

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**El espectáculo dadà**

La chistosa «idiotización» de los contrarios

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciatura en Lengua y Literatura

Hispánica con mención en Literatura

Alumno:

Roberto F. Suazo Gómez

Profesor guía:

Luis Vaisman A.

**Santiago, 2004**

# PRE-AMBULO

## I. Hacia una indefinición de la risa

Puede ser, como quiere Aristóteles, que el debut de la risa ocurra en el niño tras los cuarenta días de su nacimiento; he ahí que, para quien guste de la experimentación empírica, únicamente haría falta pedir prestado un recién nacido y, conforme vayan pasando los días, tachar las correspondientes marcas sobre un calendario. Por mi parte, me satisface mucho más sostener la tesis de que, considerando lo mucho que se ha reído, la risa del hombre parece no tener un comienzo. Así, aunque sería muy interesante lanzarse a escribir una historia de la risa, es de prever que al final del trayecto tan sólo tendríamos escrita la historia de los muchos hombres que han reído y que han sido cronistas de su risa. Y es que los hombres finitos ríen una risa que parece ser eterna, indiferente a los rientes, una risa irreductible y pródiga. Posesos de sus pequeñas tragedias, se ha visto reír a los incontables hombres, mientras que, con sigilosa premura, les adelantan sus despedidas y aquella risa, polizonte que poliniza sus bocas, los va dejando atrás; la risa díscola, incontenible, contiene la experiencia humana y la contempla desde el abismo de su idioma. De ahí que cualquier definición de la risa resulte insuficiente y hasta risible. Consulte usted su diccionario y hallará, por ejemplo: “Movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría”. De acuerdo, pero se trata tan solo de la descripción de un cuerpo que ríe, un rostro cautivo de la risa, mas no de la risa.

Pero, coincidamos en algo. Si bien es cierto que no contamos con una definición inequívoca y global de la risa y que, de haberla, esta definición nos valdría una carcajada, lo que sí tenemos a nuestra disposición son hombres que ríen y hombres que, no conformes con eso, interrogan su risa como quien pregunta a un espectro que no consigue ver pero que, sin embargo, le observa atento. Yo, en cambio, que no suelo pecar de curioso, hace unos meses buscaba, precisamente, un sitio en donde poder reírme de buena gana. Por eso es que me inscribí en un curso llamado: *Seminario de Grado. Lo cómico y la comedia*. Desde entonces me he visto involucrado en diversos peritajes, sometiendo a larguísimos interrogatorios a un número considerable de risas, francas y bajo sospecha, si bien, a la larga, toda risa ha resultado ser sospechosa. Pero ¿De qué se les acusa? Precisamente, de incomprensibles, de salirnos al paso

salvando nuestra voluntad, amparando un agrado que descongela razones, encandila significados, subvierte valores, paraliza emociones. Aunque, por otro lado, no es menos cierto que al preguntarse uno el porqué de su risa precipita la fuga de la misma. De ahí que, como han afirmado algunos suspicaces, más nos convendría disfrutar sin más el contento de la risa y no pretender saber porqué se ríe. Esto es, por cierto, una posición válida y también una afirmación de lo indefinible de la risa. Y, más aún, en tanto característica, la indeterminación de la risa constituye un aspecto parcial para una posible definición.

Por lo demás, todos los que han reído tienen algo que decir sobre la risa. Todos nosotros, honorables animales rientes<sup>1</sup>, aportamos de cotidiano con nuestras impresiones a una posible definición de la risa que, por lo jabonoso de su sustancia, seguirá adelantándonos, seguirá adaptándose con facilidad, pernoctando en los sucesivos hombres que nacerán y, tras cuarenta días rígidos los belfos, se reirán. De ahí que, recordando a Nietzsche, nos sea dado afirmar que, aunque ninguna construcción humana tenga ya, en verdad, un futuro, nuestra risa sí lo tiene. No hay progreso en la risa, en sí misma no constituye novedad alguna, pero verdaderamente hay mucho futuro en ella. La risa es infinalizable. Precisamente porque, en cuanto a su definición, no hay ni habrá nunca una última palabra, una palabra de cemento que soporte a la risa, que la contenga, sino simplemente una risa; risa que ríe al último y que ríe mejor.

