólo tres días entre la propuesta y la inauguración. Ball recordó que más o menos cuarenta personas llegaron a la inauguración, donde anunció el plan de «formar un pequeño grupo de personas que se apoyarían y estimularían mutuamente».

No obstante, la naturaleza de la obra había cambiado, de la performance espontánea a un programa de galería más organizado y didáctico. Ball escribió que habían «superado los barbarismos del cabaré. Hay un espacio de tiempo entre Voltaire y la Galerie Dadá en el cual todo el mundo ha trabajado muy duro y reunido nuevas impresiones y experiencias». Hubo, además, una nueva concentración en la danza, posiblemente debido a la influencia de Sophie Taeuber, que trabajó con Rudolf von Laban y Mary Wigman. Ball escribió acerca de la danza como un arte del material más próximo y más directo: «Está muy próximo al tatuaje y a todos los esfuerzos representativos primitivos que aspiran a la personificación; ésta a menudo se convierte en ellos». *Gesang der Flugfische und Seepferdchen* (*Canción del pez volador y los caballitos de mar*) de Sophie Taeuber fue «una danza de destellos y agudezas, llena de luces deslumbradoras y penetrante intensidad», según Ball. Una segunda exposición de *Der Sturm* se inauguró el 9 de abril de 1917 y el 10 Ball ya estaba preparando la segunda velada: «Estoy ensayando una nueva danza con

damas de Laban como negras con largos caftanes negros y máscaras. Los movimientos son simétricos, el ritmo está muy recalcado, la imitación es de una estudiada fealdad deformada».

Cobraron entrada, pero, a pesar de esto, señala Ball, la galería resultó demasiado pequeña para el número de visitantes. La galería tenía tres facetas: durante el día era una especie de cuerpo docente para colegialas y damas de la clase alta. «Al atardecer, la habitación de Kandinsky iluminada con velas es un club para las filosofías más esotéricas. En la velada, sin embargo, las fiestas tienen una brillantez y un frenesí como Zurich nunca había visto antes.» Lo que resultó interesante fue la «ilimitada disponibilidad para el embuste y la exageración, una disponibilidad que se ha convertido en principio. Danza absoluta, poesía absoluta, arte absoluto; lo que significa que un mínimo de impresiones es suficiente para evocar imágenes inusuales».

La Galerie Dada duró exactamente once semanas. Había sido premeditada y educativa en su intento con tres exposiciones a gran escala, numerosas conferencias (incluida una de Ball sobre Kandinsky), veladas y manifestaciones. En mayo de 1917 hubo una merienda gratuita para grupos escolares y el 20 una visita de la galería para obreros. Según Ball, sólo acudió un obrero. Entretanto, Huelsenbeck perdió interés en la cuestión en general, reclamando que era un «pequeño asunto de arte tímido, caracterizado por damas ancianas que toman el té tratando de revivir su evanescente energía sexual con la ayuda de "algo loco"». Pero para Ball, que al poco tiempo iba a dejar Dadá para siempre, proporcionó el más serio intento todavía para revivir las tradiciones de arte y literatura y para establecer una dirección positiva para el grupo.

Incluso antes de que la Galerie Dada hubiera cerrado oficialmente, Ball se había marchado de Zurich a los Alpes y Huelsenbeck había partido para Berlín.

Huelsenbeck en Berlín

«La razón directa de mi regreso a Alemania en 1917 —escribió Richard Huelsenbeck—, fue el cierre del cabaré. Tratando de pasar inadvertido en Berlín durante los siguientes trece meses, Huelsenbeck reflexionó acerca del Dadá de Zurich, y más tarde publicó sus escritos en *En avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus* (1920), donde analizaba algunos de los conceptos que éste había intentado desarrollar. La simultaneidad, por ejemplo, había sido usada por primera vez por Marinetti en un sentido literario, pero Huelsenbeck insistió en su naturaleza abstracta: «La simultaneidad es un concepto», escribió.

al hacer referencia al acontecimiento de diferentes actos al mismo tiempo, convierte la secuencia de $a = b = c = d$ en una $a - b - c - d$, e intenta transformar el problema de la oreja en un problema de la cara. La simultaneidad está en contra de lo que ha llegado a ser, y a favor de lo que está llegando a ser. Mientras tanto yo, por ejemplo, sucesivamente me doy cuenta de que di un cachete a una anciana ayer y me lavé las manos hace una hora, el chirrido de un tranvía rompe el si-

lencio y el estrépito de un ladrillo que cae del techo en la casa de al lado llegan a mi oído y a mi ojo (exterior o interior) se despierta para asir, en la simultaneidad de estos actos, un rápido significado de la vida.

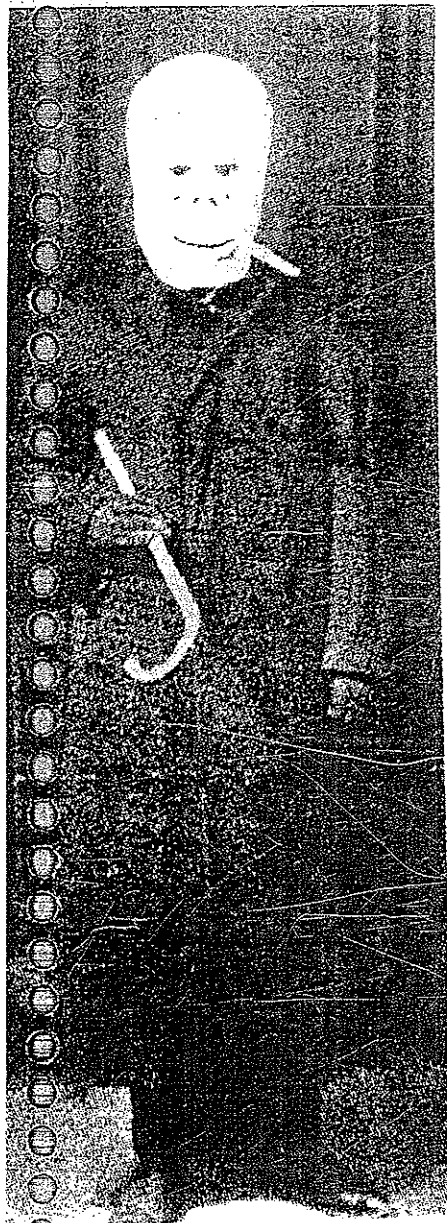
Asimismo introducido en el arte por Marinetti, el *bruitisme* puede describirse como «ruido con efectos imitativos» como el oído en un «coro de máquinas de escribir, timbales, maracas y tapas de cacerolas».

Estas preocupaciones teóricas iban a adquirir un nuevo significado en el contexto de Berlín. Los primeros intérpretes estaban lejos. Ball y Emmy Hennings se habían ido a Aguzzo en el Ticino, donde Ball intentaba vivir una vida solitaria, mientras que Tristan Tzara se había quedado en Zurich, manteniendo viva la revista Dadá con manifiestos adicionales. Pero los bohemios literarios de Berlín tenían poco en común con los exiliados pacifistas de Zurich, menos inclinados a una actitud del arte por el arte, pronto iban a influir a Dadá hacia una postura política que no había conocido antes.

No obstante, las primeras performances Dadá de Berlín se parecían a las de Zurich. La clientela literaria del Café des Westens de hecho había estado ansiosa por ver materializarse la leyenda de Dadá y, en febrero de 1918, Huelsenbeck dio su primera lectura. Con él estaban Max Hermann-Neisse y Theodor Däubler, dos poetas expresionistas, y George Grosz, su viejo amigo escritor satírico y activista; esta primera performance Dadá de Berlín tuvo lugar en una pequeña habitación en la galería de I. B. Neumann. Huelsenbeck una vez más reasumió su papel de «tambor Dadá», blandiendo su bastón, violento, «quizás arrogante y sin pensar en las consecuencias», en tanto que Grosz recitaba su poesía: «Vosotros-hijos-de-puta, materialistas/comedores de pan, ¡jearne = comedores = vegetarianos!!/profesores, aprendices de carniceros, jalcahuetes!/vosotros, holgazanes!». Luego Grosz, entonces un esperanzado suscriptor a la anarquía de Dadá, orinaba sobre una pintura expresionista.

Para rematar esta provocación, Huelsenbeck se volvía hacia otro objeto tabú, la guerra, diciendo a gritos que la última no había sido lo suficientemente sangrienta. En ese momento, un veterano de guerra con una pierna de madera abandonaba la habitación en señal de protesta, acompañado por un aplauso de apoyo del irritado público. Impertérrito, Huelsenbeck leía sus *Phantastische Gebete* (Oraciones fantásticas) por segunda vez esa velada y Däubler y Hermann-Neisse continuaban con sus lecturas. El director de la galería amenazó con llamar a la policía, pero varios dadaístas persuasivos consiguieron detenerlo. Al día siguiente los periódicos tenían historias de titulares de primera página que cubrían el escándalo. La escena para numerosas performances Dadá de éxito se había establecido.

Cuando, sólo dos meses más tarde, el 12 de abril de 1918, Huelsenbeck y una banda de parroquianos del Café des Westens constituida de manera diferente —Raoul Hausmann, Franz Jung, Gerhard Preiss y George Grosz— presentaron la segunda velada Dadá, que fue planeada con mucha meticulosidad. A diferencia del primer acto improvisado, se distribuyeron ampliamente comunicados de prensa, se solicitaron cofirmantes para el manifiesto



George Grosz vestido de Muerte Dada, un traje en el cual recorrió el Kurfürstendamm de Berlín, 1918

John Heartfield, cubierta de *Jedermann sein eigener Fussball* (cada hombre tiene su propio fútbol), n° 1, 15 de febrero de 1918

Gerhard Preiss, también conocido como Musik Dada, ejecutando su famoso «Dada-Trott», de *Der Dada*, n° 3

"Jedermann sein eigener Fussball"

Illustration of a man in a suit holding a football.

Preisaufrufen!
Wer ist der Schönste??

Illustration of a fan with portraits of men.

Die Sozialisierung der Parteifonds

Illustration of a man in a suit holding a football.

DADA-TROTT

Illustration of a man in a suit holding a football.

DADA-TROTT

Illustration of a man in a suit holding a football.

DADA-TROTT

Illustration of a man in a suit holding a football.

Wenn Hausmann die unangenehmste Freife des Dadaismus hat, so hat Picabia die angenehmste Dada-Village. George Grosz

Das Dada-Typipipton.

Illustration of a man in a suit holding a football.

Der Dada-Typipipton.

Illustration of a man in a suit holding a football.

Der Dada-Typipipton.

Illustration of a man in a suit holding a football.

PROGRESS-DADA
WILAND HERMANN

de Huelsenberg *Dadaísmo en la vida y el arte* y una elaborada introducción preparada para familiarizar al público de Berlín con las ideas de Dadá. Tras comenzar con un frenético ataque al expresionismo, la velada continuó con una predecible minuta Dadá: Grosz recitó sus poemas en rápida sucesión; Else Hadwiger leyó la poesía de Marinetti que ensalzaba las virtudes de la guerra; mientras que Huelsenbeck tocaba una trompeta y una matraca de juguete. Otro veterano de guerra, todavía de uniforme, respondió a la enérgica demostración con un ataque epiléptico. Pero Hausmann simplemente aumentó el tumulto al continuar su conferencia sobre «Los nuevos materiales en pintura». No obstante su diatriba contra el arte respetable fue efímera. Preocupado por los cuadros distribuidos por las paredes, el empresario apagó las luces en mitad del discurso. Esa noche Huelsenbeck fue a esconderse en su ciudad natal de Brandemburgo.

Pero Dadá estaba decidido a conquistar Berlín, a desterrar el expresionismo de los límites de la ciudad y a establecerse como un adversario del arte abstracto. Los dadaístas de Berlín pegaron sus eslóganes por toda la ciudad —«Dadá te patea el trasero y te gusta»—. Usaban estrafalarios uniformes teatrales —Grosz recorrió el Kurfürstendamm vestido de Muerte— y adoptaron nombres «revolucionarios»: Huelsenbeck era Weltdada, Meisterdada; Hausmann era Dadasoph; Grosz de diversos modos Böff, Dadamarschall o Propagandada; y Gerhard Preiss, que inventó el «Dada-Trott», Musik-Dada.

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



Los manifiestos aparecieron en rápida sucesión. Pero el estado de ánimo había cambiado; Berlín había transformado a Dadá al añadirle un espíritu más agresivo que antes. Además del comunismo radical, los dadaístas de Berlín exigían «la introducción del desempleo progresivo a través de la mecanización completa de cada campo o actividad», pues, «sólo mediante el desempleo llega a ser posible para el individuo lograr seguridad como ante la verdad de la vida y finalmente acostumbrarse a la experiencia». Además de la «requisición de las iglesias para la performance de poemas *bruitistes*, simultaneístas y dadaístas», exigían la «inmediata organización de una campaña de propaganda dadaísta a gran escala con 150 circos para la ilustración del proletariado». Las matinés y veladas tuvieron lugar por toda la ciudad, algunas veces en el Café Austria, y los recién llegados a Berlín se unían a las abultadas filas del creciente grupo Dadá militante. Efim Golyschef, que acababa de llegar de Rusia, añadió su *Antisinfonía en tres partes (La guillotina circular)* al repertorio Dadá, mientras que Johannes Baader, que había sido declarado loco por la policía de Berlín, añadió su propia marca de locura Dadá.

En mayo de 1918, se pegaron enormes carteles pintados de manera elaborada en cientos de paredes y vallas de Berlín que anunciaban el «Primer renacimiento de las artes de la posguerra alemana». El 15 de mayo se inauguró un «Gran festival de las artes» en la gran Meister-Saal en el Kurfürstendamm con una competición entre una máquina de escribir y una máquina de coser. Allí siguió un «Concurso de poesía pangermánica», que tomó la forma de una competición, arbitrada por Grosz, entre doce poetas leyendo su obra a la vez.

Dadá estaba en la cima de su notoriedad y la gente acudía en tropel a Berlín para experimentar la rebelión Dadá directamente. Pedían a voces la «Conversación privada de dos hombres seniles detrás de una mampara de chimenea» de Grosz y Mehring, el «Dada-Trott» de Gerhard Preiss y la danza de «sesenta-y-un-pasos». Los dadaístas de Berlín también hicieron una gira checoslovaca, Huelsenbeck comenzaba cada acto con una alocución al público típicamente provocativa.

Su regreso a Berlín a fines de 1919 estuvo marcado por la aparición en el escenario Dadá del director teatral Erwin Piscator. En Die Tribüne, Piscator dirigió el primer fotomontaje vivo con uno de los sketches de Huelsenbeck. Dirigiendo la acción desde la cima de una alta escalera, Piscator ocupaba el escenario en tanto que, entre bastidores, los dadaístas gritaban palabras groseras al público. *Simplemente clásica: una Orestíada con final feliz* de Mehring, que satirizaba los acontecimientos económicos, políticos y militares, tuvo lugar en el sótano del teatro de Max Reinhardt, el Schall und Rauch. Empleaba marionetas de sesenta centímetros de altura diseñadas por Grosz y realizadas por Heartfield y Hecker, además de muchas innovaciones técnicas que más tarde usarían Piscator y Brecht en sus representaciones.

57 El Dadá de Berlín estaba acercándose al fin. La Primera Exposición Dadá Internacional en la Galería Burchard en junio de 1920 de manera irónica reveló el agotamiento de Dadá. Grosz y Heartfield, al volverse cada vez más politizados por la amenaza de los acontecimientos actuales, se unieron al más

einleitung:		
Fümms bö wö tää zää Uu,	pögiff,	kwii Ee.
Ooooooooooooooooooooooooooooo,		
dil rrrrrr beeeee bö,		(A) 5
dil rrrrrr beeeee bö fümms bö,		
rrrrrr beeeee bö fümms bö wö,		
beeeee bö fümms bö wö tää,		
bö fümms bö wö tää zää,		
fümms bö wö tää zää Uu:		
orster teil:		
thema 1:		
Fümms bö wö tää zää Uu,	pögiff,	kwii Ee.
thema 2:		
Dodesann nn rrrrrr,	li Ee,	
	mpiff tääff too,	tääff,
		jüü Kaa?
		(gezungen)
thema 3:		
Rinnzekere bee bee nax krr müü?		
	ziuu enaze, ziuu rinnzekermüü,	
rakete bee bee.		
thema 4:		
Brummpff tääff toooo?		

58 Texto de *Die Ursonate* de Kurt Schwitters

59 Kurt Schwitters

MERZ 20 KURT SCHWITTERS



KURT SCHWITTERS (Foto Gerda Jones, Dresden)

KATALOG

programático Teatro Proletario de Schüller y Piscator, en tanto que Husmann abandonó Berlín para unirse al Dadá de Hannover. Mehring, por otra parte, regresó al siempre popular «cabaré literario». Huelsenbeck continuó hasta completar sus estudios de medicina y en 1922 se marchó a Dresde donde fue ayudante de un neuropsiquiatra y más tarde se hizo psicoanalista.

Las ciudades alemanas, holandesas, rumanas y checoslovacas se vieron igualmente asediadas por dadaístas extranjeros de visita y grupos localmente formados. Kurt Schwitters viajó a Holanda en 1923 y ayudó a formar un «Dadá de Holanda»; también hizo regulares visitas a la Bauhaus donde hipnotizó a su público con su voz de staccato entonando su famoso poema *Anna Blume* o su *Die Ursonate*. Schwitters incluso propuso un teatro Merz en un manifiesto titulado «A todos los teatros del mundo les reclamo el teatro Merz», exigiendo «igualdad en principio de todos los materiales, igualdad entre todos los seres humanos, idiotas, tela metálica y bombas de ideas silbantes».

En Colonia, Max Ernst organizó un «Dada-Vorfrühling» con Arp y Baargeld, que se inauguró el 20 de abril de 1920. Antes de la exposición, la policía la cerró temporalmente, los que tuvieron la oportunidad de visitarla entraron a través del urinario de una cervecería. Allí encontraron el *Fluidoskeptik* de Baargeld: un acuario de agua coloreada con sangre, un des-

58, 59

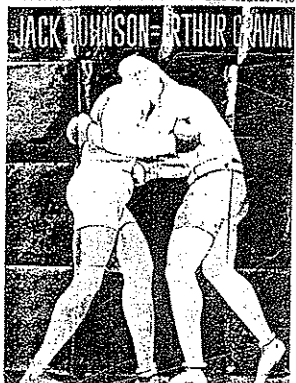
pertador en el fondo, una peluca de mujer flotando en la superficie y un brazo de madera asomándose del agua. Encadenada a un objeto de Ernst había un hacha, que proporcionaba una abierta invitación a cualquier vian-dante que quisiera destruir el objeto. Una joven con un vestido de comuni-ón recitó poemas «obscenos» de Jacob van Hoddís. En 1921 el Dadá de Colonia había recorrido su camino; al igual que muchos dadaístas en Europa, Ernst también se encaminó a París ese año.

Dadá en Nueva York y Barcelona

Entretanto, los últimos años de Dadá en Zurich estuvieron en manos de Tristan Tzara. Allí había transformado a Dadá de una serie fortuita de actos en su mayor parte improvisados en un movimiento con su propio portavoz, la revista *Dada* (primer número en julio de 1917), que pronto llevaría con él a París. Algunas de las figuras del Cabaret Voltaire más reticentes, como el médico vienés, Walter Serner, empezaron a destacar, y recién llegados como Francis Picabia pasaron brevemente por Zurich para conocer a los partidarios leales de Dadá.

Picabia, un acaudalado cubano nacido en París y temporalmente resi-dente en Nueva York, París y Barcelona, en 1918 se presentó él mismo al contingente Dadá en una fiesta de Champaña en el Hotel Elite de Zurich. Ya conocido por sus «pinturas de máquina» en negro y oro en la exposi-ción Dadá en la Galerie Wolfberg en septiembre de 1918, publicó un nú-

PLAZA DE TOROS MONUMENTAL
DOMINGO 23 ABRIL DE 1916
A las 3 de la tarde
GRAN FIESTA DE BOXEO
6 interesantes combates entre notables luchadores. 6



JACK JOHNSON — **ARTHUR CRAVAN**

Finalizar el espectáculo con el sensacional concurso entre el campeón del mundo

Jack Johnson
Negro de 170 kilos
y el campeón europeo

Arthur Cravan
Blanco de 105 kilos

En este match se disputará una suma de 50.000 pesetas para el vencedor.

PRECIOS — Se admiten las impresiones

HOMBRES Y MUJERES — 1.ª fila, 5 pesetas; 2.ª fila, 3 pesetas; 3.ª fila, 2 pesetas; 4.ª fila, 1 peseta; 5.ª fila, 50 céntimos; 6.ª fila, 25 céntimos; 7.ª fila, 10 céntimos; 8.ª fila, 5 céntimos; 9.ª fila, 2 céntimos; 10.ª fila, 1 céntimo.

NIÑOS — 1.ª fila, 2 pesetas; 2.ª fila, 1 peseta; 3.ª fila, 50 céntimos; 4.ª fila, 25 céntimos; 5.ª fila, 10 céntimos; 6.ª fila, 5 céntimos; 7.ª fila, 2 céntimos; 8.ª fila, 1 céntimo.