Así pues, con lo dicho hasta ahora, habría que desistir de una definición general de la risa, y es precisamente el modo en que se procederá en esta investigación la cual, por cierto, y ya es tiempo de precisarlo, no pretende darse el lujo de tales sutilezas. Hablamos de risa en cuanto a, por así decirlo, una ocurrencia subjetiva que parece ser común a todos los hombres pero cuyas causas son tan diversas como ambiguas: abarcan las cosquillas, las sustancias tóxicas, las enfermedades siquiátricas, la vergüenza, la alegría, el terror, lo deforme, lo absurdo, la obscenidad, lo incongruente, lo sorpresivo, incluso lo triste, entre otras cosas. No hay acuerdo en qué es realmente lo que provoca la risa. Asimismo, ha trascendido que la risa mantiene

---

<sup>1</sup> Se suele decir, sin que nadie se asombre, por cierto, que el hombre es un animal que ríe – que ríe y hace reír, precisará Henri Bergson. No obstante, en alguna ocasión, Charles Darwin mencionó que los chimpancés también se ríen si les hacen cosquillas, ya que éstas suscitarían un gesto riente para expresar el placer que siente el animal. Con todo, no hay olvidar tampoco la risa del conejo.

estrechas relaciones con lo cómico. Pero esta relación, lejos de estabilizarla conforme a pretensiones definatorias-definitivas, nos lanza a la zaga de conceptos para nada homogéneos y sí muy intrincados, tales como humor, carnaval, comedia, parodia, ingenio, ironía, sátira, grotesco y un convoy de etcéteras. Por consiguiente, las correspondencias de la risa con todos estos fenómenos disímiles no vienen más que a situarla como la retozona militante de un complejo entramado, otra vez, de incertezas. Incertezas que la risa atestigua y acentúa sin contemplaciones para con el curioso. Baste con que pasemos breve revista a algunas de las impresiones de los rientes<sup>2</sup> que han interrogado a su risa y tendremos que: “ (...) *risa como fenómeno inexplicable, risa como don divino, risa de milagrosa virtud curativa, risa despreciable y vil como conducta censurable impropia de un creyente o de un caballero decente, risa carnavalesca y transitoria como manifestación de la victoria sobre el terror de Dios y la opresión moral, risa satánica como rasgo luciferino que simboliza la superioridad frente a otros hombres, risa como compensación del hombre que sufre terriblemente con el mundo, risa fresca como agasajo de la vida, risa perturbada como frustración de la vida, risa inteligente como espíritu vigilante de lo cómico, risa como el gesto social que castiga todo vicio sospechoso, catarsis del cuerpo ante cualquier emoción excesiva (...)*” todas las cuales constituyen tan sólo un breviario de la gran variedad de aproximaciones en torno a la naturaleza de la risa. Por supuesto, la lista de rientes es también larga y muy variada. Sería inútil, por tanto, comenzar la enumeración puesto que se trata de todo el género humano victimizado por la risa. Porque, como ya se mencionó, son los hombres los finados de la risa. Hombres que aseguran estar tronchados, meados, descoyuntados, reventados, tentados, tomados de y por la risa.

La risa es, por tanto, camaleónica y debido a su imprecisión no nos es dado rechazar de lleno ninguna de las perspectivas arriba anotadas, así como tampoco las que no han sido anotadas e incluso las que aún no han sido formuladas. De ahí que, como señala Elder Olson, probablemente lo más adecuado sería entender a la risa como un significante ambiguo para múltiples significados<sup>3</sup>. En efecto, ya que es de suponer que ella, al igual que todo cuanto merodea al hombre, pregunta o parece preguntarnos: “¿qué significo yo?”. No obstante,

---

<sup>2</sup> Mijail Bajtin, Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, George Meredith, Henri Bergson, Elder Olson, entre otros.

<sup>3</sup> Elder Olson: Teoría de la comedia. Ariel, Barcelona, 1978. pp. 13-168

diríase que la risa, en lugar de preguntar lo debido, nos gasta una broma que puede llegar a ser muy pesada: “¿y tú de qué te has reído?” – pregunta. Así, por ejemplo, cuando Baudelaire interroga a su propia risa ésta le trastoca la pregunta, colmándola del insufrible *spleen* parisino, dejándolo a solas con su propio exilio bajo el oscuro pabellón de aquel desierto de gente. Para el caso, la respuesta se traduce en una risa satánica nacida de la contradicción del hombre que al reír esgrime su superioridad frente a los otros al tiempo que se desnuda su propia inferioridad frente a sus otros superiores. Superioridad que se constata, por ejemplo, al ver tropezar a otro hombre cuando es menester de una persona estar por encima de las tareas motrices básicas en la especie, como caminar. Tropezar constituye un acto animal en su inferioridad, misma que el riente celebra con un júbilo execrable. Se trata, pues, de una risa malsana, como aquella “gloria repentina” de la que nos hablaba Thomas Hobbes, nacida del placer de verse transmutado, aunque sea transitoriamente, en una relación de grandeza celeste e infinita respecto a la miseria del otro. No obstante, enseguida se cae en la cuenta de que tal miseria risible no es sino la propia: miseria clavada en la tierra mientras el alto cielo no acaba de reír ¡tan cruento! sobre la cabeza. Sin embargo, esta abismal contradicción baudelairiana es salvada fácilmente por la risa y su condición satánica no parece constituir más que un apéndice de ella, una secuela que ha dejado la risa, reconocida por el riente una vez que se encuentra lejos de su influjo. Naturalmente, el que interroga a su risa lo hace desde la conmoción de la ausencia de la risa. Baudelaire se halla, pues, espantosamente aburrido, a solas en medio del insoportable silencio de los rastros de aquello que otrora fuera risible y que ya no le hace ninguna gracia. De ahí que explicar lo cómico, un chiste, o lo que ha provocado nuestra risa, suela hacernos caer en desgracia. Entre las osamentas de la risa pueden hallarse las más infelices musarañas.

Precisamente, Henri Bergson en su ensayo “La Risa”, explicita el hecho de que la *insensibilidad* debe ser necesariamente compañera de la risa. Es decir, que la indiferencia debe escoltar la experiencia de lo cómico, entendiéndose lo cómico como una consecuencia del *automatismo* y la *rigidez*, que se oponen a la *tensión* y *elasticidad* exigidas por la vida y la sociedad. “Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón”<sup>4</sup>. Para que el objeto en el cual descubrimos lo cómico nos resulte risible debemos, entonces, cloroformizar la emoción, la conmiseración, el sentimiento, el

---

<sup>4</sup> Henri Bergson: La Risa. Ediciones Orbis, Argentina, 1983. p.13.

afecto, la piedad, etc. Debemos, pues, para que aquello nos parezca risible, mantener una respetable distancia. Hay que precisar que la reflexión de Bergson sitúa a la risa como una especie de castigo social que aspira a la corrección moral, dejando al descubierto el error o el vicio de los individuos. En este sentido, pese a que Bergson comienza su reflexión señalando que no busca definir lo cómico y su manifestación, la risa, acaba definiendo un cierto tipo de comedia, la antigua comedia de costumbres, y un cierto tipo de risa subsidiaria de ella cuyo fin sería adecantar. Lo mismo cuenta para George Meredith cuando le otorga a la risa la propiedad de fiscal del sentido común y la inteligencia, destinada a derrotar a la locura, *hija de la Sinrazón y el Sentimentalismo*<sup>5</sup>. Ambos autores fracasan en el intento de reducir la risa, definiéndola en función de un propósito particular. Fracasan porque nos hablan desde la reconstrucción de una risa ya extinta, no sólo porque la comedia de costumbres sea un género en desuso, sino porque la risa misma es siempre lo que fue, lo que no queda.

No hay palabras que sean lo suficientemente justas para definir la risa, precisamente porque cuando se ríe se tiene la boca llena de risa. Si bien, en las postrimerías de una risa, precisamente en el intervalo que media entre un reír mitigado y el eventual despertar del siguiente, se pueden constatar sus huellas que son como lesiones. Lesiones enormes, enormísimas, graves y menos graves. Así, Bergson pudo hacer constar el paradójico desfase o interrupción del sentimiento ¡tan humano! que se presenta como condición inapelable de nuestra risa. Sin embargo, el desfase parece ser más abismal que el mero corte emotivo. Para reír debemos, necesariamente, encontrarnos tan distantes del objeto de nuestra risa como para no someterlo a un solo *pero que valga*. Que humanamente valga. Y si bien la risa es una ocurrencia humana (y tan humana es que se torna satánica al oponerse a lo inhumano de la succión humana) no podemos sobreponerle ninguna de nuestras condiciones. No podemos condicionarla a nuestra lógica que nos dice: esto rinde, esto es estéril. Tampoco a nuestra emotividad, que nos dice: esto es cruel, esto es dañino, o esto es una dicha malsana, una limpia satisfacción. Y es que hay en la risa una sediciosa interrupción del quehacer humano;