PUERTO DE LA VENTURA — 1.ª fila, 3 pesetas; 2.ª fila, 2 pesetas; 3.ª fila, 1 peseta; 4.ª fila, 50 céntimos; 5.ª fila, 25 céntimos; 6.ª fila, 10 céntimos; 7.ª fila, 5 céntimos; 8.ª fila, 2 céntimos; 9.ª fila, 1 céntimo.

60 Cartel que anuncia la pelea entre el escritor Arthur Cravan y el campeón del mundo de boxeo Jack Johnson, Madrid, 23 de abril de 1916

mero especial de Zurich de su revista *391*. Picabia estaba más que familiari-zado con el estilo del Dadá de Zurich. En Nueva York, él y Duchamp ha-bían estado en la primera línea de las actividades de vanguardia. Con Wal-ter Arensberg y otros organizaron la importante exposición de los Independientes de 1917, marcada por el intento de Duchamp de exponer su conocida *Fuente*: un orinal. Por consiguiente, el material publicado de Picabia —poemas y dibujos— le precedió en Zurich, donde fue recibido por Tzara: «Viva Descartes, viva Picabia el antipintor que acaba de llegar de Nueva York».

Entre aquellos que estaban comprometidos con *391* en Barcelona figu-raba el escritor y boxeador amateur Arthur Cravan (nombre verdadero Fabian Lloyd), que ya había adquirido seguidores en París y Nueva York con su polémico *Maintenant* (1912-15). Autoproclamado campeón de Francia, timador, mulero, encantador de serpientes, ladrón de hoteles y sobrino de Oscar Wilde, había desafiado al campeón del mundo de los pesos pesados, Jack Johnson, a una pelea, que tuvo lugar en Madrid el 23 de abril de 1916. La actividad amateur de Cravan además de su estado de embriaguez asegu-raban que sería noqueado en el primer round; no obstante, este acto algo breve constituyó una sensación en Madrid y fue muy apreciado por los se-guidores de Cravan. Un año más tarde, en la exposición de los Indepen-dientes en Nueva York, fue arrestado por ofender a una reunión de muje-res y hombres de la sociedad. Invitado por Duchamp y Picabia a pronunciar una conferencia la noche de la inauguración, Cravan llegó evi-dentemente borracho y enseguida comenzó a despotricar obscenidades contra el público. Luego pasó a desnudarse. Fue en este momento que la policía se lo llevó a la rastra a la cárcel local, sólo para ser rescatado por Walter Arensberg. El fin de Cravan fue igualmente extraño: se lo vio por última vez en 1918 en una pequeña ciudad en la costa de México, trans-portando provisiones a un pequeño yate que iba a llevarlo a Buenos Aires para reunirse con su mujer Miña Loy. Partió en su embarcación y nunca más se supo de él.

El fin de Dadá en Zurich

Con sus colaboradores, Tzara organizó una noche de Tristan Tzara en la Salle zur Meise el 23 de julio de 1918, cuando aprovechó la ocasión de leer el primer manifiesto Dadá verdadero: «Dejadnos destruir dejadnos ser bue-nos dejadnos crear una nueva forma de gravedad NO = SI Dadá significa nada —decía—. La ensalada burguesa en el eterno cuenco es insípida y odio el sentido común». Esto causó el inevitable tumulto y, en rápida sucesión, si-guieron una gran cantidad de actos Dadá.

La velada Dadá final tuvo lugar en Zurich el 9 de abril de 1919 en la Saal zur Kaufleuten. Un acontecimiento ejemplar que iba a establecer el formato para las veladas subsiguientes en París, que Walter Serner dirigió y Tzara co-ordinó de manera precisa. Como Tzara alteradamente señaló: «1.500 perso-nas llenaban el vestíbulo bullendo en las burbujas de las bombas». Hans Richter y Arp pintaron los decorados para las danzas de Suzanne Perrotter y

Käthe Wulff, que consistía en formas abstractas negras —«como pepinos»— sobre largas tiras de papel de más o menos dos metros de ancho. Janco construyó enormes máscaras de salvajes para las danzas y Serner se pertrechó de varios apoyos curiosos, entre ellos un muñeco sin cabeza.

La performance comenzó con una nota sombría: el cineasta sueco Viking Eggeling pronunció un serio discurso sobre la «Gestaltung» elemental y el arte abstracto. Esto sólo irritó al público preparado para la usual confrontación combativa con los dadaístas. La danza de Perrottet para Schönberg y Statie tampoco pacificó a la desasosegada multitud. Sólo el poema simultáneo de Tzara *La fièvre du mâle* (*La fiebre del macho*), leído por veinte personas, proporcionó la absurdidad que el público esperaba. «Se desencadenó un tumulto infernal —apuntó Richter—. Gritos, silbidos, cantos al unísono, risas, todo lo cual se confundía más o menos armoniosamente con los bramidos de los veinte en la plataforma.» Luego Serner llevó su muñeco sin cabeza al escenario, presentándolo con un ramo de flores artificiales. Cuando comenzó a leer su manifiesto anarquista, *Letzte Lockerung* (*Disolución final*) —«una reina es un sillón y un perro es una hamaca»— la multitud respondió violentamente y rompió el muñeco, lo que obligó a un intervalo de veinte minutos en el acto. La segunda parte del programa fue un poco más sosegada: cinco bailarines de Laban interpretaron *Nor Nakadi*, los rostros cubiertos con máscaras de Janco y los cuerpos ocultos en extraños objetos en forma de embudo. Tzara y Serner leyeron más poemas. A pesar del final pacífico, Tzara escribió que la performance había tenido éxito al establecer «el circuito de la inconsciencia absoluta en el público que olvidó las fronteras de la educación de los prejuicios, experimentó la conmoción de lo NUEVO». Fue, dijo, la victoria final de Dadá.

De hecho, la performance de la Kaufluten sólo marcó la «victoria final» del Dadá de Zurich. Para Tzara resultaba evidente que después de cuatro años de actividades en esa ciudad, se había vuelto necesario encontrar un terreno nuevo para la anarquía de Dadá si es que iba a seguir siendo al menos eficaz. Había estado preparando una partida a París durante algún tiempo: en enero de 1918 había comenzado a mantener correspondencia con el grupo que en marzo de 1919 iba a fundar la revista literaria *Littérature* —André Breton, Paul Eluard, Philippe Soupault, Louis Aragon y otros— con la esperanza de obtener colaboraciones para *Dada 3* y su apoyo tácito a Dadá. Sólo Soupault respondió con un breve poema, y aunque todo el grupo de París, incluidos Pierre Reverdy y Jean Cocteau, envió material para *Dada 4-5* (mayo de 1919), se había hecho evidente que desde tanta distancia ni siquiera el enérgico Tzara podía lograr que los parisenses tuvieran una participación mayor. Así, en 1919, Tzara se marchó a París.

CAPÍTULO IV

Surrealismo

Primera performance de París

Tzara llegó sin anunciarse a la casa de Picabia y pasó su primera noche en París en un sofá. La noticia de que estaba en la ciudad se extendió rápidamente y enseguida se convirtió en el centro de atención de los círculos de vanguardia, tal como había previsto. En el Café Certà y su anexo el Petit Grillon, conoció al grupo de *Littérature*, con el cual había estado manteniendo correspondencia, y no pasó mucho tiempo antes de que organizaran el primer acto Dadá en París. El 23 de enero de 1920, tuvo lugar el primer Viernes de *Littérature* en el Palais des Fêtes en la rue Saint-Martin. André Salmon inició la performance con un recital de sus poemas, Jean Cocteau leyó poemas de Max Jacob, y el joven André Breton algunos de Reverdy, su favorito. «El público estaba encantado —escribió Ribemont-Dessaignes—. Esto, después de todo era “moderno”, a los parisenses les encanta eso.» Pero lo que siguió puso al público de pie. Tzara leyó un artículo de periódico «vulgar» y a manera de prólogo anunció que era un «poema» y lo acompañó con «un infierno de cascabeles y matracas» agitados por Eluard y Fraenkel. Figuras enmascaradas recitaron un poema inconexo de Breton, y luego Picabia realizó grandes dibujos en tiza en una pizarra, borrando cada sección antes de pasar a la siguiente.

La matinée terminó en un tumulto. «Para los propios dadaístas éste fue un experimento extremadamente fructuoso —escribió Ribemont-Dessaignes—. El aspecto destructivo de Dadá se les presentaba más claramente; la indignación resultante del público que había asistido para solicitar una miseria artística, no importaba cuál, mientras que fuera arte, el efecto producido por la presentación de los cuadros y particularmente del manifiesto, les demostraron lo inútil que era, en comparación, que Jean Cocteau hubiera leído poemas de Max Jacob.» Una vez más, Dadá había triunfado. A pesar de que los ingredientes de Zurich y París eran los mismos —las provocaciones contra un público respetuoso— estaba claro que el transplante había tenido éxito.

Al mes siguiente, el 5 de febrero de 1920, las multitudes se reunieron en el Salon des Indépendants, atraídos por un anuncio que declaraba que Charles Chaplin se presentaría allí. Cosa nada sorprendente, Chaplin ignoraba por completo su supuesta presencia. Igualmente ignorante de la falsedad de la publicidad previa a la performance permanecía el público, que tuvo que aguantar a treinta y ocho personas leyendo varios manifiestos. Siete intérpretes leyeron el manifiesto de Ribemont-Dessaignes que advertía al público

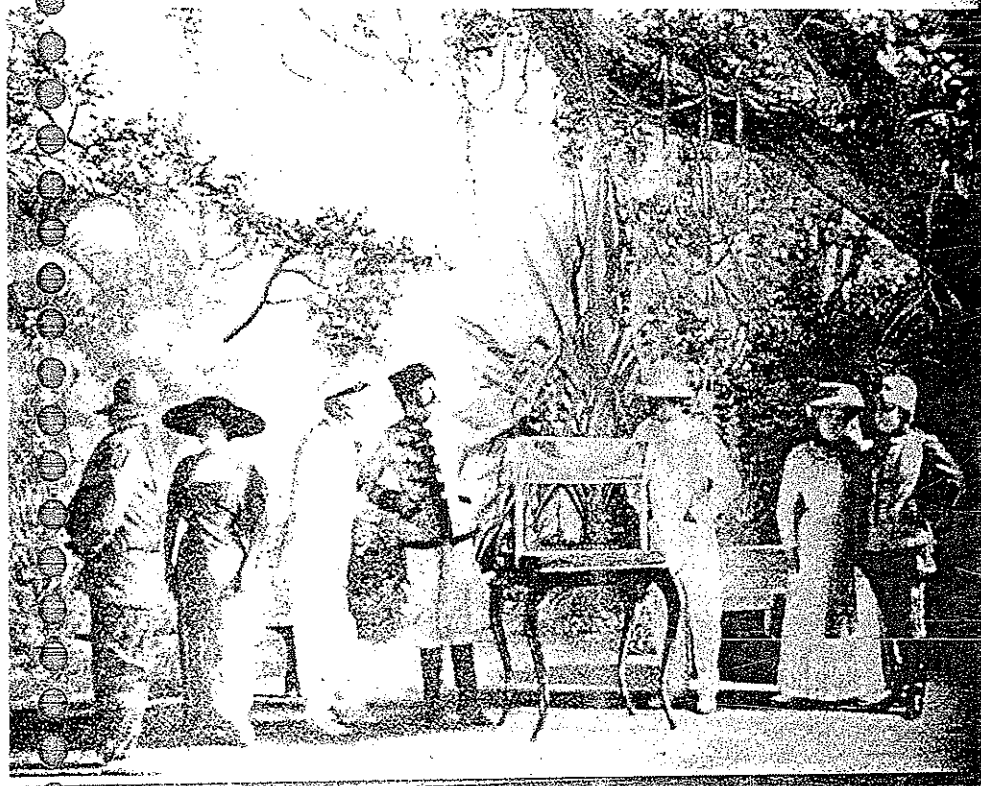
que les arrancarían sus «putrefactos dientes, orejas y lenguas llenas de llagas» y les romperían sus «podridos huesos». Después de este aluvión de insultos la compañía de Aragon cantó «no más pintores, no más músicos, no más escultores, no más republicanos... no más de estas imbecilidades, ¡NADA, NADA, NADA!». Según Richter: «Estos manifiestos se cantaron como salmos, en medio de un alboroto tal que hubo que apagar las luces de vez en cuando y suspender la reunión mientras el público arrojaba toda clase de basuras al escenario». La reunión se disolvió de una manera emocionante para los dadaístas.

Performance pre-Dadá en París

A pesar del aparente atropello a los parisienses, el público de la década de 1920 no desconocían por completo esos actos provocativos. Por ejemplo, *Ubu Roi* de Alfred Jarry de veinticinco años antes aún conservaba un lugar especial en la historia de escándalos de performance y, es innecesario decirlo, Jarry era una especie de héroe para los dadaístas parisienses. La música del excéntrico compositor francés Erik Satie, por ejemplo la comedia en un acto *La piéce de Méduse* y su concepto de «música de mobiliario» (*musique d'ameublement*) también contenía muchas anticipaciones de Dadá, en tanto que Raymond Roussel captó la imaginación de los surrealistas futuros. La famosa

61

61 Escena de *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, representada durante una semana en el Théâtre Fémina, 1911. La escena muestra el debut de la Lombriz Tocadora de Cítara, cuyas secreciones golpeaban las cuerdas del instrumento y producían «música»



bre de 1910, con su ataque a «El club de los incomparables» incluyendo el debut de la Lombriz Tocadora de Cítara —una lombriz entrenada cuyas gotas de «sudor», similar al mercurio, al bajar deslizándose por las cuerdas de un instrumento producían sonido— fue la favorita particular de Duchamp, que asistió a la serie de representaciones durante una semana en el Théâtre Fémina (1911) con Picabia.

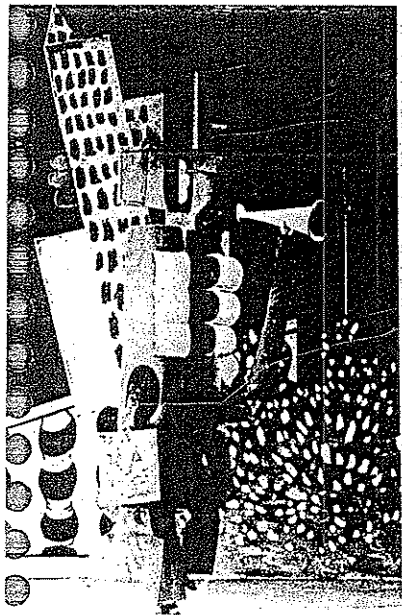
También el ballet *Parade*, la obra de colaboración de cuatro artistas, cada uno maestro en su propio campo —Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau y Léonide Massine— en mayo de 1917 había sido blanco de su propia oposición escandalosa por parte de la crítica e igualmente del público. Empleando de manera indirecta tácticas del estilo de Jarry, *Parade* proporcionó al público parisiense, que precisamente se estaba recuperando de la larga crisis de la guerra, una muestra de lo que Guillaume Apollinaire describió como el «Espíritu Nuevo». *Parade* prometía «convertir las artes y la conducta de vida de arriba abajo en una alegría universal», escribió en el prefacio del programa. Aunque sólo representado en raras ocasiones, entonces y ahora, el ballet estableció el tono para la performance de los años de posguerra.

Satie trabajó durante todo un año en el texto proporcionado por Jean Cocteau. «Una simple acción esbozada de manera preliminar que combina las atracciones del circo y el music-hall», se leía. «Parade», según el diccionario Larousse y las notas de Cocteau, significaba un «acto cómico, representado a la entrada de un teatro ambulante para atraer una multitud». De manera que el guión giraba en torno de la idea de un grupo ambulante cuya «parade» la multitud confunde con la verdadera actuación del circo. A pesar de las desesperadas súplicas de los intérpretes, la multitud nunca entra a la carpa del circo. Para preparar la escena, Picasso pintó un telón de boca: una representación cubista de un paisaje urbano con un teatro en pequeña escala en el centro. El Preludio del telón rojo de Satie daba inicio a la representación. La acción comenzaba con el Primer empresario vestido con un traje de Picasso de tres metros de altura bailando un tema rítmico simple, repetido sin parar. Al Prestidigitador chino, representado con mímica por el propio Massine con coleta y un traje, vivamente coloreado de bermellón, amarillo y negro, seguía la aparición de un segundo empresario, el Empresario estadounidense. Vestido como un rascacielos, caracterizado por «un acento organizado [...] con la exactitud de una fuga». Los pasajes de jazz, descritos en la partitura como «triste», acompañaban la danza de la Niñita estadounidense, que representaba con mímica las acciones de tomar un tren, conducir un coche y frustrar el robo a un banco. El Tercer empresario interpretaba en silencio montado en un caballo e introducía el acto siguiente, dos Acróbatas daban tumbos al compás de un rápido vals de xilófonos. El final recordaba varios temas de las secuencias precedentes y acababa con la Niñita estadounidense llorando mientras la multitud se negaba a entrar en la carpa del circo.

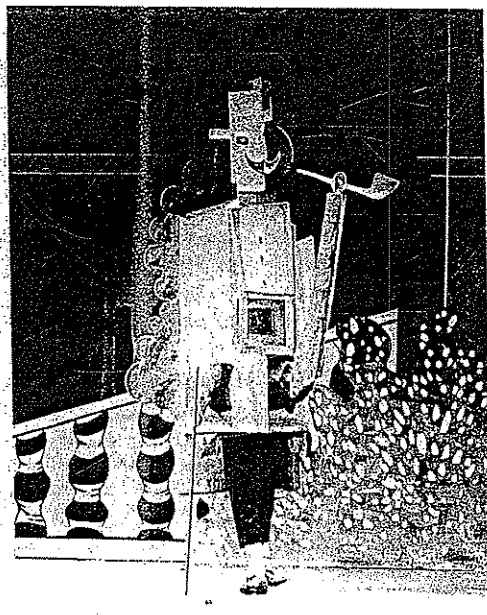
63

62

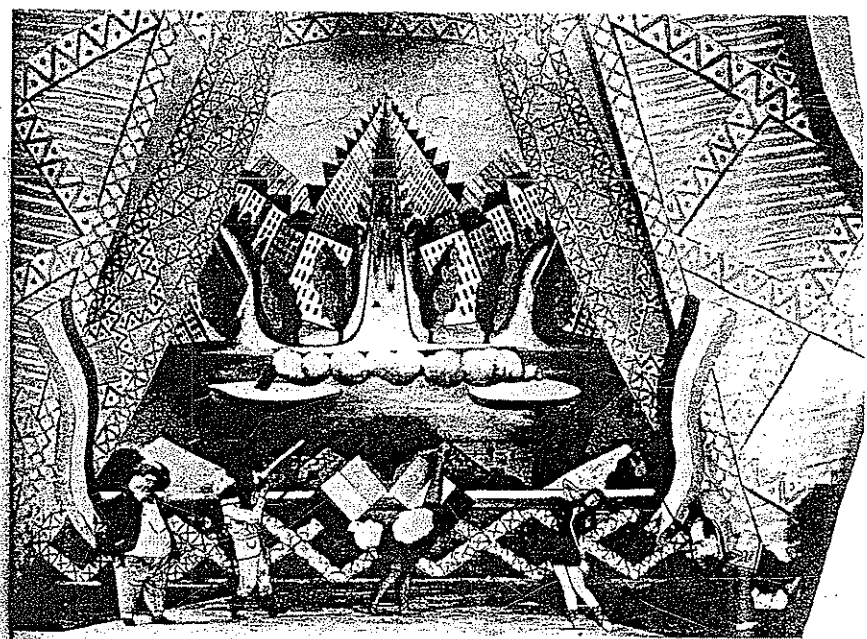
Parade fue recibido con escándalo. Los críticos conservadores rechazaron la representación completa: la música, instrumentada por Satie para incluir algunas de las sugerencias de Cocteau para «instrumentos músicos», como



62 Traje de Picasso para el Empresario
americano de Parade, 1917



63 Traje de Picasso para el Primer empresario de Parade,
1917



64 Escenario para *Les mariés de la Tour Eiffel*, 1921

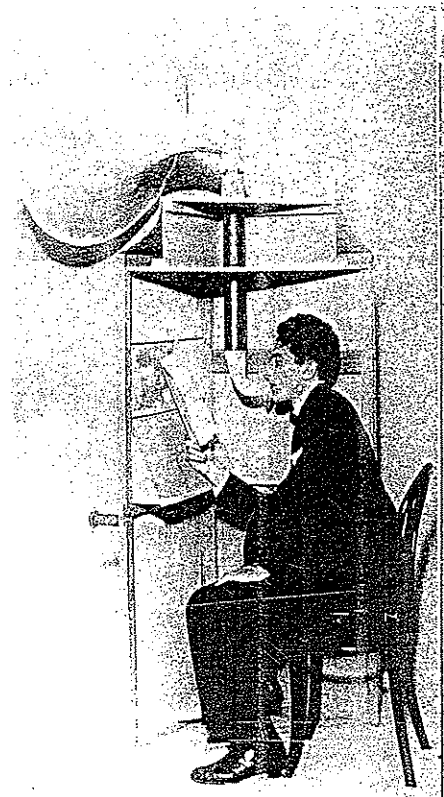
máquinas de escribir, sirenas, hélices de aeroplanos, transmisores telegráficos de Morse y ruedas de lotería (sólo unos pocos de los cuales se utilizaron realmente en la representación), se consideró «ruido insoportable». La réplica de Satie a una crítica de esas —«vous n'êtes qu'un cul, mais un cul sans musique»— acabó en un juicio y luego una larguísima apelación para reducir la dura sentencia que le habían impuesto. Además, los críticos se opusieron a los trajes que consideraban que convertían en un sin sentido los movimientos del ballet tradicional. Con todo, el escándalo de *Parade* confirmó la fama de Satie a los cincuenta años (igual que *Ubu Roi* había hecho con la de Jarry a sus veintitrés años), y estableció un espíritu para futuras representaciones de Apollinaire y Cocteau entre otros.