---

<sup>5</sup> George Meredith: De Un Ensayo sobre la Comedia (1877). Tomado de Comedy, de Robert Corrigan, John Hopkins U. Press, Baltimore, 1991 (1958). Traducción, y notas adicionales de Luis Vaisman, para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004, p.3.

para poder reír se precisa el lapsus de todo el áspero itinerario humano. Justamente, porque la risa contiene en sí una vocación titánica, los hombres no pueden reducirla a sus tiñas ni confinarla tras sus sobrecercos; debemos, en cambio, proceder a su modo y a su manera, sin justificarla y sin parcelarla: ser *victimizados* por la risa a la cual estamos estrechamente unidos aunque no nos conozcamos y difícilmente lleguemos a conocernos del todo ¡Ni falta que hace!

## II. Cretinizar con la risa: el espectáculo dadá.

Así y todo, los hombres ríen a costa de los hombres, pero no a su pesar.

¿Qué mejor, entonces, que la risa para vulnerar todo lo que, al parecer, es invulnerable embalaje del hombre?

Este es, precisamente, el arranque pertinente para proponer esta investigación. En efecto, porque lo que aquí se pretende es realizar un análisis del llamado “espectáculo dadá” en tanto manifestación que explotaba el humor y la risa como armas capaces de subvertir los más blindados valores de sus participantes. En efecto, veremos que Dadá sacó buen provecho del inigualable e inaguantable potencial de la risa para arrastrar a la contradicción las más sagradas convicciones de los rientes, en este caso: el público de Dadá<sup>6</sup>. Porque, y aunque generalmente no se repare en él, Dadá no habría sido posible sin su público. El espectáculo dadá nacería, pues, de esta particular solidaridad del público que se incorpora como participante activo de las veladas y actividades de este movimiento tradicionalmente vinculado a la vanguardia histórica; con este público participante, precisamente en su concomitancia, Dadá habría encontrado el modo de afirmar sus ideas. Se trata, pues, de un Dadá histérico que reclamaba la asistencia de su público bienquerido – que no era otro más que la burguesía diletante del museo moderno, seguidora atenta de toda innovación de vanguardia- el cual era provocado y conducido directo al desolladero. En efecto, porque, como señala Georges Ribemont-Dessaignes, el especialista en panfletos y dramaturgo del movimiento dadá: “Dadá, como todo el mundo, tiene sus placeres. El principal placer de Dadá

---

<sup>6</sup> En esta investigación, por razones de conveniencia, se utilizará siempre el sustantivo “Dadá” en esta forma (con la “D” en mayúscula). En cambio, como adjetivo, se empleará la forma “dadá”, en minúsculas.

es el de verse en los demás. Dadá excita la risa, la curiosidad o la cólera. Como son tres cosas muy simpáticas, Dadá está muy contento”<sup>7</sup>.

Ahora bien, antes de precisar el rol de la risa dentro del espectáculo dadá, vale la pena hacer algunas consideraciones preliminares. De entrada, suele considerarse a Dadá como un movimiento vanguardista, nacido en la ciudad de Zurich hacia 1916, aunque su influjo fue coincidente en centros tan distantes como Berlín, París y Nueva York. Se trataba, entonces, de un movimiento cosmopolita compuesto por artistas de diversa prosapia, los cuales se oponían violentamente a las convenciones culturales y sociales que habían arrastrado a occidente al desastre de la primera gran guerra. Asimismo, Dadá - el dadaísmo- en tanto suscrito a la vanguardia histórica, ha sido comúnmente asociado al surrealismo, destacándose su función negativa-destructiva, para muchos, un nihilismo radical aunque necesario para despejarle el camino a lo que sería la vanguardia positiva de los sueños y la escritura automática.