Apollinaire y Cocteau

El prefacio de Apollinaire a *Parade* había anticipado correctamente la aparición de este Espíritu Nuevo; además, sugería que el Espíritu Nuevo contenía una noción de «surrealismo [surréalisme]». En *Parade* había, escribió, una «especie de surrealismo en el cual veo el punto de partida para una serie de manifestaciones del Espíritu Nuevo». Alentado por esta atmósfera, Apollinaire finalmente añadió la última escena del segundo acto y un prólogo a su obra *Les mamelles de Tirésias* (*Las tetas de Tiresias*), escrita de hecho en 1903, el año en que conoció a Alfred Jarry, y la representó un mes después de *Parade*, en junio de 1917, en el Conservatoire René Maubel. En su introducción Apollinaire amplió su idea de surrealismo: «He inventado



65 Una escena de *Les mamelles de Tirésias* de Apollinaire,
24 de junio de 1917



66 Cocteau recitando a través de un megáfono en su
espectáculo *Les mariés de la Tour Eiffel*, 1921

65

el adjetivo *surrealista* [...] que define completamente bien una tendencia en arte, que si bien no es lo ultimísimo bajo el sol, al menos nunca ha sido formulado como credo, una fe artística y literaria». Este «surrealismo» protestaba contra el «realismo» del teatro, escribió. Apollinaire pasó a explicar que esta idea se había desarrollado de manera natural a partir de sensibilidades contemporáneas: «Cuando el hombre necesitó imitar el caminar creó la rueda, que no se parece a una pierna. De la misma manera, ha creado el surrealismo».

Empleando algunas ideas propias de Jarry, como representar al pueblo entero de Zanzibar (donde transcurre la acción) en un actor, también incluyó entre el atrezo un quiosco de periódicos, que «hablaba, cantaba e incluso bailaba». La obra era en esencia un llamamiento a las feministas que «no reconocen la autoridad del hombre» para que en el proceso de su emancipación no abandonaran sus facilidades de productoras de niños. «Que me hayas hecho el amor en Connecticut/no significa que tenga que cocinar para ti en Zanzibar» gritaba la heroína Thérèse a través de un megáfono. Entonces se abría la blusa y dejaba volar sus pechos —dos enormes globos, uno rojo y uno azul— que permanecían sujetos a su cuerpo por cuerdas. Con estos signos demasiado prominentes de su sexo, decidía que sería mejor sacrificar la belleza «que puede ser causa de pecado» desembarazándose de sus pechos por completo, y los hacía explotar con un mechero. Con un desarrollo total de barba y bigote, anunciaba que cambiaría su nombre a masculino «Tirésias».

Les mamelles de Tirésias fue proféticamente titulada un «drame sur-réaliste». Apollinaire advirtió que «al extraer de los movimientos literarios contemporáneos una tendencia mía propia, de ninguna manera me estoy comprometiendo a formar una escuela»; no obstante, siete años más tarde, el término «surrealismo» llegó a describir exactamente eso.

64, 65 Sólo cuatro años más tarde, en 1921, Cocteau elaboró esta nueva estética en su primer trabajo en solitario, *Les mariés de la Tour Eiffel* (*Los novios de la torre Eiffel*). Parecida tanto a *Ubu Roi* como a *Les mamelles de Tirésias*, ésta usaba muchas de las mismas técnicas de las obras anteriores, en particular la costumbre de representar a las multitudes en una sola persona, como si ésta fuera la manera más básica y eficaz de contrarrestar el teatro realista tradicional. También empleaba la costumbre del vodevil de un maestro y una maestra de ceremonias que anunciaban cada una de las secuencias y explicaban la acción al público. Los intérpretes, miembros de los Ballets Suédois, hacían mímica en dirección a figuras vestidas como fonógrafos con bocinas para micrófonos. Contra un decorado pintado de la torre Eiffel, la obra según Cocteau tendría el «espantoso aspecto de una gota de poesía vista con el microscopio». Esta «poesía» acababa con un niño disparando a todos los que se encontraban en la fiesta de boda en un intento por conseguir algunos macarrones.

Típicamente, la acción estaba acompañada por música de ruidos. Pero Cocteau había anticipado un nuevo género de medios de comunicación mixtos que permanecerían en los límites del teatro, el ballet, la luz, la ópera, la danza y el arte. Esta «revolución abre las puertas de golpe y de

par en par...», escribió, permitiría a la «nueva generación continuar sus experimentos en los cuales se combinan lo fantástico, la danza, la acrobacia, el mimo, el drama, la sátira, la música y la palabra hablada». *Les mariés de la Tour Eiffel*, con su mezcla de music-hall y disparate, parecía haber llevado la irracionalidad de la patafísica de Jarry tan lejos como podía llegar. Todavía, al mismo tiempo, la profusión de tales performances proporcionó una excelente excusa para que los dadaístas idearan nuevas estrategias.

Dadá-surrealismo

Los directores de *Littérature* dedicaron considerable espacio a estos actos contemporáneos, a Jarry y el vigésimo quinto aniversario de su *Ubu Roi*. Además, proporcionaron su propia lista de antihéroes, entre ellos Jacques Vaché, un joven soldado nihilista y amigo de Breton. La negativa de Vaché a «realizar nada en absoluto» y su creencia en el hecho de que el «arte es una imbecilidad», expresado en cartas a Breton, le granjeó la simpatía de los dadaístas. Allí escribió que se oponía a que lo mataran en la guerra y que moriría sólo cuando deseara morir, «y entonces moriré con alguien más». Poco tiempo después del armisticio, Vaché, de veintitrés años, fue encontrado muerto de un disparo con un amigo. El epitafio de Breton igualaba la breve vida y la muerte premeditada de Vaché con las proclamas Dadá de Tzara de unos pocos años antes. «Jacques Vaché confirmó de manera totalmente independiente la tesis principal de Tzara —escribió—. Vaché siempre dejó la obra de arte a un lado: la bola y la cadena que refrena el alma incluso después de la muerte.» Y el comentario final de Breton —«No creo que la naturaleza del producto acabado sea más importante que la elección entre tarta y cerezas para postre»— resumía el espíritu de las performances Dadá.

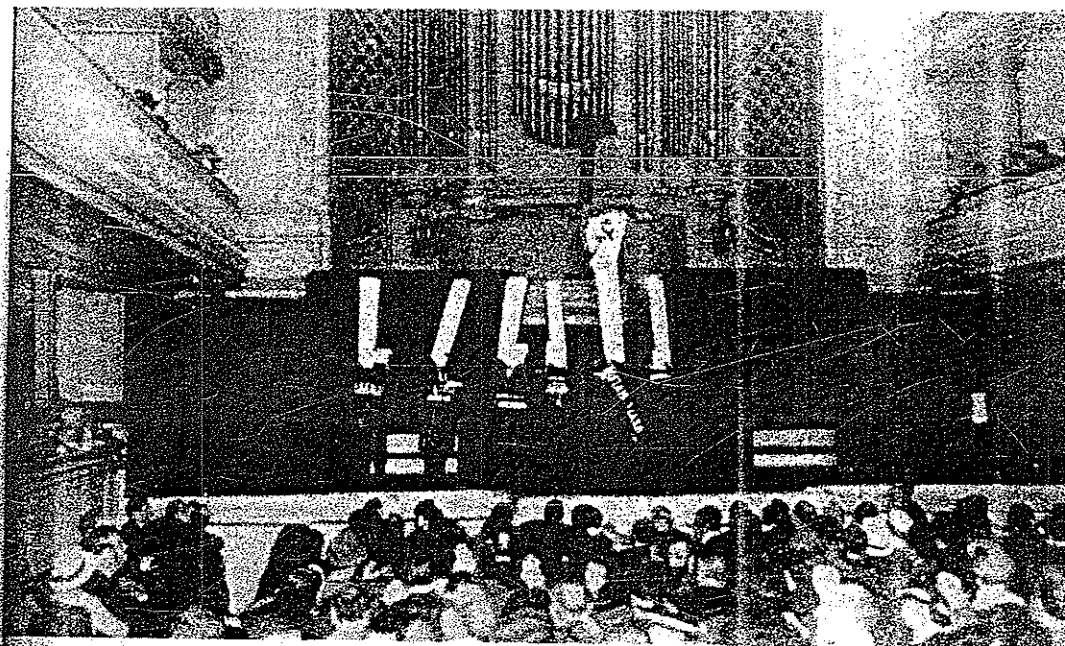
En consecuencia Breton y sus amigos vieron las veladas Dadá como un vehículo para tales creencias además de como una manera de recrear algunos de los sensacionales escándalos que el muy admirado Jarry había logrado. De modo nada sorprendente, su búsqueda del escándalo los llevó a atacar en aquellos lugares donde los insultos serían más sentidos; por ejemplo, en el exclusivo Club du Faubourg de Leo Poldes, en febrero de 1920. En esencia una versión aumentada del anterior fiasco de los Indépendants, su público cautivo incluía personas famosas como Henri-Max, Georges Pioch y Raymond Duncan, hermano de Isadora. La Université Populaire du Faubourg Saint-Antoine fue otro baluarte de la elite intelectual y adinerada que supuestamente representaba la «cima de la actividad revolucionaria» en los círculos cultos de Francia. Cuando los dadaístas representaron allí unas pocas semanas más tarde, Ribemont-Dessaignes señaló que los únicos atractivos de Dadá para estas reuniones informadas eran su anarquía y su «revolución de la mente». Para ellos Dadá representaba la destrucción del orden establecido, que era aceptable. Lo inaceptable, no obstante, era el hecho de que no veían «algún valor nuevo que estuviera surgiendo de las cenizas de los valores viejos».

Pero eso era precisamente lo que los dadaístas de París se negaban a proporcionar: un anteproyecto para algo mejor que lo que había desaparecido antes. No obstante, esta cuestión causó una escisión en el nuevo contingente de Dadá. Habría sido claramente inútil, argüían, continuar con veladas basadas en la fórmula de Zurich. Algunos incluso sentían que corrían el riesgo de «comenzar a trabajar con la propaganda y, en consecuencia, volverse codificados». De manera que decidieron poner en escena una gran demostración delante de una multitud menos homogénea, en la Salle Berlioz en la famosa Maison de l'Oeuvre; el 27 de marzo de 1920 representaron una performance cuidadosamente planeada que, según Ribemont-Dessaignes, estaba dispuesta en un estado de ánimo de entusiasmo colectivo. «La actitud del público fue de una violencia asombrosa y sin precedentes —escribió—, que habría parecido pacífica al lado de la interpretación de Madame Lara de *Les mamelles de Tirésias*.» El grupo dadá-surrealista de Breton, Soupault, Aragon, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Tzara y otros, representó sus propias obras en lo que, en muchos aspectos, no era distinto de un gran espectáculo de variedades.

El programa incluía el éxito de Zurich *La première aventure céleste de M. Antipyrine* de Tzara, *Le serin muet* de Ribemont-Dessaignes, *Le ventriloque désaccordé* de Paul Dermée y *Manifeste cannibale dans l'obscurité* de Picabia. También se representó *S'il vous plaît* de Breton y Soupault, uno de los primeros guiones que utilizó la escritura automática antes de que se convirtiera en una de las técnicas preferidas de los surrealistas. Una performance en tres actos, cada uno completamente inconexo con los otros, el primero narra la historia de Paul (el amante), Valentine (su amante) y François (el marido de Valentine) que a causa de «una gota de leche en una taza de té» pone fin a su relación con un disparo mientras que Paul dispara a Valentine. El segundo acto tiene lugar, según el guión, en «un despacho a las cuatro de la tarde» y el tercero en «un café a las tres de la tarde», que incluye frases como «Los automóviles permanecen silenciosos. Lloverá sangre», y que acaba con: «No insistas, mi amor. Lo lamentarías. He cogido la sífilis». La última frase del guión dice: «Los autores de *S'il vous plaît* no desean el cuarto acto impreso».

Salle Gaveau, mayo de 1920

La performance de la Salle Berlioz había sido un intento de dar una nueva dirección a las actividades de Dadá. Pero nada hizo por aplacar a aquellos del grupo que se oponían con energía a la inevitable estandarización de las performances Dadá. Picabia en especial era sumamente crítico; estaba en contra de todo arte que atacara a los círculos oficiales; fuera André Gide —«si usted lee a André Gide en voz alta durante diez minutos su boca olerá mal»—, o Paul Cézanne —«Odio las pinturas de Cézanne, me irritan»—. Tzara y Breton, Los miembros más enérgicos del grupo, que equipararon el destino de Dadá a los suyos propios, estaban decididamente en desacuerdo en cuanto adónde llegaría Dadá y cómo. Pero se las arreglaron para mantener una cierta clase de relación laboral, que duró lo suficiente para planear la próxima em-



67 Festival Dadá en la Salle Gaveau

68 Programa del Festival Dadá, 26 de mayo de 1920, en la Salle Gaveau, París

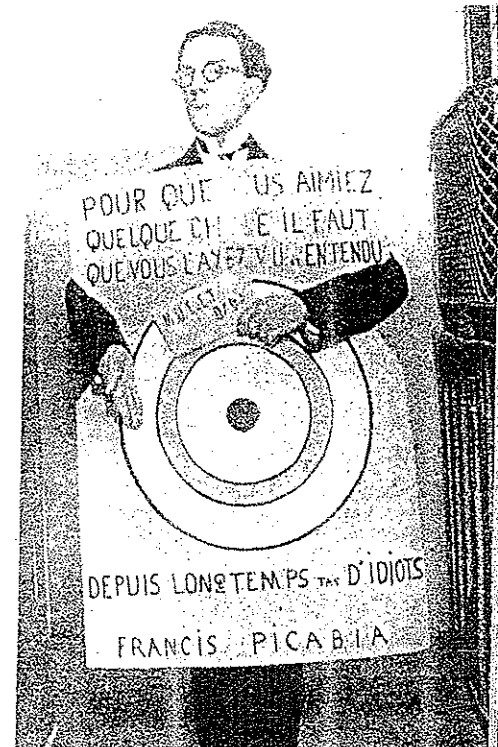
69 Breton con un cartel de Picabia en el Festival Dadá

SALLE GAVEAU 45-47, Rue la Boétie FESTIVAL DADA

Mercredi 26 Mai 1920 à 3 h. approximative
Tous les Dadaïstes se feront entendre les chœurs sur la scène

Le sexe de dada
Le poète sans douleur par PAUL DERMÉE
Le célèbre illusionniste Philippe SOUPAULT
Le maître, forte par PAUL ELUARD
Le nombre interlope par BRETON, RIBEMONT-DESSAIGNES
Le festival manifeste presbytère par FRANCIS PICABIA
Le corridor par DICTYNE BERNER
Le restaurant par PAUL ELUARD
Le deuxième acte de la première aventure de M. Antipyrine par TZARA

Il vous plaît par BRETON, Soupault
Il la nuit par Picabia
Il manifeste par Ribemont-Dessaignes
Il d'abord par Arnold
Il système par Aragon
Il système des jadis par Picabia
Il poids public par Eluard
Il système par Picabia



67-9 bestida de Dadá: el Festival Dadá celebrado en la elegante Salle Gaveau el 26 de mayo de 1920.

Una gran multitud, atraída por las performances anteriores y el anuncio de que los dadaístas se afeitarían la cabeza en el escenario, se reunió en la sala. Aunque el corte de pelo no tuvo lugar, se habían preparado de antemano un programa variado y unos trajes curiosos para su diversión. Breton apareció con un revólver atado a cada sien, Eluard con tutú de bailarina de ballet, Fraenkel con guardapolvo, y todos los dadaístas llevaban «sombrosos» en forma de embudo en las cabezas. A pesar de los preparativos, las performances no se habían ensayado, de modo que muchos actos fueron demorados y disueltos por los gritos del público mientras que los intérpretes intentaban desenmarañar sus ideas. Por ejemplo, *Vaseline symphonique* de Tzara presentó la orquesta de veinte músicos con considerables dificultades. Breton, que, según su propia confesión, tenía horror a la música, se mostró abiertamente hostil a los intentos de orquestación de Tzara, y la familia Gaveau se dice que se sintió igualmente ultrajada al oír el resonar de los grandes órganos al ritmo de un fox-trox popular, *Le pélican*. Luego Soupault, en una pieza titulada *Le célèbre illusionniste*, soltó globos multicolores que llevaban escritos los nombres de personas famosas, y Paul Dermée presentó su poema *Le sexe de Dada*. La *dixième aventure de Monsieur Aa*, *l'Antipyrine* produjo que huevos, chuletas de ternera y tomates llovieran sobre los intérpretes, y el sketch *Vous m'oubliez* de Breton y Soupault recibió similar tratamiento. No obstante, la locura manifestada esa noche en la elegante sala creó un enorme escándalo, que por supuesto el grupo, un tanto desencantado, consideró un gran logro, a pesar de que para entonces estaban considerablemente reñidos entre ellos.

La excursión y el juicio de Barrès

Los intérpretes tardaron en recuperarse del festival de la Salle Gaveau. Se reunían en la casa de Picabia o en los cafés para discutir una salida al punto muerto de las veladas regulares. Se había hecho evidente que para entonces



70 Escena de *Vous m'oubliez* en el Festival Dadá, con Paul Eluard (de pie), Philippe Soupault (de rodillas), André Breton (sentado) y Théodore Fraenkel (con guardapolvo)

71 Página siguiente: La excursión de Dadá a la iglesia de Saint Julien le Pauvre, 1920. De izquierda a derecha, Jean Crotti, un periodista, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara y Philippe Soupault

el público estaba dispuesto a aceptar «mil repeticiones» de la velada de la Salle Gaveau, pero Ribemont-Dessaignes insistió en que «a toda costa, se les debía impedir aceptar una impresión fuerte como una obra de arte». De manera que organizaron una excursión Dadá a la iglesia poco conocida y abandonada de Saint Julien le Pauvre el 14 de abril de 1921. Los guías iban a ser Buffet, Aragon, Breton, Eluard, Fraenkel, Huszar, Péret, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Rigaut, Soupault y Tzara. Sin embargo, Picabia, muy insatisfecho con el curso de las actividades de Dadá, renunció a tomar parte en la excursión ese preciso día. En toda la ciudad había carteles que anunciaban el acto. Prometían que los dadaístas remediarían la «incompetencia de guías y cicero-nes sospechosos», y ofrecían en cambio una serie de visitas a lugares escogidos, «en particular aquellos que en realidad no tienen razón para existir». Los participantes en estos actos, aseguraban, inmediatamente «se darían cuenta del progreso humano en las posibles obras de destrucción». Además los carteles contenían aforismos como «el asco es el lujo de los pobres, sea sucio» y «córtese la nariz del mismo modo que se corta el pelo».

A pesar de la promesa de una excursión inusual dirigida por celebridades de la juventud de París, la falta de público, atribuida en parte a la lluvia, no fue alentadora. «El resultado fue el que seguía a cada demostración Dadá: depresión nerviosa colectiva», comentó Ribemont-Dessaignes. No obstante, esta depresión fue efímera. Descartaron la idea de futuras excursiones y en cambio comenzaron a trabajar en su segunda alternativa a las veladas, organizando el *juicio y condena del señor Maurice Barrès por parte de Dadá* el 13 de mayo de 1921 en la Salle des Sociétés Savantes, rue Danton. El objeto de su ataque, un eminente escritor establecido, Maurice Barrès, había sido sólo unos pocos años antes en parte un ideal para los dadaístas franceses. Según la acusación, Barrès se había transformado en un traidor al convertirse en el portavoz del periódico reaccionario *L'Echo de Paris*. Los representantes del tribunal incluían a Breton, el juez presidente, asistido por Fraenkel y Dermée, que llevaban bonetes y guardapolvos blancos. Ribemont-Dessaignes era el fiscal, Aragon y Soupault los abogados defensores, y Tzara, Rigaut,





72 Juicio de Maurice Barrès, 13 de mayo de 1921

Péret y Giuseppe Ungaretti, entre otros, los testigos. Todos llevaban bonetes color escarlata. Barrès, juzgado por poderes, estaba representado por un maniquí de madera. El acusado fue condenado por «una ofensa a la seguridad de la mente».

El juicio aireó de manera pública las muy arraigadas enemistades que se habían ido tramando lentamente entre Tzara y Breton, Picabia y los dadaístas. De hecho, el propio Dadá estaba siendo juzgado. También fue una señal para que aquellos que estaban a favor y en contra de Dadá explicaran sus posiciones. Breton, que dirigía el proceso con toda seriedad, atacó al testigo Tzara por su testimonio de que «todos nosotros no somos más que un montón de tontos, y que, en consecuencia, las pequeñas diferencias —tontos más grandes o tontos más pequeños— lo mismo dan». La respuesta irritada de Breton fue: «¿Insiste el testigo en actuar como un imbécil total, o está tratando de lograr hacerse a un lado?». Tzara tomó su revancha con una canción. Picabia hizo una breve aparición, tras haber publicado, dos días antes, su propio repudio de Dadá, en anticipación del juicio. «Lo burgués representa el infinito —escribió—. Dadá será lo mismo si dura demasiado.»

Nuevas direcciones

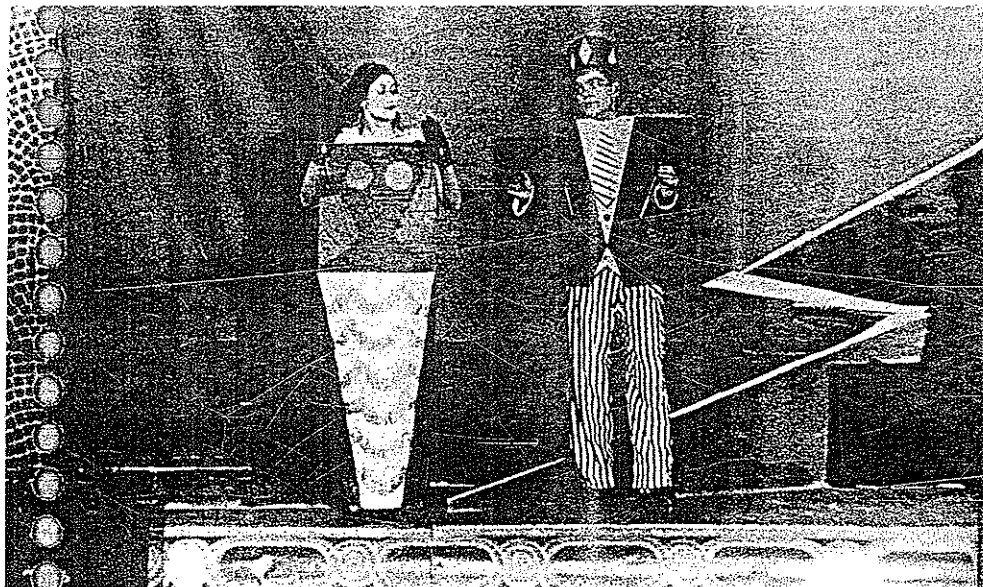
Después del juicio, las relaciones entre Picabia, Tzara y Breton fueron tirantes. Los que se mantenían al margen de esta batalla, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Aragon, Eluard y Péret, organizaron un Salón y exposición Dadá

en la Galerie Montaigne, que se inauguró en junio de 1921. Breton y Picabia se negaron a tener algo que ver con eso. Duchamp, que había sido invitado a colaborar desde Nueva York, telegrafió su respuesta: «Peau de balle!» [«¡idos a pasear!»].

Tzara, no obstante, presentó su obra *Le cœur à gaz* (*El corazón de gas*); representada por primera vez en esta exposición, era una complicada parodia de nada, con los personajes, Cuello, Ojo, Nariz, Boca, Oreja y Ceja vestidos con elaborados trajes de cartón diseñados por Sonia Delaunay. Tzara presentó el acto de esta manera: «Es el único y más grande truco del siglo en tres actos. Satisfará sólo a los imbéciles industrializados que creen en la existencia de los hombres geniales». Cuello permanecería en la parte delantera del escenario durante la representación, Nariz, en la situación opuesta, de cara al público, explicaría el guión. Todos los otros personajes entrarían y saldrían cuando quisieran. La performance comenzaba con Ojo cantando monótonamente: «Estatuas, joyas, asados», una y otra vez, seguido por «Cigarro, grano, nariz/Cigarro, grano, nariz». Llegado a este punto, Boca comentaba, «La conversación se está retrasando, ¿no?». Y la «cara» entera repetía esta frase durante varios minutos. En un momento, un altavoz situado por encima de las cabezas del público, orientado hacia el escenario, comentaba: «Su obra es encantadora, pero no se puede entender una sola palabra». Los tres actos continuaban con frases inconexas igualmente curiosas, siempre sin comprenderse unos a otros, y acababa con la «cara» entera cantando «ve a acostarte/ve a acostarte/ve a acostarte». Como era de esperar, este acto verbal acabó en una reyerta, con Breton y Eluard dirigiendo el ataque contra Tzara.

Mientras tanto Breton planeaba un acto propio. Iba a ser el Congreso de París «para la determinación de directrices y la defensa del espíritu moderno», programado para 1922. Reuniría todas las distintas tendencias en París y otras partes, con varios grupos representados por los artistas directores de nuevas revistas: Ozenfant (*L'Esprit Nouveau*), Vitrac (*Aventure*), Paulhan (*Nouvelle Revue Française*) y Breton (*Littérature*). Los oradores incluirían a Léger, Delaunay y, por supuesto, los dadaístas. Pero el fracaso del congreso también señaló la ruptura final de Breton, Eluard, Aragon y Péret con los dadaístas. Porque Tzara impugnó la idea total, pues la consideraba una contradicción desde el punto de vista de las actitudes Dadá, para presentarla en una plataforma comparativa con los puristas, los orfistas y demás. Incluso antes de que el acto fuera finalmente cancelado, las revistas publicaron los diversos argumentos a favor y en contra del congreso. Breton cometió el error de utilizar un «periódico común» para describir a Tzara como un «intruso de Zurich» y un «impostor en busca de publicidad». Esto produjo la resignación del contingente de Dadá, publicada en un manifiesto, *Le cœur à barbe* (*El corazón barbado*).

Una velada celebrada bajo el mismo nombre en julio de 1923 proporcionó la plataforma ideal para airear una vez más los antagonismos que había provocado el fracaso del congreso. Después de un programa de música de Auric, Milhaud y Stravinski, dibujos de Delaunay y Von Doesburg, y filmes de Sheeler, Richter y Man Ray, la segunda representación de *Le cœur à gaz* de Tzara se convirtió en el centro de una escena repugnante. Breton y Péret



73 Trajes de Sonia Delaunay para *Le cœur à gaz*, utilizados de nuevo para la velada del *Le cœur à barbe* en el Théâtre Michel, 6-7 de julio de 1923

protestaron estrepitosamente desde el patio de butacas, antes de saltar al escenario para enzarzarse en una batalla física con los intérpretes. Pierre escapó con un brazo roto y Eluard, después de haber ido a parar en medio del decorado, recibió una nota del administrador en la cual le exigía 8.000 francos por los daños.

En tanto que Tzara se presentaba firmemente como candidato para el rescate y la conservación de Dadá, Breton anunciaba su muerte. «Aunque Dadá tuvo sus horas de fama —escribió—, deja pocos pesares.» «Abandonad todo. Abandonad Dadá. Abandonad a vuestra mujer. Abandonad a vuestra amante. Abandonad vuestras esperanzas y miedos. [...] Salid a los caminos.»

Oficina de Investigación Surrealista

El año 1925 marcó la creación oficial del movimiento surrealista con la publicación del *Manifiesto surrealista*. En diciembre de ese año, el nuevo grupo había publicado el primer número de la revista *La révolution surréaliste*. Tenían su propio local, la Oficina de Investigación Surrealista —«una posada romántica para ideas inclasificables y rebeliones continuadas»— en el número 15 de la rue de Grenelle. Según Aragon, colgaron una mujer del cielo raso de una habitación vacía, «y cada día recibía visitas de hombres angustiados que poseían graves secretos». Estos visitantes, dijo, «ayudaban a elaborar esta formidable máquina para matar que está para realizar plenamente lo que no lo está». Los comunicados de prensa se publicaron llevando la dirección de la oficina, y los anuncios de los periódicos especificaron

que la oficina de investigación, «nutrida por la vida misma», recibiría a todos los poseedores de secretos: «inventores, locos, revolucionarios, inadaptados, soñadores».

La noción de «automatismo» constituía el corazón de la primera definición de Breton: «*Surrealismo*: sustantivo masculino, automatismo físico puro, mediante el cual se intenta expresar, ya sea verbalmente, por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento». Además, el surrealismo, explicaba, estaba basado en la creencia en que «la más alta realidad de ciertas formas de asociación hasta ahora abandonadas, en la omnipotencia del sueño, en el desinteresado juego del pensamiento».

Indirectamente, estas definiciones proporcionaban por primera vez una clave para comprender algunos de los motivos detrás de las performances en apariencia disparatadas de los años precedentes. Con el *Manifiesto surrealista* estas obras podrían verse como un intento de dar rienda suelta en palabras y acciones a las imágenes oníricas extrañamente yuxtapuestas. De hecho, Breton ya en 1919 se había «obsesionado con Freud» y su investigación del inconsciente. En 1921 Breton y Soupault habían escrito su primer poema surrealista «automático» *Les champs magnétiques* (*Los campos magnéticos*). De modo que aunque los parisenses aceptaron el término «Dadá» como descripción de sus obras, muchas de las performances de comienzos de la década de 1920 ya tenían un sabor definitivamente surrealista y en retrospectiva podrían considerarse obras surrealistas.

Aunque las performances siguieron los principios Dadá de la simultaneidad y lo imprevisto así como lo hicieron con las ideas oníricas surrealistas, algunas tenían argumentos absolutamente claros. Por ejemplo, *Cielo azul* de Apollinaire, representada dos semanas después de su muerte en 1918, trataba de tres jóvenes aventureros de una nave espacial que, al descubrir que su mujer ideal era la misma, se destruyen ellos mismos. *Monchoir des nuages* (*Pañuelo de nubes*) de Tzara de 1924, con iluminación diseñada por Loie Fuller, contaba la historia de un poeta que tenía una aventura amorosa con la mujer de un panadero. *El armario de espejos* (1923) de Aragon, escrita en típico estilo de «escritura automática», era simplemente un relato acerca de un marido celoso: la única peculiaridad era que la mujer constantemente incita a su marido a abrir el armario donde su amante está escondido. Por otra parte, numerosas performances interpretaban directamente las nociones surrealistas de irracionalidad y el inconsciente. *La odisea de Ulises el palimpsesto* (1924) de Roger Gilbert-Lecomte incluso desafiaba todas las posibilidades de la performance al insertar en el guión largos pasajes «para ser leídos en silencio». Y *Le peintre* (*El pintor*, 1922) de Vitrac no proporcionaba más narración: una performance curiosa, que consistía en un pintor que primero pinta de rojo la cara de un niño, luego la de la madre del niño y por último la de él mismo. Cada uno de los personajes se marcha del escenario llorando por haber sido marcado de esta manera.

Relâche

En tanto que estos principios surrealistas se imponían más fuertemente en las performances de mediados de la década de 1930, los conflictos entre surrealistas, dadaístas y antidadaístas continuaban. Por ejemplo, los surrealistas, en un intento por atraer a Picasso a sus filas, publicaron una carta en 391 y *Paris-Journal* en alabanza de los decorados y trajes de Picasso para el ballet *Mercure* (1924). Pero al mismo tiempo aprovecharon la oportunidad para atacar a Picasso por su colaboración con Satie, de quien estaban apasionadamente en contra. Esta respuesta a la música de Satie nunca fue manifestada de manera explícita (puede haber sido sólo una consecuencia del famoso «horror a la música» de Breton), pero la asociación de Satie con desertores de Dadá y la causa recientemente denominada surrealista, como Picabia, en realidad no ayudó. Picabia y Satie se desquitaban con su «ballet» *Relâche*, que debía tanto a la devoción de Picabia a la «sensación de lo nuevo», de placer, la sensación de olvidar que uno tiene que «reflejar» y «conocer» para que algo le guste», como a la competición y enemistad entre los distintos individuos.

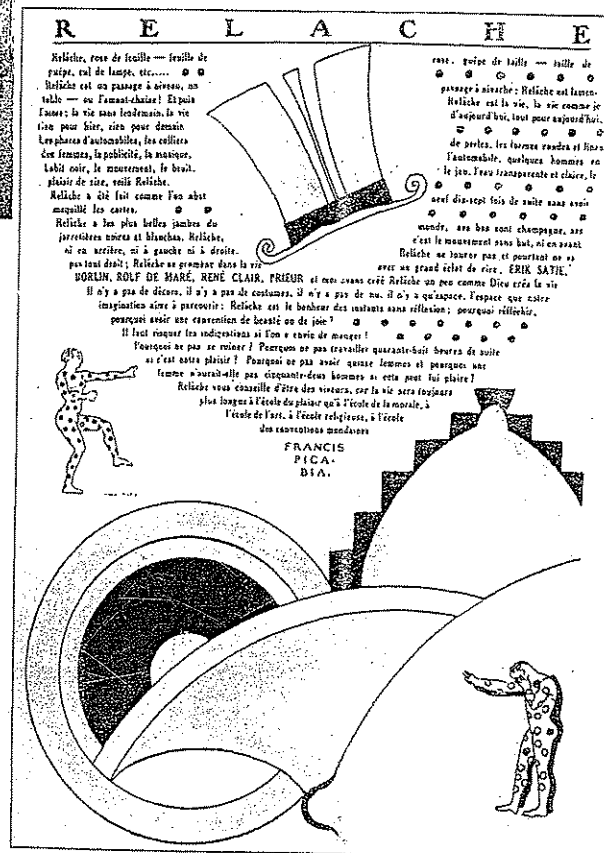
A pesar del desprecio de los surrealistas, Picabia siguió siendo un ávido admirador de Satie. Incluso atribuyó la idea inicial de *Relâche* al compositor: «Aunque yo había decidido que nunca escribiría un ballet —escribió Picabia—, Erik Satie me persuadió a hacerlo. El mero hecho de que él estuviera escribiendo la música fue para mí la mejor razón». Y Picabia estaba entusiasmado con los resultados: «Considero la música para *Relâche* perfecta», comentó. Otros colaboradores en la performance, Duchamp, Man Ray, el joven cineasta René Clair y el director de los Ballets Suédois, Rolf de Maré, completaban el equipo «perfecto».

El estreno fue programado para el 27 de noviembre de 1924. Pero esa tarde la bailarina principal, Jean Borlin, cayó enferma. En consecuencia un cartel, *Relâche*, el término del mundo teatral para «esta noche no hay función», se colocó en la puerta del Théâtre des Champs-Élysées. La multitud pensó que era otra trampa Dadá más, pero a aquellos que volvieron el 3 de diciembre les esperaba un espectáculo deslumbrador. Primero vieron un breve prólogo cinematográfico, que indicaba algo de lo que iba a seguir. Luego los confrontaron con un enorme telón de fondo compuesto de discos metálicos, cada uno de los cuales reflejaba una poderosa bombilla. El prelude de Satie, una adaptación de la famosa canción estudiantil *El vendedor de nubes*, pronto tuvo al público gritando el escandaloso coro. A partir de ese momento interrupciones y risas acompañaron la afectadamente sencilla orquestación y el despliegue del «ballet» burlesco.

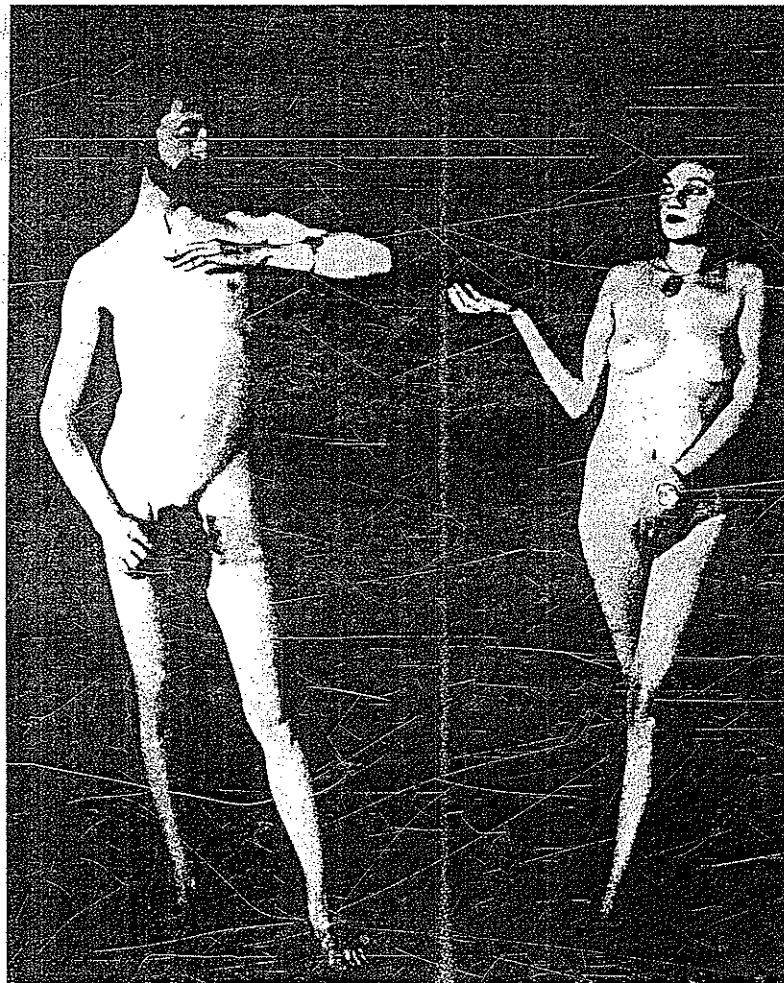
El primer acto consistía en una serie de actos simultáneos: en la parte delantera del escenario una figura (Man Ray) se paseaba de un lado a otro, ocasionalmente midiendo las dimensiones del suelo del escenario. Un bombero, que fumaba un cigarrillo tras otro, vertía agua sin parar de un cubo a otro. En el fondo los bailarines de los Ballets Suédois giraban en la oscuridad, un reflector ocasional revelaba un cuadro vivo de una pareja desnuda que representaba el *Adán y Eva* de Cranach (Duchamp representaba a Adán). Luego llegó el intervalo. Pero no era un intervalo corriente. El filme *Entr'acte* de Picabia, con



74 Jean Borlin y Edith von Barnstorff en una escena de *Relâche*, 1924, de Picabia, que muestra parte de la pared de grandes discos platados, cada uno insertado con una luz muy brillante. La música la compuso Erik Satie



75 Cartel de Robert Delaunay para la velada de *Le cœur à barbe*



76. Página anterior: Duchamp (a la manera de Cranach) como Adán en una escena de *Relâche* de Picabia



- 77-9 guión de él y filmado por el joven cámara René Clair, comenzó a proyectarse: un bailarín con una falda de gasa era visto desde abajo, filmado a través de una placa de vidrio; jugadores de ajedrez (Man Ray, Duchamp y Satie como juez) filmados desde arriba, en el techo del propio Théâtre des Champs-Élysées; un cortejo fúnebre tomaba a los espectadores a través del Luna Park y alrededor de la torre Eiffel mientras que los que acompañaban el féretro seguían a un coche fúnebre, tirado por un camello, adornado con carteles publicitarios, pan, jamosnes y monogramas entrelazados de Picabia y Satie; y una banda sonora de Satie armonizaba exactamente la longitud de cada plano del film. Apenas había acabado el cortejo a cámara lenta con el ataúd que se caía del coche fúnebre y se abría para revelar un cadáver que sonreía mostrando los dientes, cuando el reparto atravesaba el papel de «Fin», señalando así el comienzo del segundo acto.
- 80
- 81

77-79 Fotogramas, del filme *Entr'acte* de René Clair, de Picabia bailando. *Entr'acte* fue representada «entre actos» de *Relâche*. Duchamp y Man Ray también aparecían en el filme, jugando al ajedrez



El escenario estaba adornado con carteles que proclamaban: «Erik Satie es el músico más grande del mundo», y «si no está satisfecho puede comprar silbidos en la taquilla por unos pocos cuartos de penique». Borlin, Edith Bonsdorf y el cuerpo de baile bailaron danzas «lóbregas y agobiantes». Para la última salida a escena para recibir los aplausos, Satie y otros creadores de la obra se paseaban por el escenario en un Citroën cinco caballos en miniatura.