En efecto, mucho se ha comentado sobre la “tabla rasa” que suponía el movimiento dadá, una obcecada labor de limpieza y purgación de todos los valores que promovían una cultura mefítica que debía ser superada. De hecho, esta podría ser la fórmula más adecuada para aproximarse al dadaísmo: El movimiento más provocador de la vanguardia que, a diferencia de otros movimientos artísticos modernos similares (que surgieron como reacción ante estilos o corrientes artísticas precedentes), dirigió su ofensiva contra los fundamentos mismos del pensamiento y de la cultura occidental, arrastrando el lenguaje, la coherencia y las formas de expresión artísticas hacia el escepticismo total, mediante el empleo deliberado del espectáculo, del gesto alborotador y el chiste corrosivo. Claro está, se trata de proveer de una explicación a Dadá, el cual, según rezonga la famosa sentencia de Tristan Tzara, “no significa nada”<sup>8</sup> y precisamente por empeñarse en significar esa nada ha quedado, como un suicida que no dejó nota, arrojado a la explicación de los demás, cayendo además en las manos del que aquí escribe. Pero, concedámosle algo: Dadá no fue, en estricto rigor, un movimiento artístico o una escuela literaria. Esto queda reflejado en la ausencia de una literatura dadá; en su gran mayoría, el corpus de textos dadá se compone de manifiestos y piezas “de

---

<sup>7</sup> Henri Béhar, y Michel Carassou: Dadá. Historia de una subversión. Barcelona, Península, 1996. p.66.

<sup>8</sup> Tristan Tzara: Siete Manifiestos DADA. Barcelona, Tusquets Editores S.A.1963. p.13.



dramaturgia”, es decir, textos que requerían ser leídos, recitados o presentados ante los espectadores, pues era justamente en el marco de esta exposición donde, por decirlo así, podían serles verdaderamente útiles a Dadá. Aunque, por otro lado, como señala Arturo Schwarz, paradójicamente Dadá contribuyó de forma positiva en la plástica puesto que al producir obras que ridiculizaban y arrasaban con la concepción tradicional del arte, los artistas dadá contribuyeron (en más de una ocasión, muy a su pesar) a crear una nueva estética, “el arte del porvenir” que posteriormente adoptaría el neodadaísmo y el pop-art. Así, un perplejo Marcel Duchamp, nos comenta: “Cuando descubrí los ready-mades, esperaba desanimar el carnaval del esteticismo. Pero los neodadaístas utilizan los ready-mades para descubrirles un valor estético. Les arrojé a la cara el botellero y el urinario como una provocación y mira por dónde ellos admiran su belleza estética”<sup>9</sup>.

Pero, más allá de las explicaciones y las consecuencias, se puede ver que alrededor de las dos sílabas que integran la palabra Dadá, de su absoluto insignificante, giran epítetos diversos tales como gesto, provocación, escándalo, nihilismo, burla, broma, mixtificación, etc. A tales calificativos, que no pueden ser a secas amparados bajo la concepción tradicional del dadaísmo como movimiento de vanguardia histórica, puesto que prefiguran también una “experiencia de Dadá” que nos es entregada mutilada en el legado de textos y artefactos, es preciso agregar aquí uno más: el espectáculo. Porque fue precisamente gracias a su carácter espectacular que Dadá logra llevar a cabo su cometido, cual era, tal como señala Henri Béhar, “hacer reaccionar al público, inducirlo a manifestarse, y luego, a fuerza de labia iconoclasta, ruido, insultos, gritos, sonidos y gestos desprovistos de significado, idiotizarlo, cretinizarlo por completo, hacerle perder toda noción de lo Bello y lo Bueno”<sup>10</sup>. Sin embargo, poco ha sido escrito acerca del modo de proceder del espectáculo dadá, es decir, mediante qué medios lograba captar la atención del público e introducirlo hasta el hartazgo en aquel *juego de locos a partir de la nada en el que se enredan todas las cuestiones elevadas*<sup>11</sup> del que nos habla Hugo Ball en su bitácora del Cabaret Voltaire.

---

<sup>9</sup> Henri Béhar, y Michel Carassou: op.cit., p.203.

<sup>10</sup> Henri Béhar: Sobre teatro dadá y surrealista, Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 11.