La velada acabó inevitablemente en tumulto. La prensa atacó a Satie, de 58 años, con «Adieu, Satie...» y el escándalo iba a permanecer con él hasta su muerte menos de un año después. Picabia estaba encantado: «*Relâche* es vida

80 Fotograma de *Entr'acte* de la escena culminante en que un coche fúnebre es tirado alrededor de la torre Eiffel por un camello



81 Fotograma de *Entr'acte* que muestra a Jean Börlin como el cadáver en el ataúd



—escribió—, vida como a mí me gusta, todo para hoy, nada para ayer, nada para mañana». Aunque, para la «gente inteligente, los pastores protestantes [se puede decir] esto no es un ballet [o] es sólo un Ballet Suédois [o] Picabia se está burlando del mundo», escribió, era «en una palabra, ¡un éxito total! *Relâche* no es para eruditos, en efecto [...] no para grandes pensadores, líderes de escuelas artísticas que, como jefes de estación, envían trenes a los grandes barcos que siempre están dispuestos a llevar a bordo a los amantes del arte «inteligente». Fernand Léger, que en 1923 había proporcionado los decorados y los trajes extraordinarios para *La création du monde* de los Ballets Suédois, declaró que *Relâche* era «una grieta, una ruptura con el ballet tradicional». «¡Al diablo con el escenario y toda la literatura! *Relâche* es un montón de patadas en un montón de traseros, estén santificados o no.» Por encima de todo Léger celebraba el hecho de que *Relâche* había roto los compartimientos estancos que separaban el ballet del music-hall. «El autor, el bailarín, el acróbata, la pantalla, el escenario, todos estos metlios de «presentar una performance» están integrados y organizados para lograr un efecto total...»

Amor y muerte surrealistas

El éxito de *Relâche* nada hizo por desalentar las direcciones propias de los surrealistas. Aunque *Entr'acte*, más que el «ballet» mismo, había contenido elementos de las farsas de pesadillas que los surrealistas desarrollarían en performances y filmes subsiguientes, las irrepresentables «obras para ser leídas» surrealista de Salacrou, Daumal y Gilbert-Lecomte estaban conduciendo a un callejón sin salida. Antonin Artaud pronto iba a suministrar una salida de ese punto muerto: él y Roger Vitrac fundaron el Théâtre Alfred Jarry en 1927, dedicado a esa innovación, a «devolver al teatro esa total libertad que existe en la música, la poesía o la pintura, y de la cual ha sido curiosamente privado hasta la actualidad».

Le jet de sang (El chorro de sangre) de 1927 de Artaud sólo apenas escapaba a la clasificación de «obra para ser leída». Las imágenes cinematográficas se extendían por todo el breve guión (menos de 350 palabras): «un huracán separa a los dos [amantes]; luego 2 estrellas chocan una con la otra y vemos un número de pequeños trozos de cuerpos humanos cayendo; manos, pies, cabezallas, máscaras, columnatas...». El Caballero, la Enfermera, el Sacerdote, la Puta, el Hombre joven y la Muchacha joven, dedicados a una serie de intercambios emocionales inconexos, creaban un violento y misterioso mundo de fantasía. En un momento la Puta mordía la «muñeca de Dios», lo que producía un «inmenso chorro de sangre» que se precipitaba a través del escenario. A pesar de la brevedad y de las imágenes casi irrealizables de la obra, el trabajo reflejaba el mundo onírico surrealista y su obsesión por la memoria. Cuando el surrealismo quiera ocuparse de la muerte, Breton había escrito: «Os enguantará las manos, enterrando allí dentro la profunda M con que comienza la palabra Memoria». Era esa misma M que en su manera distorsionada caracterizaba a *Les mystères de l'amour* (Los misterios del amor) de Roger Vitrac, dirigida por Artaud ese mismo año. «Hay muerte», concluía Lea al fin del quinto cuadro de su obra retórica. «Sí —respondía Patrick—, el corazón

ya está rojo hasta el fin del teatro donde alguien está a punto de morir.» Y Lea disparaba al público, fingiendo matar a un espectador. Un «drame surréaliste», la obra de Vitrac era perfectamente consecuente con la «escritura automática» del surrealismo y su propia marca de lucidez.

Esa lucidez iba a dominar los extensos escritos de Breton y a los numerosos escritores, pintores y cineastas surrealistas. Pero en 1938, cuando el surrealismo había demostrado su habilidad para dominar la vida política, artística y filosófica, la Segunda Guerra Mundial iba a poner fin a nuevas actividades y performances del grupo. Como un gesto final, los surrealistas organizaron una Exposición Internacional de Surrealismo en 1938 en la Galerie des Beaux-Arts, París. Esta gran escena final de obras de sesenta artistas de catorce países se presentó en una serie de habitaciones descritas en el catálogo como sigue: «El cielo raso cubierto con 1.200 sacos de carbón, puertas giratorias, lámparas Mazda, ecos, olores de Brasil y el resto en concordancia». También estaban presentes el *Taxi lluvioso* y *La rue surréaliste* de Salvador Dalí y una danza de Helen Vanel El acto no consumado, alrededor de una piscina llena de nenúfares.

A pesar de esta exposición y las muestras subsiguientes en Londres y Nueva York, la performance surrealista misma ya había marcado el fin de una época y el comienzo de otra nueva. En París, desde la década de 1890 en adelante, las invenciones de Jarry y Satie habían alterado de manera radical el curso de los desarrollos «teatrales» además de proveer el terreno abonado para el Espíritu Nuevo, interrumpido a través de los años por Roussel, Apollinaire, Cocteau, los dadaístas y los surrealistas «importados» y locales, para nombrar sólo unas pocas de las extraordinarias figuras que hicieron de París una próspera capital cultural durante tantos años. El surrealismo había introducido estudios psicológicos en el arte, de manera que los vastos campos de la mente literalmente se convirtieron en material para nuevas exploraciones de la performance. De hecho, la performance surrealista iba a afectar más fuertemente el mundo del teatro con su concentración en el lenguaje, que el subsiguiente performance art. Pues fue con los principios básicos de Dadá y el futurismo —lo imprevisto, la simultaneidad y la sorpresa— que los artistas, indirecta o incluso directamente, comenzaron a trabajar después de la Segunda Guerra Mundial.

CAPÍTULO V

Bauhaus

El desarrollo de la performance en la década de 1920 en Alemania se debió en su mayor parte al trabajo pionero de Oskar Schlemmer en la Bauhaus. Cuando en 1928 escribió: «Ahora he pronunciado la condena a la pena de muerte para el teatro en la Bauhaus», en un momento en que el Ayuntamiento de Dessau había promulgado un decreto leído públicamente que prohibía las fiestas en la Bauhaus, «incluyendo por añadidura nuestra próxima fiesta, que habría sido encantadora», éstas eran las irónicas palabras de un hombre que había establecido el rumbo del trabajo de la performance del período.

El taller de teatro 1921-23

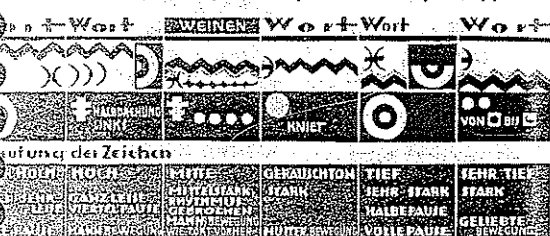
La Bauhaus, una institución de enseñanza de las artes, había abierto sus puertas en abril de 1919 con un estado de ánimo muy distinto. A diferencia de las rebeldes provocaciones futuristas o de Dadá, el manifiesto de la Bauhaus romántica de Gropius había pedido la unificación de todas las artes en una «catedral del socialismo». Este cauteloso optimismo expresado en el manifiesto proporcionaba un criterio lleno de esperanza para la recuperación cultural en una Alemania de posguerra dividida y empobrecida.

Artistas y artesanos con sensibilidades muy diversas, como Paul Klee, Ida Kerkovius, Johannes Itten, Gunta Stölzl, Vasili Kandinski, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Alma Buscher, László Moholy-Nagy y sus familias (para nombrar sólo a unos pocos), comenzaron a llegar a la ciudad de provincias de Weimar y se establecieron en y alrededor de la majestuosa Academia de Bellas Artes del Gran Ducado y las antiguas casas de Goethe y Nietzsche. Como profesores de la Bauhaus, estas personas asumieron la responsabilidad de varios talleres: metal, escultura, tejeduría, ebanistería, pintura mural, dibujo, vidrios de colores; al mismo tiempo formaron una comunidad autosuficiente dentro de la ciudad conservadora.

Un taller de teatro, el primer curso jamás dado sobre representación en una escuela de arte, había sido discutido desde los primeros meses como un aspecto esencial del programa de estudios disciplinario. Lothar Schreyer, el pintor y dramaturgo expresionista y miembro del grupo *Der Sturm* en Berlín, llegó para supervisar el primer programa de representación de la Bauhaus. Una aventura de colaboración desde el principio, Schreyer y los estudiantes enseguida estaban construyendo figurillas para sus representaciones de *Kindsterben* y *Mann* (obras de Schreyer), de acuerdo con

Spiegelung enthält:

Susatzliche Wörter und Laute in Takte eingeteilt—
und akute: Rhythmus/Tonhöhe/Tonstärke in Takte eingeteilt—
Weniger reiche Bewegung der Farbformen in Takte eingeteilt—
Takt/Rhythmus Vierviertel-Takt = Schwarze Zackenlinie
 Mehrzellig ausgesparte Takte stehen untereinander/Gleichzeitig ausgesparte Wör-
 ter sind durch senkrechte Balken zusammengefasst/ Da Zeichen der
 Form bezeichnet jeden Beginn ihres Spiels/Tonbezug Klangsprechen



•

82

La dirección del teatro de la Bauhaus se transfirió inmediatamente a Oskar Schlemmer, que había sido invitado a la escuela sobre la base de su reputación como pintor y escultor además de la fama de sus anteriores representaciones de danza en su Stuttgart natal. Schlemmer aprovechó la oportunidad de la Semana de la Bauhaus para presentar su propio programa con una serie de performances y demostraciones. El cuarto día de la Semana, el 17 de agosto de 1923, los miembros del muy cambiado taller de teatro representaron *El gabinete de figuras I*, que había sido representado un año antes en una fiesta de la Bauhaus.

84, 85

La performance fue un gran éxito precisamente porque sus recursos mecánicos y el diseño pictórico en conjunto reflejaba las sensibilidades tanto del arte como de la tecnología de la Bauhaus. La habilidad de Schlemmer para trasladar sus talentos pictóricos (los primeros planes para las figurillas ya habían sido sugeridos en sus pinturas) en performances innovadoras fue muy apreciada dentro de una escuela que específicamente aspiraba a atraer artistas que solieran trabajar más allá de los límites de sus propias disciplinas. La negativa de Schlemmer a aceptar los límites de las categorías del arte dio por resultado performances que rápidamente se convirtieron en el centro de las actividades de la Bauhaus, mientras que su posición como director general del teatro de la Bauhaus se consolidó firmemente.

La comunidad de la Bauhaus se mantuvo unido tanto por su manifiesto y la visión original de Gropius de una escuela de enseñanza de todas las artes como por los actos sociales que organizaron para convertir a Weimar en un animado centro cultural. Las «fiestas de la Bauhaus» pronto se hicieron famosas y atrajeron a asiduos procedentes de las comunidades locales de Weimar (y más tarde Dessau), además de las ciudades de los alrededores como Berlín. Las fiestas se preparaban de manera muy elaborada en torno a temas como «Meta», «El festival de la barba, la nariz y el corazón» o «El festival blanco» (donde todos recibieron instrucciones de presentarse con un traje «de lunares, ajedrezado y a rayas»), que la mayor parte de las veces eran ideadas y coordinadas por Schlemmer y sus estudiantes.

Estos actos proporcionaron al grupo la oportunidad de experimentar con nuevas ideas para performances: por ejemplo, la performance de *El gabinete de figuras* fue una elaboración de una de estas veladas de fiesta. Por otra parte, *Meta*, representada en una sala alquilada en Weimar en 1924, fue la base para una velada de fiesta en el Ilm Chalet en el verano de ese año. En la performance escenificada, el sencillo argumento era «liberado de todos los accesorios» y sólo estaba definido por letreros en los cuales se leían indicaciones

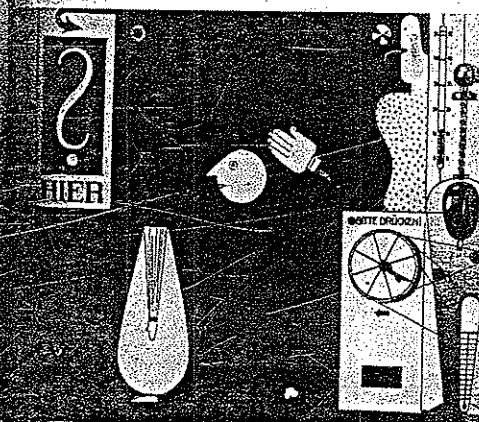
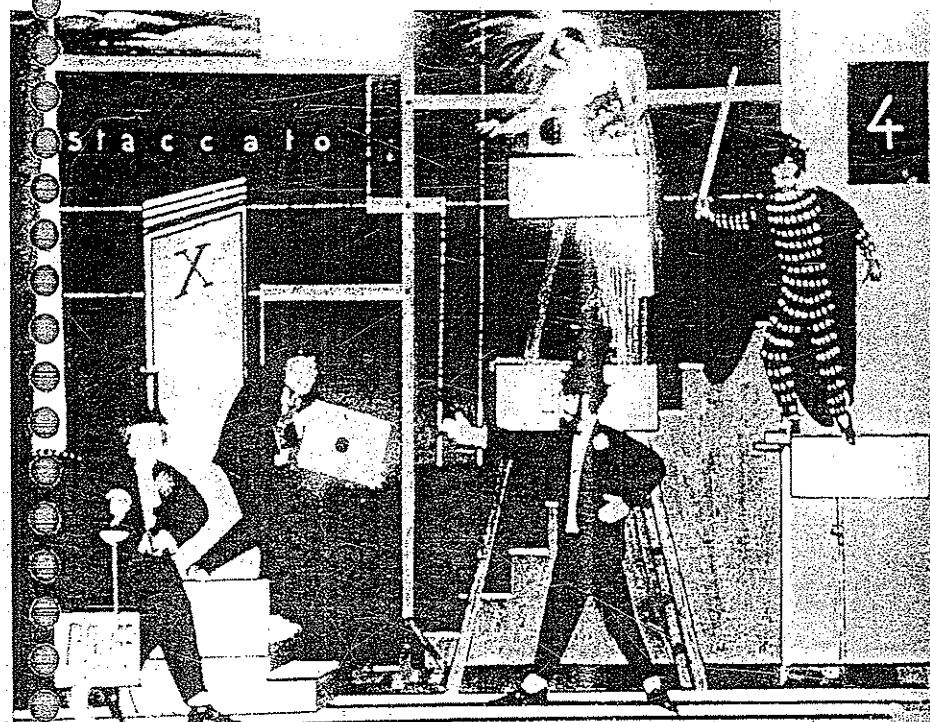
83

como «entrada», «descanso», «pasión», «clímax» y demás. Los actores interpretaban las acciones designadas alrededor de un atrezo de un sofá, escaleras, escalera de mano, puerta y barras paralelas. Para la velada del Iln Chalet, había señales similares para la acción.

Fue en el Iln Chalet Gasthaus, a muy poca distancia de Weimar, que la banda de la Bauhaus puso a prueba sus combinaciones. Un reportero de Berlín que estaba de visita describió así una de esas veladas: «Qué nombre imaginativo y elegante y qué casa la que se adorna con él», escribió del Iln Chalet. Pero había más «energía artística y juvenil en esta cámara real de objetos victorianos» que en cualquier Danza Anual de la Sociedad Estatal de las Artes de Berlín elegantemente decorada. La banda de jazz de la Bauhaus, que tocó *Banana Shimmy* y *Java Girls*, era la mejor que había oído jamás, y la pantomima y los trajes no tenían igual. Otra famosa danza de la Bauhaus, celebrada en febrero de 1929, fue el Festival metálico. Como el título sugiere, toda la escuela estaba decorada con colores y sustancias metálicas, y a aquellos que habían adquirido las invitaciones impresas en elegantes tarjetas de color metálico, un tobogán los esperaba en la entrada a la escuela. Al descender por esta montaña rusa en miniatura pasaban de prisa a través del vestibulo entre los dos edificios de la Bauhaus para ser recibidos en la sala principal de la fiesta con campanas tintineantes y un estridente toque de trompeta ejecutado por una banda del pueblo de cuatro instrumentos.

86

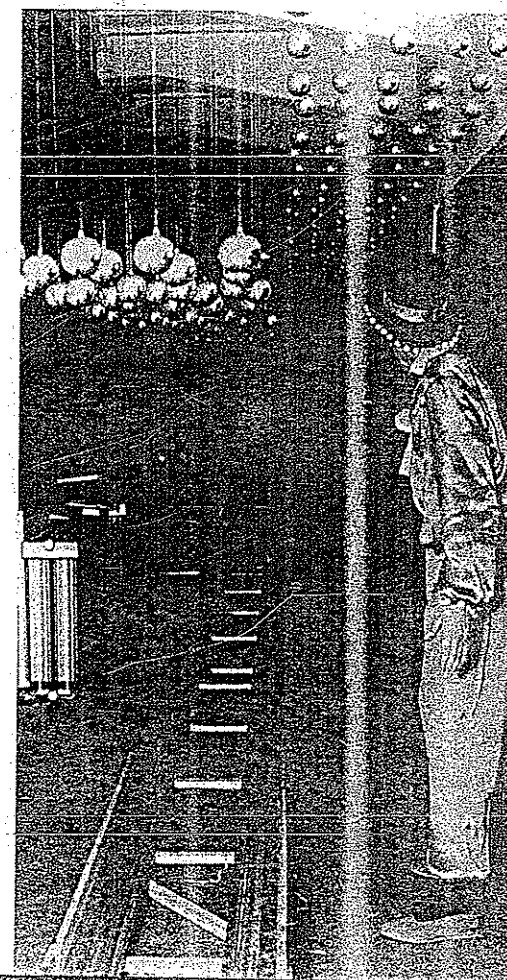
83 Oskar Schlemmer, escena de *Meta o la pantomima de escenas*, 1924



84 Maquetas para *El gabinete de figuras I*, realizadas por Carl Schlemmer, 1922-23

85 Schlemmer, *El gabinete de figuras I* (realizada por Carl Schlemmer), que se representó por primera vez en una fiesta de la Bauhaus en 1922. Fue puesta en escena de nuevo durante la Semana de la Bauhaus en 1923 y durante una gira del teatro de la Bauhaus en 1926

86 Festival metálico, 9 de febrero de 1929. Un tobogán conectaba el ala entre los dos edificios de la Bauhaus. La figura con disfraz se prepara para lanzarse por el tobogán que lo llevará a la sala principal de la fiesta



De hecho, fue a estas fiestas anteriores que Schlemmer atribuyó el espíritu original de la performance de la Bauhaus. «Desde el primer día de su existencia, la Bauhaus sintió el impulso por el teatro creativo —escribió—, desde ese primer día el instinto del juego estuvo presente. Éste se expresó en nuestras fiestas exuberantes, en improvisaciones y en las máscaras y los trajes imaginativos que hicimos.» Además, Schlemmer señaló que había un sentimiento distinto para la sátira y la parodia. «Fue probablemente un legado de los dadaístas ridiculizar automáticamente todo lo que olía a solemnidad o preceptos éticos.» Y así, escribió, lo grotesco floreció de nuevo. «Encontraba su alimento en la parodia y la burla de las anticuadas formas del teatro contemporáneo. Aunque su tendencia fue fundamentalmente negativa, su evidente reconocimiento del origen, las condiciones y las leyes del juego teatral fue un rasgo positivo.

Esta misma indiferencia por las «formas anticuadas» significaba que el taller de teatro no imponía a sus estudiantes más requisitos de ingreso que su deseo de representar. Con pocas excepciones, los estudiantes que se incorporaron al curso de Schlemmer no eran bailarines formados profesionalmente. No fue por esa razón, sino a lo largo de los años, a través de dirigir y mostrar numerosas representaciones, que Schlemmer pasó de hecho a bailar en su propia obra. Uno de sus estudiantes de danza, Andreas Weisinger, también fue líder de la famosa banda de jazz de la Bauhaus.

Teoría de la performance de Schlemmer

A la par de este aspecto satírico y a menudo absurdo de las performances y las fiestas, Schlemmer desarrolló una teoría más específica de la performance. Mantenido a lo largo de sus varios manifiestos sobre las intenciones de un taller de teatro, además de un sus escritos privados, contenida en un diario desde comienzos de 1911 hasta su muerte, la teoría de la performance de Schlemmer fue una contribución única a la Bauhaus. En ella analizaba obse-

sivamente el problema de la teoría y la práctica que era central para un programa educativo. Schlemmer expresó estas dudas en la forma de la oposición mitológica clásica entre Apolo y Dioniso: la teoría tenía que ver con Apolo, el dios del intelecto, en tanto que la práctica estaba simbolizada por las fiestas desenfrenadas de Dioniso.

Las propias alternaciones de Schlemmer entre teoría y práctica reflejaban una ética puritana. Consideraba que la pintura y el dibujo eran el aspecto de su obra que resultaba más rigurosamente intelectual, en tanto que el placer no adulterado que obtenía de sus experimentos en el teatro estaba, escribió, constantemente bajo sospecha por esta razón. En sus pinturas, como en sus experimentos teatrales, la investigación esencial era la del espacio; las pinturas delineaban los elementos bidimensionales del espacio, en tanto que el teatro proporcionaba un placer en el cual «experimentar» el espacio.

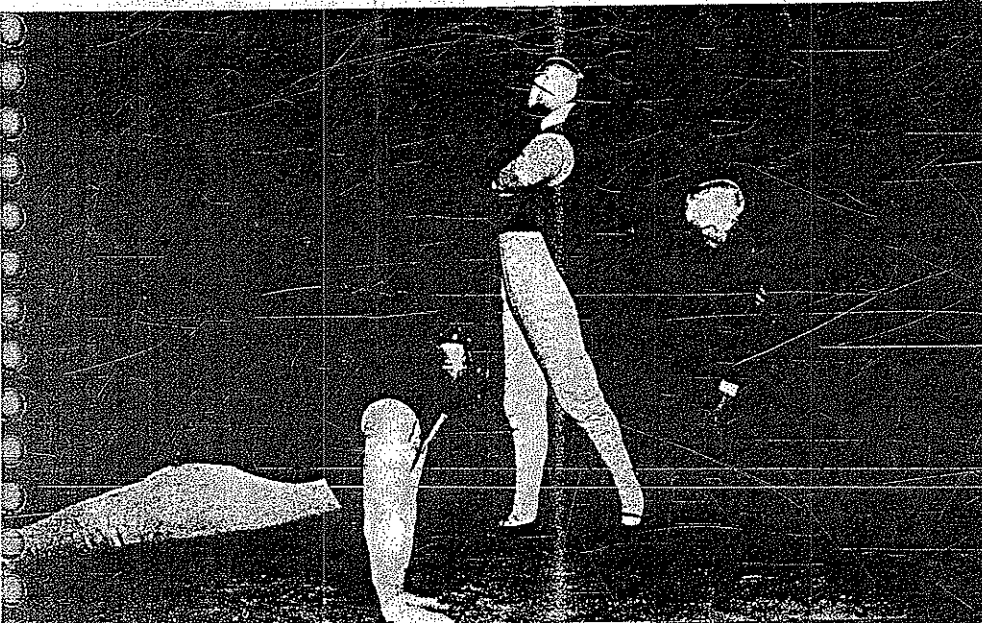
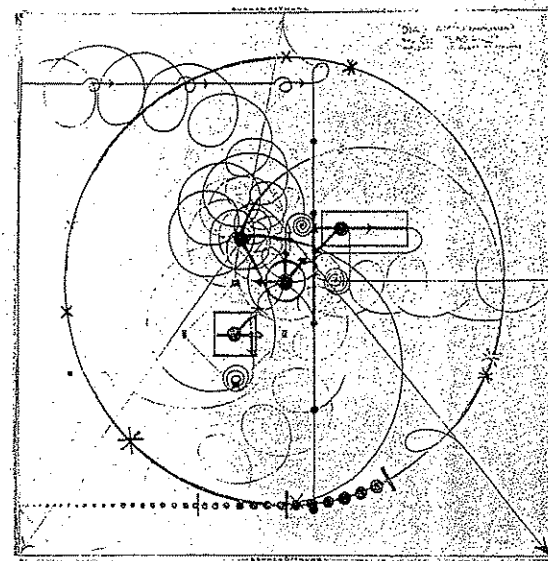
Aunque acosado por las dudas en cuanto a la especificidad de los dos medios de comunicación, el teatro y la pintura, Schlemmer consideraba que eran actividades complementarias: en sus escritos claramente describía la pintura como investigación teórica, en tanto que la performance era la «práctica» de esa ecuación clásica. «La danza es dionisiaca y completamente emocional en cuanto al origen», escribió. Pero esto satisface sólo un aspecto de su temperamento: «Me debato entre dos almas en mi pecho: una orientada hacia la pintura, o más bien filosófico-artística; la otra teatral; o, para decirlo francamente, un alma ética y un alma estética».

En una pieza titulada *Danza de gestos* representada en 1926-27, Schlemmer ideó una demostración de danza para ilustrar estas teorías abstractas. Primero preparó un sistema de notación que describía gráficamente los caminos lineales de marcha y los movimientos progresivos de los bailarines. Siguiendo estas direcciones, tres figuras, vestidas con los colores primarios rojo, amarillo y azul, realizaban complicados gestos «geométricos» y «acciones cotidianas» banales, como «estornudo agudo,

87, 88

87. Página anterior: Escena de *Danza de gestos* con Schlemmer, Siedhoff y Kaminsky

88. Schlemmer, diagrama para *Danza de gestos*, 1926, con el escenario abierto en ambos extremos. El complejo sistema de notación de Schlemmer utilizó para planear y registrar los movimientos reales de cada performance



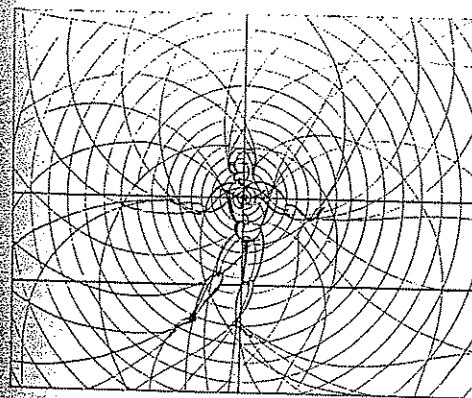
risa fuerte, escucha suave», que eran «siempre un medio hacia una forma abstracta de aislamiento». Esta demostración fue intencionalmente didáctica y al mismo tiempo revelaba la transición metódica de Schlemmer de un medio a otro: pasó de la superficie bidimensional (notación y pintura) a la plástica (relieves y esculturas) y al arte animadamente plástico del cuerpo humano.

De modo que la preparación de una performance implicaba estas diferentes etapas: palabras o signos impresos abstractos, demostraciones e imágenes físicas en forma de pinturas, que se convertían en un medio para la representación de capas de espacio real y cambios de tiempo. De este modo la notación además de la pintura implicaban para Schlemmer la teoría del espacio, mientras que la performance en el espacio real proporcionaba la «práctica» para complementar esa teoría.

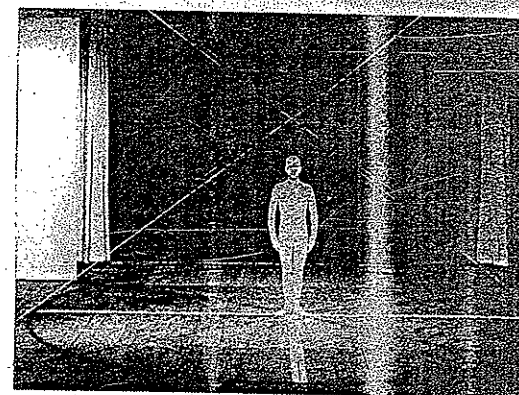
Espacio de la performance

Lo oposición de plano visual y profundidad espacial era un problema complejo que preocupó a muchos de los que trabajaban en la Bauhaus durante la época que Schlemmer estuvo allí. «El espacio: en cuanto elemento unificador en arquitectura» era lo que Schlemmer consideraba el denominador común de los intereses mixtos del personal docente de la Bauhaus. La noción de *Raumempfindung* o «volumen sentido» fue lo que caracterizó la discusión de la década de 1920 sobre el espacio, y fue a esta «sensación de espacio» que Schlemmer atribuyó los orígenes de cada una de sus representaciones de danza. Explicó que «fuera de la geometría plana, fuera de la búsqueda de la línea recta, la diagonal, el círculo y la curva se desarrolla una estereometría, mediante la línea vertical en movimiento de la figura que danza». La relación entre la «geometría del plano» y la «estereometría del espacio» podía sentirse si uno imaginaba «un espacio lleno de una sustancia flexible suave en la cual las figuras de la secuencia de los movimientos de los bailarines se endurecieran como una forma negativa».

En una conferencia-demostración pronunciada en la Bauhaus en 1927, Schlemmer y los estudiantes ilustraron estas teorías abstractas: primero la superficie cuadrada del suelo se dividió en ejes directrices y diagonales, completados por un círculo. Luego alambres tirantes cruzaban el escenario vacío definiendo el «volumen» o dimensión cúbica del espacio. Después de estas pautas, los bailarines se movían dentro de la «red lineal espacial», sus movimientos dictados por el espacio ya geométricamente dividido. La fase dos añadía trajes que remarcaban varias partes del cuerpo, destacando los gestos, la caracterización y las armonías de colores abstractos proporcionados por la colorida vestimenta. De este modo la demostración conducía a los espectadores por medio de la «danza matemática» a la «danza de los espacios» y a la «danza de los gestos», que culminaba en la combinación de elementos del teatro de variedades y el circo sugerida por las máscaras y el atrezo de la escena final.

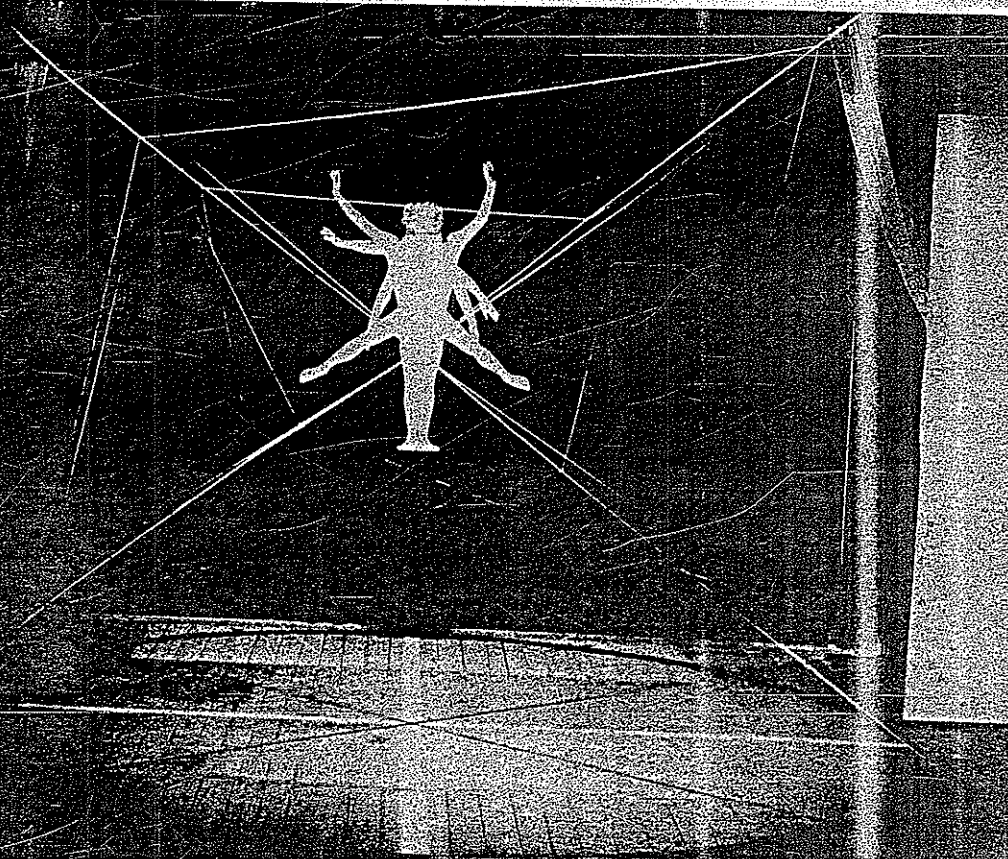


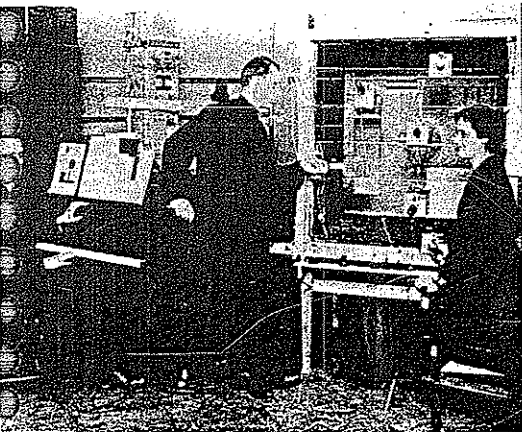
89 Schlemmer, dibujo de *Mensch und Kunstfigur*, 1925



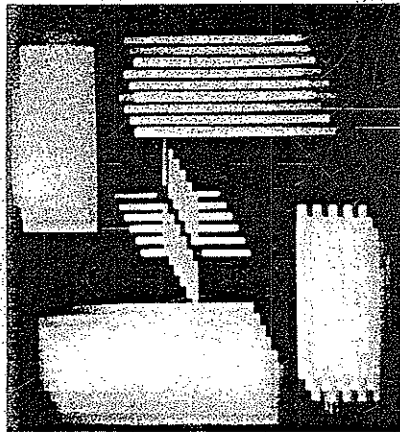
90 Schlemmer, *Figura en el espacio con geometría plana y delineaciones espaciales*, interpretada por Werner Siedhoff

91 *Danza en el espacio (Delineación del espacio con figuras)*, fotografía de exposición múltiple de Lux Feininger, demostración del teatro de la Bauhaus, 1927





92 La cabina de proyección para *Composiciones de luces reflejadas*, 1922-23, de Ludwig Hirschfeld-Mack; Hirschfeld-Mack al piano



93 Hirschfeld-Mack, *Composición de cruz*, composiciones de luces reflejadas, 1923-24

Por el contrario, los estudiantes Ludwig Hirschfeld-Mack y Kurt Schwertfeger, independientemente del taller de teatro, experimentaron con el espacio «aplanado» en su *Composiciones de luces reflejadas*. Los «juegos de luces» comenzaron como un experimento para una de las fiestas de la Bauhaus de 1922: «Al principio habíamos planeado un espectáculo de sombras completamente simple para la Fiesta de la linterna. Por accidente, durante el reemplazo de una de las lámparas de acetileno, las sombras de la pantalla de papel se duplicaron y, a causa de las muchas lámparas de acetileno de diferentes colores, se hicieron visibles una sombra «fría» y una «cálida»...».

El paso siguiente fue multiplicar las fuentes de luz, añadiendo capas de vidrio coloreado que eran proyectadas en la parte posterior de una pantalla transparente, lo que producía dibujos cinéticos y abstractos. Algunas veces los ejecutantes seguían intrincadas partituras que indicaban la fuente de luz y la secuencia de colores, ajustes de reóstatos, velocidad y dirección de «disoluciones» y «fundidos». Estos eran «ejecutados» en un aparato especialmente construido y acompañados por la interpretación al piano de Hirschfeld-Mack. En la creencia de que estas demostraciones serían un «puente de entendimiento para aquellas muchas personas que se quedaban perplejas ante la pintura abstracta y otras tendencias nuevas», estos juegos de proyección de luces se mostraron públicamente por primera vez en la Semana de la Bauhaus de 1923 y en subsiguientes giras a Viena y Berlín.

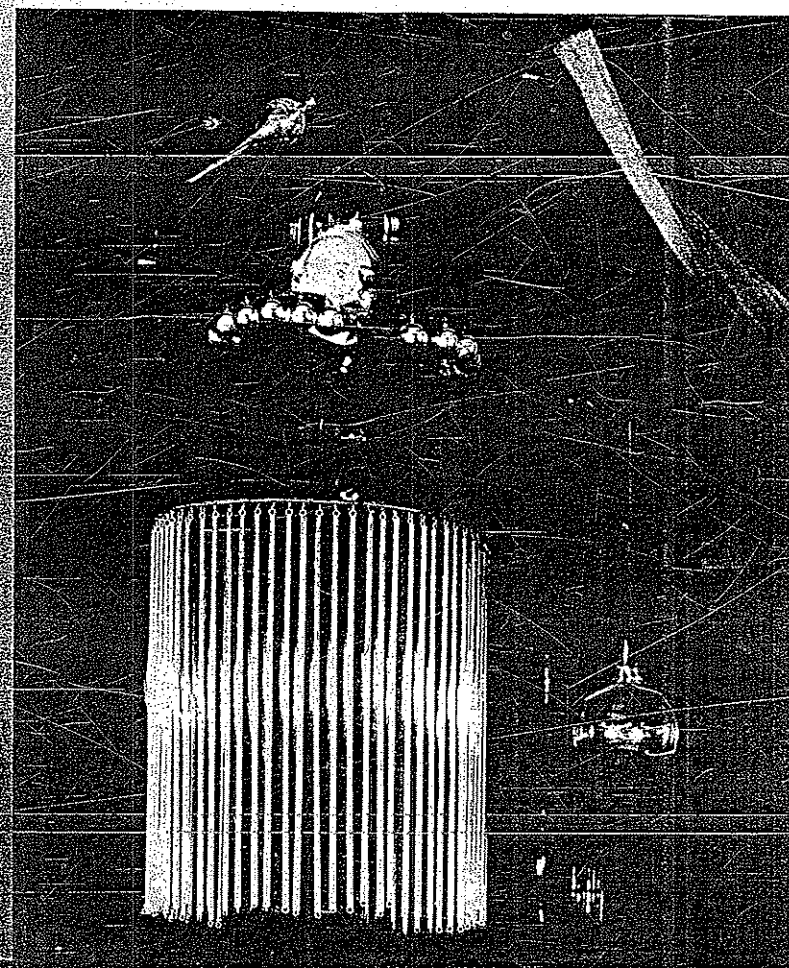
Ballets mecánicos

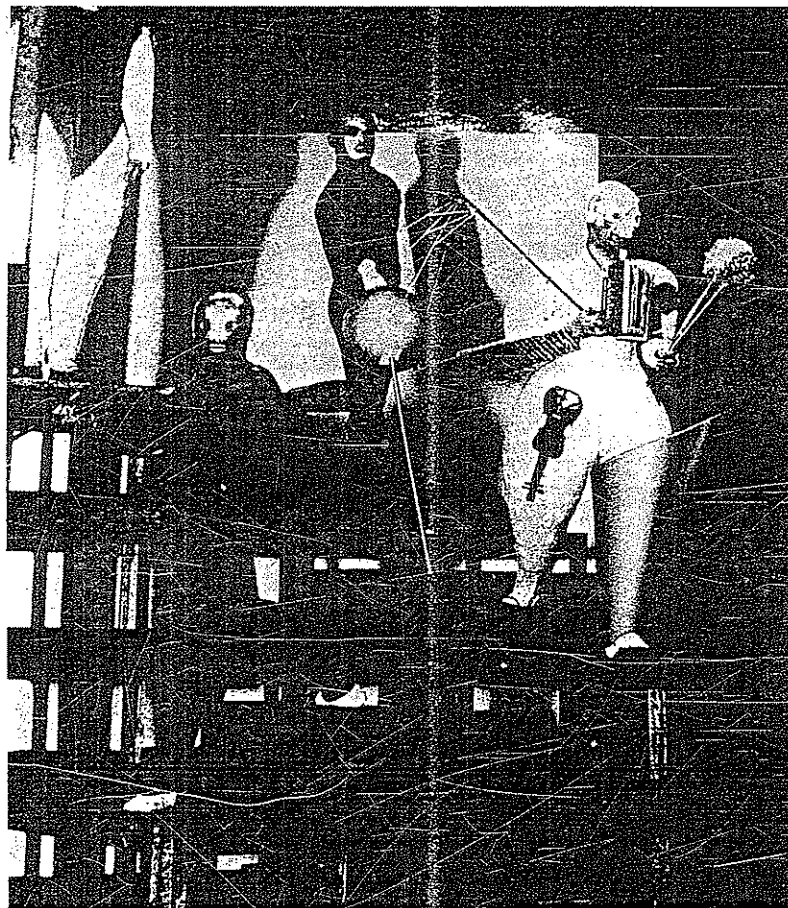
«Hombre y máquina» fue tanto una consideración dentro del análisis de la Bauhaus del arte y la tecnología como lo había sido para los intérpretes constructivistas rusos y futuristas italianos. Los trajes del taller de teatro estaban diseñados para metamorfosear la figura humana en un objeto mecánico. En la *Danza de tablillas* (1927), interpretada por Manda von Krei-

big, las acciones de levantar y doblar los miembros del cuerpo sólo podían verse en los movimientos de las tablillas largas y delgadas que se proyectaban desde el cuerpo del bailarín. *Danza de cristales* (1929), ejecutada por Carla Grosch con una falda en forma de aro de varillas de cristal, la cabeza cubierta con un globo de cristal y llevando esferas de cristal, restringían de igual modo los movimientos de la bailarina. Los trajes abarcaban desde «figuras blandas» rellenas de plumón a cuerpos cubiertos de aros concéntricos, y en cada caso las propias constricciones de los elaborados atavíos transformaban de manera total los movimientos de la danza tradicional.

De este modo Schlemmer recalca la cualidad de «objeto» de los bailarines y cada performance lograba su deseado «efecto mecánico», no distinto del de los títeres: «¿No podrían los bailarines ser títeres reales, movidos por cuerdas, o mejor aún, autopropulsados por medio de un mecanismo preciso, casi libre de la intervención humana, a lo sumo dirigidos por control remoto?», apuntó Schlemmer, en una de sus apasionadas entradas del diario. Y fue el ensayo de

94 Schlemmer, *Danza de cristales*, 1929





95 Schlemmer, escena de su pantomima *Treppennwitz*, h. 1926-27, representada por Hidebrandt, Siedhoff, Schlemmer y Weininger

Heinrich von Kleist *Über das Marionettentheater* (1810), donde un maestro de ballet que paseaba por un parque observaba una función de tarde de un teatro de títeres, lo que le inspiró la llamada teoría del títere. Kleist había escrito:

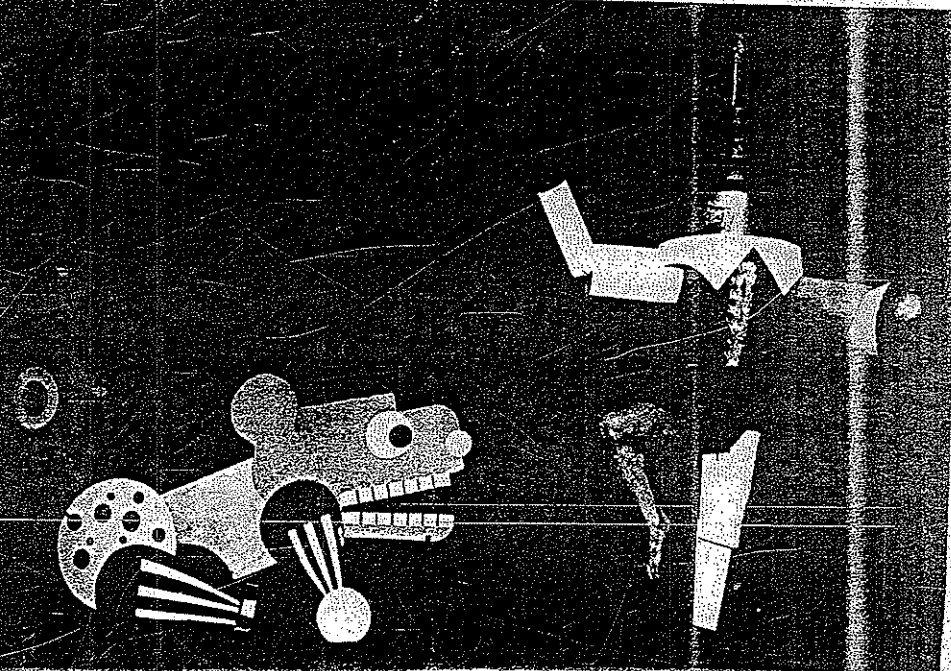
Cada títere tiene un punto focal en movimiento, un centro de gravedad, y cuando este centro se mueve, los miembros lo siguen sin una manipulación adicional. Los miembros son péndulos que repiten automáticamente el movimiento del centro. Cada vez que el centro de gravedad es guiado en una línea recta, los miembros describen curvas que complementan y extienden el movimiento básicamente simple.

Para 1923 los títeres y las figuras manejadas mecánicamente, las máscaras y los trajes geométricos habían llegado a ser una característica central de

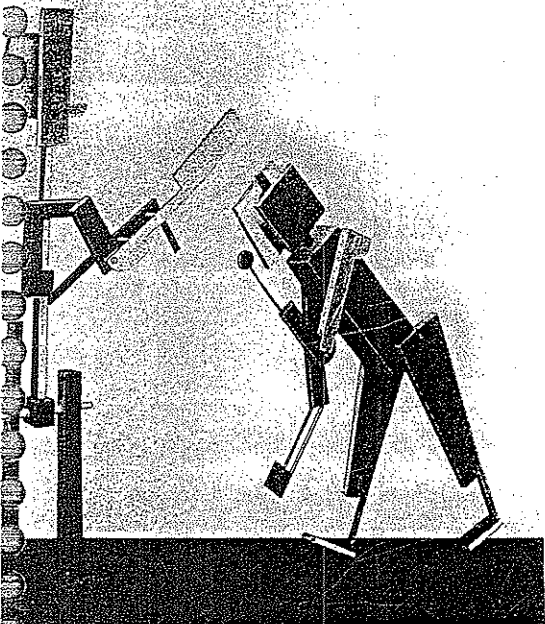
muchas performances de la Bauhaus. Kurt Schmidt diseñó un *Baller mecánico*, en el cual figuras móviles abstractas, identificadas por las letras A, B, C, D, E, eran llevadas por bailarines «invisibles», lo que creaba una sensación de autómatas de baile. Igualmente, la representación de *Hombre + Máquina* (1924) de Schmidt, subrayaba los aspectos geométrico y mecánico del movimiento, y su *Die Abenteuer des kleinen Buckligen* (*Las aventuras del pequeño jorobado*, 1924), también basada en ideas de Von Kleist, condujeron a la formación de un teatro de marionetas flexibles, bajo la dirección de Ilse Fehling. Xanti Schawinsky añadió títeres de «animales» a su representación de *Circo* (1924): vestido con un leotardo negro, Schawinsky invisiblemente hacia el papel del domador de leones para el león de cartón de Von Fritsch (con una señal de tráfico como cola). Representada por la comunidad de la Bauhaus e invitados en el escenario de una sala de baile a una media hora a pie del instituto, la obra fue «esencialmente de un concepto formal y pictórico. Era teatro visual, una realización de pintura y construcciones en movimiento, ideas en color, forma y espacio y su interacción dramática», escribió Schawinsky.

Típicamente, la propia *Treppennwitz* (1926-27) de Schlemmer rayaba en el absurdo. Una pantomima en una escalera, incluía personajes como el Payaso musical (Andreas Weininger). Vestido con un traje blanco acolchado con un gran objeto en forma de embudo que transformaba de manera total su pierna izquierda, y un violín que colgaba de su pierna derecha, llevando un acordeón, una coctelera de papel y un paraguas sólo con el varillaje, Weininger estaba obligado, debido a los precipitados preparativos para esta representación, a interpretar sus propios gestos como de títere manteniéndose unido por medio de imperdibles.

96 Xanti Schawinsky, escena de *Circo*, con Schawinsky en el papel del domador de leones y Von Fritsch en el del «león», 1924



97 Kurt Schmidt y T. Hergt (realización), figurillas del «doctor» y el «criado» de la obra de marionetas *Die Abenteuer des kleinen Buckligen*, h. 1924



No obstante iba a ser un artista de circo quien se convirtiera en uno de los favoritos de los intérpretes de la Bauhaus. Rastelli, a quien Schlemmer había conocido en Berlín en 1924, solía representar un espectacular acto de malabarismo con nueve pelotas que pronto se convirtió en un ejercicio corriente en la Bauhaus. Los estudiantes debían practicar las habilidades particulares del malabarista, desarrollando al mismo tiempo el equilibrio y la coordinación que caracterizan el arte del malabarismo. La práctica usual de la formación en la danza de estudiadas actitudes en la barra se reemplazaron por el ejercicio de calentamiento de un malabarista italiano.

Pintura y performance

La relación entre pintura y performance fue una preocupación constante en el desarrollo de la performance de la Bauhaus. En su ballet de 1917 *Parade*, Picasso había partido las figuras por la mitad, digamos, los torsos cubiertos con gigantescas estructuras y las piernas con pantalones o mallas y zapatillas de ballet tradicionales. Además, estas figurillas derivaban de las pinturas cubistas de Picasso. Schlemmer había encontrado que esta adaptación de las formas de la pintura propia de Picasso en figurillas era una vulgarización.

En una representación inusual, *Coro de máscaras* (1928), intentó un traslado más indirecto de la pintura a la performance. El punto de partida de esta performance en su mayor parte improvisada fue una pintura de 1923, *Tischgesellschaft*. La atmósfera de la pintura estaba recreada en un «horizonte azul de luz». «En el centro oscurecido del escenario había una gran mesa vacía con sillas y vasos. Una gran sombra, probablemente de tres veces el tamaño natural, aparecía en el horizonte y se encogía hasta la escala humana normal.

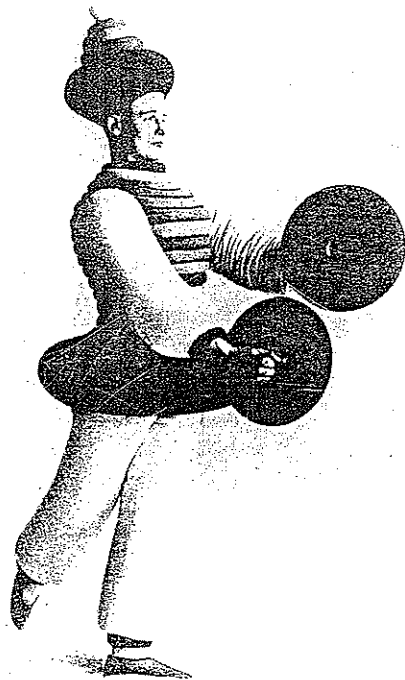
Un grotesco ser enmascarado entraba y se sentaba a la mesa. Esto continuaba hasta que se había reunido una misteriosa mesa redonda de doce personajes enmascarados. Tres personajes descendían desde lo alto, de la nada: uno «infinitamente alto», uno «fantásticamente bajo» y uno «noblemente vestido». Luego se celebra una ceremonia de bebida horriblemente solemne. Después de eso la fiesta de la bebida llegaba a la parte delantera del escenario.» Así Schlemmer reconstruía la atmósfera de la pintura además de su profunda perspectiva al presentar las figuras con máscaras, graduadas por tamaño de acuerdo con su posición a la mesa, que estaba situada en ángulo recto al público.

De manera diferente, Vasili Kandinsky, en 1928, había usado pinturas como «personajes» de la propia performance. *Cuadros de una exposición*, representada en el Friedrich Theater de Dessau, ilustraba un «poema musical» del compatriota de Kandinsky, Modest Musorgski. Este, por su parte, se había inspirado en una exposición de acuarelas naturalistas. De manera que Kandinsky diseñó equivalentes visuales para las frases musicales de Musorgski, con formas coloreadas movibles y proyecciones de luz. Con la excepción de dos de los dieciséis cuadros, la escena completa era abstracta. Kandinsky explicó que sólo unas pocas formas eran «vagamente objetivas». Por consiguiente, no procedió «programáticamente», sino que más bien «hice uso de las formas que aparecían ante mi ojo de la mente mientras escuchaba la música». El medio principal, dijo, fueron las formas mismas, los colores de las formas, la iluminación: color como pintura intensificada, y el desarrollo de cada cuadro, unido a la música, y «donde era necesario, su desmantelamiento». Por ejemplo, en el cuarto cuadro «Il vecchio castello», sólo tres bandas verticales eran visibles hacia el fondo del escenario, cuyo telón de felpa negra, colgado bien atrás, creaba una profundidad «inmaterial». Estas tres bandas se desvanecían, para ser reemplazadas por grandes telones de fondo rojo desde la derecha del escenario y un telón de fondo verde desde la izquierda. La escena, brillantemente iluminada con color intenso, se volvía cada vez más débil con el *poco largamente*, y cae en la completa oscuridad con la sección *piano*.

Ballet triádico

El *Ballet triádico* de Schlemmer le valió una fama internacional que excedió con mucho la de cualquiera de sus otras performances. Ya en 1912 había estado considerando varias ideas que finalmente materializaría en su primera performance en el Stuttgart Landestheater en 1922. Mantenido en cartel durante un período de más de diez años, esta representación contenía una virtual enciclopedia de las proposiciones de la performance de Schlemmer. «¿Por qué triádico?», el director apuntó: «Triádico: de triada (tres) porque de los tres bailarines y las tres partes de la composición arquitectónica sinfónica y la fusión de la danza, los trajes y la música». Acompañado por una partitura de Hindemith para pianola, «el instrumento mecánico que corresponde al estilo de danza estereotípica», la música proporcionaba un paralelo a los trajes y a los contornos matemáticos y mecánicos del cuerpo. Además,

98, 99



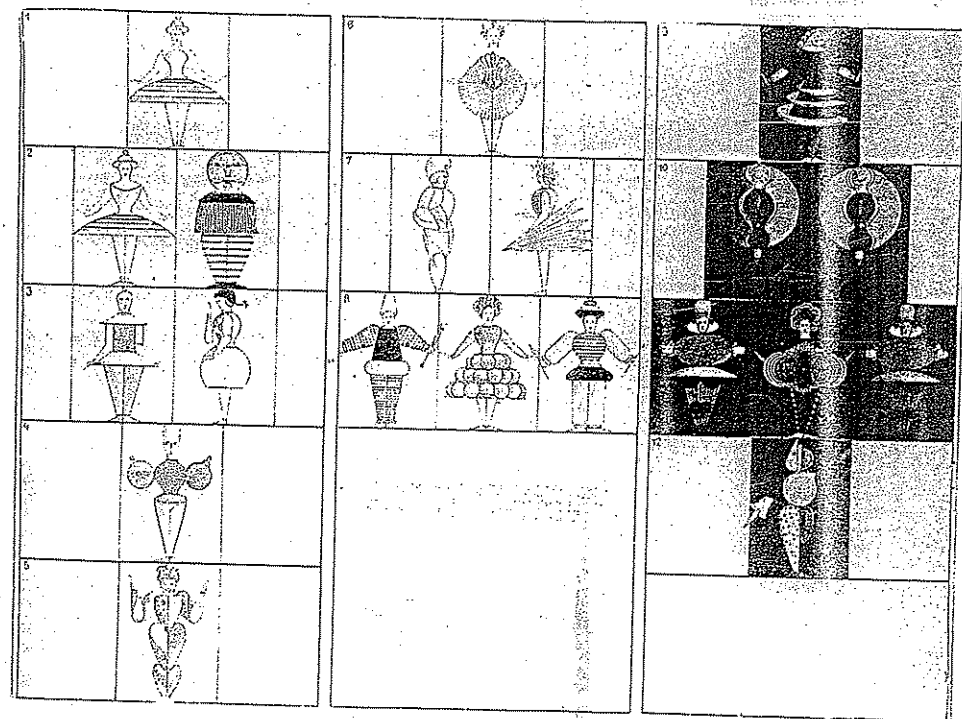
98 Schlemmer como el «Türke»
en su *Ballet triádico*, 1922

99 Schlemmer, diseños para
el *Ballet triádico*, 1922 y 1926

99 las cualidades como de muñeco de los bailarines se correspondía con la cualidad de caja de música de la música, lo que constituía una «unidad de concepto y estilo».

Como duraba varias horas, el *Ballet triádico* era un «análisis metafísico», que utilizaba tres bailarines que llevaban dieciocho trajes en doce danzas. La cualidad de la danza seguía los elementos sinfónicos de la música: por ejemplo, la primera sección la caracterizó como «scherzo» y la tercera como «eroica». Su interés por la «geometría del suelo» determinó el camino de los bailarines: «por ejemplo, un bailarín se mueve sólo desde el fondo del escenario hasta las candilejas a lo largo de una línea recta. Luego de la diagonal o el círculo, la elipse, etc.». La obra se había desarrollado de una manera sorprendentemente pragmática: «Primero viene el traje, la figurilla. Luego viene la búsqueda de la música que mejor se adapta a ellos. La música y la figurilla conducen a la danza. Éste era el proceso». Schlemmer apuntó, además, que los movimientos de la danza debían «comenzar con la propia vida de uno, con estar de pie y caminar, dejando el salto y la danza para mucho más tarde».

De manera no sorprendente, esta obra fue el último «equilibrio de opuestos», de conceptos abstractos e impulsos emocionales. Esto, por supuesto, encajaba muy bien en los particulares intereses de arte-tecnología de la Bauhaus. Schlemmer finalmente había transformado el taller de teatro de su



sesgo originalmente expresionista —bajo la dirección de Lothar Schreyer— en uno más en línea con las sensibilidades de la Bauhaus. Se había dicho que los estudiantes acudían a la Bauhaus para que los «curaran del expresionismo». Sólo podían curarse si Schlemmer los introducía en la noción más filosófica de «danza metafísica» o en su afición al teatro de variedades, el teatro japonés, el teatro de títeres japonés y las varias artes de los intérpretes de circo. Además de la gimnasia rítmica y «dos coros de movimiento desarrollados a partir de ellos», los estudiantes también analizaban la eucinéica y los sistemas de notación de Rudolf von Laban en Suiza y la protegida de Laban, Mary Wigman, además de los espectáculos de los constructivistas rusos (que se acudía a verlos a Berlín, a sólo a dos horas de tren).

El escenario de la Bauhaus

Puesto que en la escuela no existía un teatro verdadero durante el período de Weimar, Schlemmer y sus estudiantes desarrollaron performances directamente en sus estudios, considerando cada experimento una búsqueda de los «elementos del movimiento y el espacio». En 1925, cuando la Bauhaus se trasladó a Dessau, donde Gropius había diseñado el complejo del nuevo edificio, el taller de teatro había llegado a ser lo bastante importante para justificar un teatro diseñado especialmente. También ése siguió siendo un simple escena-

rio elevado en un auditorio como un cubo, construido de manera que acomodara las diversas luces, pantallas y estructuras como escaleras que Schlemmer, Kandinsky, Xanti Schawinsky y Joost Schmidt, entre otros, necesitaban para llevar a cabo su obra.

A pesar de la simple eficiencia del escenario de Dessau, varios miembros del profesorado y los estudiantes diseñaron sus propias versiones del escenario ideal, basadas en las necesidades de performances experimentales tan diversas como las representadas en la Bauhaus. Walter Gropius había escrito que el problema arquitectónico del espacio del escenario tenía una importancia particular para el trabajo en la Bauhaus. «El escenario profundo de hoy en día, que permite al espectador mirar al otro mundo del escenario como a través de una ventana, o que separa [al propio escenario del espectador] mediante un telón, casi ha arrinconado por completo la arena central del pasado.» Gropius explicó que esta «arena» anterior había formado una unidad espacial indivisible con los espectadores, atrayéndolos a la acción de la obra. Además apuntó que el escenario profundo de «marco de cuadro» presentaba un problema bidimensional, en tanto que el escenario de arena central presentaba un problema tridimensional: en lugar de cambiar el plano de acción, el escenario de arena proporcionaba un espacio de acción, en el cual los cuerpos se movían como formas esculturales. El teatro total de Gropius fue diseñado en 1926 para el director Erwin Piscator, pero debido a dificultades financieras nunca llegó a construirse.

El escenario mecánico de 1925 de Joost Schmidt fue pensado para uso de la propia Bauhaus. Una estructura de fines múltiples ampliaba las ideas explicadas por Farkas Molnár el año anterior. El teatro en U de Molnár constaba de tres escenarios, dispuestos uno detrás del otro: 12 x 12, 6 x 12 y 12 x 8 metros de tamaño. Molnár proporcionaba un cuarto escenario que se suponía estaría colgado por encima del escenario central. El primer escenario sobresalía hacia el público, de manera que todas las acciones podían verse desde tres lados. El segundo escenario estaba diseñado para variar en altura, profundidad y lados, y el tercero correspondía más o menos al principio del «marco de cuadro». Aunque distinguidos por sus notables inventiva y flexibilidad, ni el diseño de Schmidt ni el de Molnár se realizaron.

El teatro esférico de Andreas Weininger se diseñó para alojar «obras mecánicas». Los espectadores, sentados alrededor de la pared interior de la esfera, se sentirían, según Weininger, en «una nueva relación con el espacio» y en una «nueva relación física, óptica y acústica» con la acción de la performance. El escenario mecánico de Heinz Loew, por otra parte, estaba diseñado para llevar a la parte delantera el aparato técnico que en el teatro tradicional «está escrupulosamente oculto a la vista del público. Paradójicamente, esto a menudo dio por resultado que las actividades entre bastidores se convirtieran en el aspecto más interesante del teatro». En consecuencia, Loew propuso que la tarea del futuro teatro debía «desarrollar un personal técnico tan importante como los actores, cuyo trabajo sería sacar este aparato a la vista, abiertamente y como un fin en sí mismo».

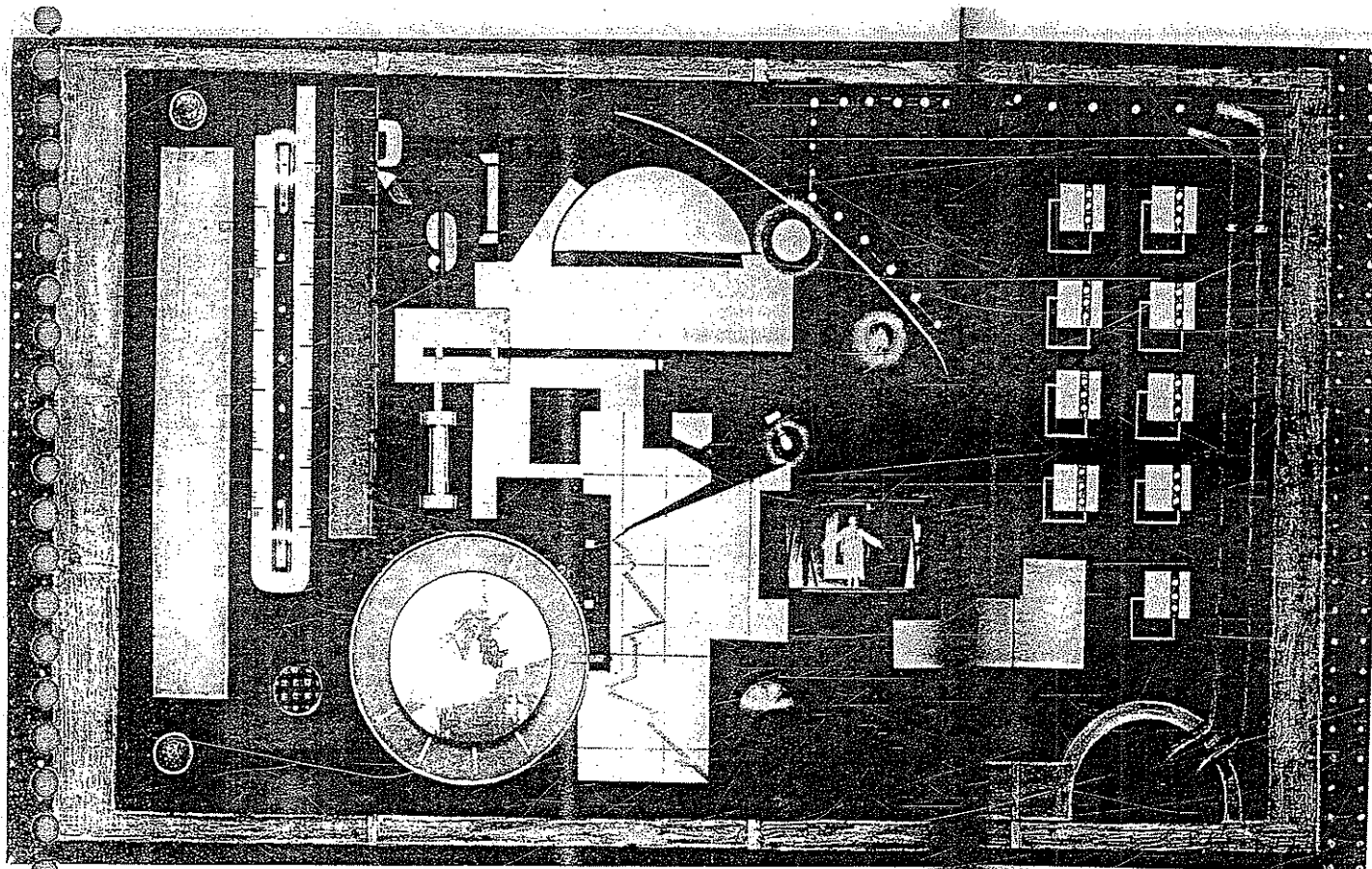
Frederick Kiesler

Los decorados incluso atrajeron la atención de la policía, como cuando Frederick Kiesler presentó sus extraordinarios telones de fondo para *R.U.R.* de Karel Čapek en el Theater am Kurfürstendamm, Berlín, en 1922. Aunque nunca directamente asociado a la Bauhaus, Kiesler, con su «escenario de espacio» y la representación de *R.U.R.*, se aseguró una considerable fama allí. Más aún, en 1924 en Viena había organizado el primer Festival de Teatro y Música internacional, que incluyó numerosas representaciones y conferencias por parte de los intérpretes y directores europeos clave, entre ellos los de la Bauhaus.

Para la obra de Čapek, Kiesler introdujo lo último de la estética de la «era de la máquina»: la obra misma proponía la fabricación de seres humanos como el método más eficaz hacia una sociedad futurista. El inventor, su laboratorio y la fábrica donde los humanos estaban en la cadena de montaje, además de un sistema de proyección para el director de la fábrica para admitir sólo «visitas deseables» en la organización secreta, fueron interpretados todos por Kiesler en un escenario cinético. «La obra *R.U.R.* fue mi ocasión para usar por primera vez en un teatro un filme en lugar de un telón de fondo pintado», explicó Kiesler. Para el recurso de la pantalla del director de la fábrica, Kiesler construyó una gran ventana de panel cuadrado en el medio del telón de boca del escenario, que parecía una enorme pantalla de televisión; ésta podía abrirse por control remoto de modo que cuando él apretaba un botón en su mesa de trabajo «el panel se abría y el público veía dos seres humanos reflejados desde un espejo dispuesto entre bastidores. Reducidas en tamaño por los espejos, las figuras que veían la fábrica desde el «exterior» luego eran autorizadas a entrar y «todo el montaje pasaba de su pequeña imagen proyectada a ellos entrando en el escenario en tamaño natural».

Cuando el director deseaba mostrar a sus visitantes la modernidad de su fábrica de robots, un enorme diafragma en el fondo del escenario se abría para revelar un filme (proyectado desde la parte posterior del escenario en una pantalla circular). Lo que el público y los visitantes veían era el interior de una fábrica enorme, los obreros muy atareados. Esta ilusión era particularmente eficaz, «puesto que la cámara se encontraba en el interior de la fábrica y el público tenía la impresión de que los actores en el escenario también se internaban caminando en la perspectiva del filme». Otra característica era una serie de destellantes luces de neón de diseños abstractos, que representaban el laboratorio del inventor. La cámara de control de la fábrica estaba en un iris de dos metros y medio desde el cual los proyectores dirigían la luz hacia el público.

La policía de Berlín se vio incitada a entrar en acción a causa del equipo de proyección de la parte posterior del escenario utilizado en varias escenas durante toda la obra para dar una idea de las actividades más allá de la «oficina» principal de la fábrica, temerosos de que podría fácilmente provocar un incendio. De modo que cada velada, cuando el filme comenzaba a proyectarse, hacían sonar una alarma, para gran regocijo de Kiesler. Después de va-



100 Frederik Kiesler, escenario para *R.U.R.* de Karel Čapek, Berlín, 1922. El escenario comprendía un relieve de pared movable, paneles de «televisión» (logrados con espejos) y proyección de filmes: la primera vez que se combinaron filme y performance viva

rias interrupciones de esta clase, renunció a sus ruidosas protestas y construyó un canal de agua encima de la pantalla de proyección de lona. De este modo, el filme se proyectaba en una pared de agua que fluía constantemente, lo que producía un «hermoso efecto traslúcido». Para Kiesler, incluso esta característica accidental contribuyó a la representación en general: «Desde principio a fin, la obra entera estaba en movimiento y de este modo actuaban los actores. Las paredes de los lados también se movían. Era un concepto teatral para crear tensión en el espacio».

Mientras tanto, en la Bauhaus Moholy-Nagy estaba recomendando un «teatro de la totalidad» como un «gran proceso dinámico-rítmico, que puede comprimir las más grandes masas en oposición o acumulaciones de medios de comunicación —en tanto tensiones cualitativas y cuantitativas— en una forma elemental». «Nada —escribió en su ensayo *Teatro, circo, variedades* (1924)— es un estorbo para hacer uso de un complejo APARATO como filme, automóvil, ascensor, aeroplano y otra maquinaria, además de instrumentos ópticos, equipos de reflexión y demás.» «Es hora de realizar una clase de actividad escénica que ya no admitirá que las masas sean espectadores si-

lenciosos, que [...] les posibilitará fundirse con la acción en el escenario.» Para realizar ese proceso, concluía, se necesitaba un «NUEVO DIRECTOR de mil ojos, equipado con los modernos medios de entendimiento y comunicación». Fue con esta visión que los artistas de la Bauhaus se implicaron tan estrechamente en el diseño del escenario-espacio.

Compañía ambulante de la Bauhaus

Durante los años de Dessau, desde 1926 en adelante, la performance de la Bauhaus obtuvo fama internacional. Esto fue posible porque Gropius apoyó enérgicamente el teatro de la Bauhaus, y los estudiantes fueron participantes entusiastas. De manera que se dio gran importancia y estímulo al experimento teatral que Schlemmer anunció en su conferencia-demostración de 1927: «la finalidad de nuestro esfuerzo: convertirnos en una compañía de actores ambulantes que interpretará sus obras dondequiera que exista el deseo de verlas». Para entonces ese deseo estaba muy difundido, y Schlemmer y la compañía hicieron giras por numerosas ciudades europeas, entre ellas Berlín,

Breslau, Frankfurt, Stuttgart y Basilea. El repertorio, en esencia un resumen de tres años de performance de la Bauhaus incluía *Danza en el espacio*, *Danza de tablillas*, *Danza de formas*, *Danza de metales*, *Danza de gestos*, *Danza de aros* y *Coro de máscaras*, para nombrar sólo unas pocas.

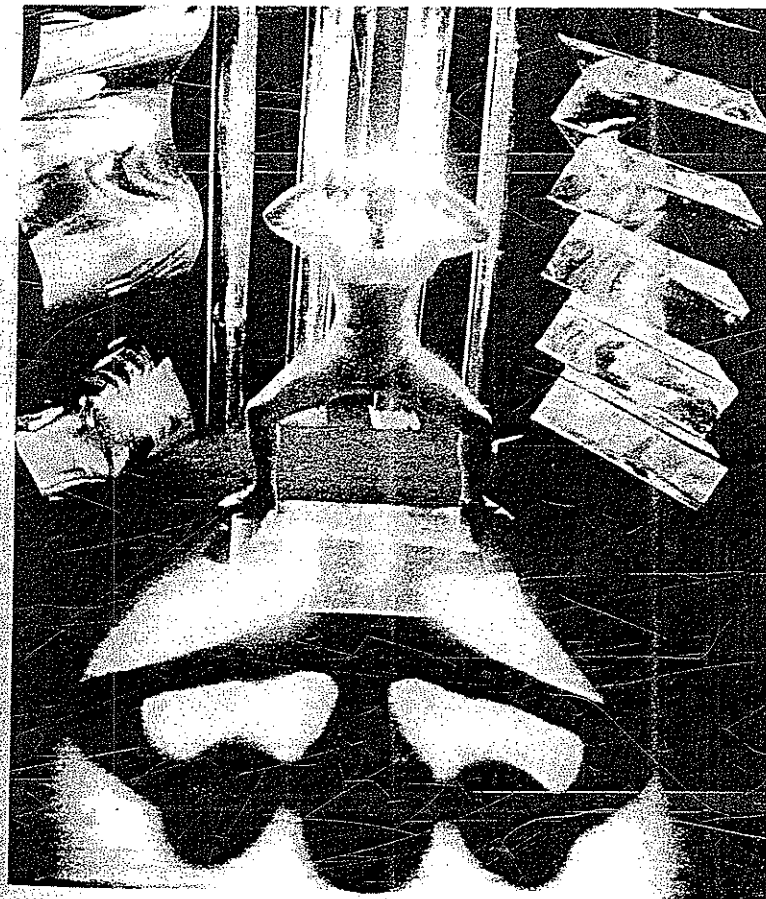
102

Danza de metales fue reseñada en el *Blaster National Zeitung*, el 30 de abril de 1929: «El telón se levanta. Telón de fondo negro y suelo del escenario negro. En el profundo fondo del escenario, se ilumina una cueva, no mucho más grande que una puerta. La cueva se compone de láminas de estaño altamente reflectante colocadas de canto. Una figura femenina sale de su interior. Lleva malla blanca. La cabeza y las manos están encerradas en brillantes esferas plateadas. Música metálicamente dura, uniforme y brillante hace que la figura represente movimientos duros [...] todo es muy breve y se desvanece como una aparición».

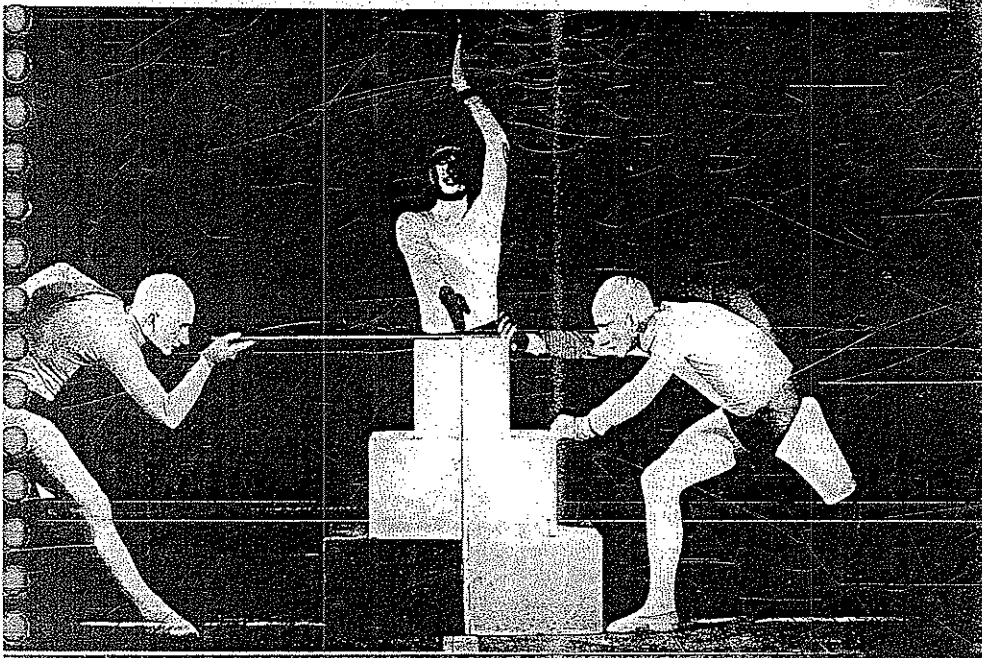
Danza en el espacio comenzaba con un escenario desnudo, cuyo suelo negro estaba delimitado con un gran cuadrado blanco. Círculos y diagonales llenaban el cuadrado. Un bailarín con malla amarilla y máscara globular de metal anda con paso ligero por el escenario, avanzando a saltitos por las líneas blancas. Una segunda figura con malla roja y enmascarada recorre las mismas formas geométricas, pero con pasos largos. Por último, una tercera figura con malla azul camina tranquilamente por el escenario, ignorando las direcciones únicas de los diagramas en el suelo. En esencia representaba tres maneras típicas de andar humanas, y en los habituales múltiplos de tres de Schlemmer, mostraba tres características de color y su representación en la forma: «amarillo, saltitos enfáticos; rojo, pasos completos; azul, pasos serenos».

101

La octava danza en esta retrospectiva de la performance de la Bauhaus era un *Juego con bloques de edificios*. En el escenario había una pared de bloques de edificios, desde detrás de los cuales tres figuras avanzaban a rastras. Trozo a trozo desmantelaban la pared, llevando cada bloque a otra zona del escenario. Lanzando cada bloque hacia la persona de al lado con el ritmo que los albañi-



102 Schlemmer, *Danza de metales*, 1929



les lanzan los ladrillos formando una cadena, finalmente construían una torre central, alrededor de la cual tenía lugar una danza.

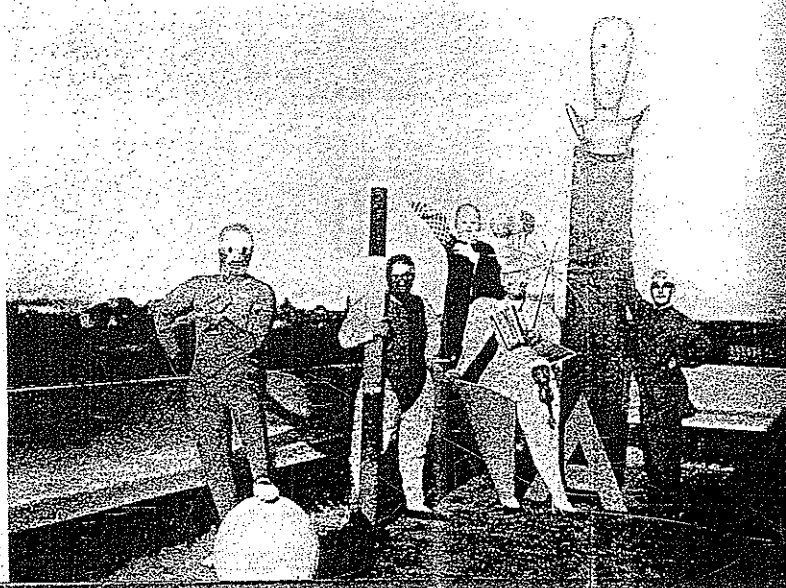
La *Danza de los bastidores* consistía en un número de tabiques uno detrás del otro. Manos, cabezas, pies, cuerpos y palabras aparecían en breve ritmo quebrado en los espacios entre los tabiques; «desmembrada, loca, insensata, tonta, banal y misteriosa», señaló el mismo periodista suizo. «Era extremadamente tonta y extremadamente aterradora», pero por encima de todo, para el reportero, la obra revelaba el «entero significado y la entera estupidez del fenómeno "bastidores"». Mientras reconocía el absurdo intencionado de muchas de las secuencias breves, el periodista resumía su entusiasta valoración: «La gente que trate de descubrir "algo" detrás de todo esto, nada encontrará, porque nada hay para descubrir *detrás* de esto. Todo está allí, ¡directamente en lo que uno percibe! No hay sentimientos que sean "expresados", más bien, los sentimientos son evocados. [...] Todo es un "juego". Es un "juego" liberado y liberador. [...] Pura forma absoluta. Así como la música es...».

101 Página anterior: Schlemmer, 1926, *Juego con bloques de edificios*, interpretado por Werner Siedhoff, teatro de la Bauhaus, 1927

Acogidas tan favorables llevaron a la compañía a representar el *Ballet trédico* en el Congreso de Danza Internacional en 1932. Pero ésta fue también su última performance. La desintegración de la Bauhaus después de los nueve años de permanencia de Gropius allí; las exigencias de un director muy diferente, Hannes Meyer, que estaba en contra de los aspectos «formal y personal» del trabajo de danza de Schlemmer; la censura impuesta por el nuevo gobierno prusiano: todo esto convirtió en efímero el sueño de Schlemmer.

Por fin la Bauhaus de Dessau se cerró definitivamente en 1932. Su entonces director, Mies van der Rohe, intentó llevar adelante la escuela como una institución privada en una fábrica de teléfonos en desuso de Berlín. Pero para entonces el escenario de la Bauhaus había establecido firmemente su importancia en la historia de la performance. La performance había sido un medio para extender el principio de la Bauhaus de una «obra de arte total», que dio por resultado representaciones con coreografías y diseños muy cuidados. Había transformado directamente las preocupaciones estéticas y artísticas en arte vivo y «espacio real». Aunque algunas veces festiva y satírica, nunca fue intencionalmente provocativa ni abiertamente política como lo habían sido los futuristas, dadaístas o surrealistas. No obstante, al igual que ellos, la Bauhaus reforzó la importancia de la performance como un medio por derecho propio y con la proximidad de la Segunda Guerra Mundial hubo un marcado descenso en las actividades de la performance, no sólo en Alemania, sino también en muchos otros centros europeos.

103 Miembros del taller de teatro vestidos con máscaras y trajes en el tejado del estudio de Dessau, h. 1926



CAPÍTULO VI

Arte vivo, h. 1933 hasta la década de 1970

La performance en Estados Unidos comenzó a surgir a fines de la década de 1930 con el arribo a Nueva York de los exiliados de la guerra europea. Para 1945 había llegado a ser una actividad por derecho propio, reconocida como tal por los artistas y que iba más allá de las provocaciones de las primeras performances.

Black Mountain College, Carolina del Norte

En el otoño de 1933, treinta y dos estudiantes y nueve miembros de la facultad se trasladaron a un enorme complejo de edificios de columnas blancas con vistas al pueblo de Black Mountain, a unos cinco kilómetros, y el valle y las montañas circundantes. Esta pequeña comunidad enseguida atrajo artistas, escritores, dramaturgos, bailarines y músicos a su puesto avanzado del sur rural, a pesar de los mínimos fondos y el improvisado programa que el director, John Price, había logrado preparar.

En busca de un artista que creara un punto focal para el variado programa de estudios, Price invitó a Josef y Anni Albers a unirse a la escuela de la comunidad. Albers, que había enseñado en la Bauhaus antes de que los nazis la cerraran, de inmediato proporcionó exactamente la combinación necesaria de disciplina e inventiva que había caracterizado sus años en la Bauhaus: «el arte está interesado por el CÓMO y no el QUÉ; no con el contenido literal, sino con la performance del contenido factual. La performance —cómo se hace—, es el contenido del arte», explicó a los estudiantes en una conferencia.

A pesar de la falta de un manifiesto explícito o declaración pública de sus fines, la pequeña comunidad lentamente adquirió fama como un escondrijo educacional interdisciplinario. Días y noches pasados en la misma compañía fácilmente se convirtieron en breves performances improvisadas, consideradas más una diversión. Pero en 1936, Albers invitó a su ex-colega de la Bauhaus Xanti Schawinsky para que lo ayudara a ampliar la facultad de arte. Dada la libertad de idear su propio programa, Schawinsky enseguida esbozó su programa de «estudios de teatro», en su mayor parte una extensión de los anteriores experimentos de la Bauhaus. «Este curso no está pensado como una formación para cualquier rama del teatro contemporáneo», explicó Schawinsky. Más bien sería un estudio general de los fenómenos fundamentales: «espacio, forma, color, luz, sonido, movimiento, música, tiempo, etc.». La primera performance representada de su repertorio de la Bauhaus, *Esperodrama*, era «un método educativo que pretende el intercambio entre las