<sup>11</sup> Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit (fragmento). Traducción: Celia Martín. Sin Título, n. 6 Cuenca, 1996. En página web: <http://www.uclm.es/artesonoro/hball/html/palbra.html>, 2004

En este sentido, cabe recuperar los antedichos epítetos de broma y mixtificación que fueron tan empleados por la crítica contemporánea a Dadá. Ya Ortega y Gasset, en su famoso ensayo “La deshumanización del arte”, nos hablaba de la “broma dadaísta”<sup>12</sup> al comentar la superchería subyacente al despropósito dadá de intentar evadir la realidad diciendo o pintando cosas por completo carentes de sentido. Sin entrar en discusiones concernientes al cometido deshumanizador de los métodos dadaístas, tomaré prestado el calificativo en función de la investigación en ciernes. En efecto, puesto que, en un principio, el camino que llevaba al espectáculo dadá era el del engaño, más específicamente, el de la publicidad engañosa. Se publicitaba la presencia de grandes celebridades tan ausentes como Charles Chaplin, o de acontecimientos que jamás llegaban a concretarse como, por ejemplo, que todos los dadaístas serían esquilados en escena. No obstante, la verdadera estratagema de la broma dadaísta, la mixtificación espectacular, consistía en un artero empleo de la risa para seducir al público, de propósito, no para su contento sino con una malvada intención: tornarlos vulnerables, cretinizarlos, producir ese lapsus que los absuelve de la resistencia habitual del razonamiento convencional, a fin de introducir al *idiota*: “Dadá trabaja con todas sus fuerzas por la instauración del idiota en todas partes. Pero conscientemente.”<sup>13</sup> Por consiguiente, el público del espectáculo dadá era víctima de una broma irresistible, porque eran llevados directamente a la puesta en escena de sí mismos: ahí los dadaístas aullantes, despotricando contra todos sus más preciados valores y sus recetas para “portarse bien” en sociedad, acabarían enfadándose con el mismísimo Dadá. Porque un dadaísta que se precie de tal debe, ante todo, estar en contra de Dadá. De esta manera, y cito a Béhar, “Dadá emplea la mixtificación con su público para dar testimonio de su propia realidad y de la vida, contra la sociedad engañada por las ilusiones”<sup>14</sup>. Como se verá más adelante, una vez enredado en su broma, los dadaístas no sólo se limitaban a vilipendiar a su público sino que también los sobornaban con el obsequio de la risa. Pero, he aquí la fórmula milagrosa: el público al reírse de los dadaístas, que se reían de todo, no hacía otra cosa que reírse de sus propios valores. Eran, por tanto, víctimas de su risa. Justamente este carácter victimizador de la risa fue explotado con gran maestría durante toda

---

<sup>12</sup> José Ortega y Gasset: La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. Espasa Calpe, 1997, Madrid. p.28.

<sup>13</sup> Tristan Tzara: op. cit., p.54.

<sup>14</sup> Henri Béhar, y Michel Carassou: op. cit., pp.161-162

la temporada Dadá, cuyo apogeo tuvo lugar entre los años 1916 y 1920. La risa se conjuró a favor del escándalo en las tumultuosas veladas del cabaret Voltaire de Zurich, en el salón Dadá de Berlín, en los Salones Dadá de Paris, en fin, en toda órbita signada por el espectáculo dadá.

### **III. ¿Un carnaval moderno? ¿Eran los dioses astronautas?**

Como se ha mencionado, la risa porta consigo la curiosa *capacidad de incapacitar* al riente, de forma que puede ser utilizada como una poderosa arma de destrucción de cuanta restricción opera en los individuos: tal es el caso de su empleo en manos del espectáculo dadá. En efecto, la risa tiene la capacidad de desnudar y socavar los grandes edificios humanos, precisamente porque han demostrado ser demasiado humanos. Es inevitable, entonces, dejar de advertir el estruendo salvaje de la risotada de Nietzsche, apresurándose a acudir al llamado de esta tarea destructiva. En efecto, la crítica nietzscheana a la modernidad acusa la insustancialidad de los argumentos, las grandes razones o grandes relatos, sobre los cuales se ha montado el tinglado de los sistemas. Pero de nada sirve superar esta construcción argumental a la manera moderna, esto es, oponiéndole argumentos “más verdaderos”. Es otro el camino que debe seguirse, uno exactamente opuesto a la argumentación. De ahí que, como Dadá, Nietzsche nos exhorte a reír de cara a los sistemas arruinados, porque son estrellas muertas que los hombres no deben amar ni respetar sino escarnecer, porque es precisamente nuestra risa la que tiene futuro y no nuestros argumentos. Así, Nietzsche ríe con ferocidad en la impúdica mostración de lo mezquino, receloso, mísero, erróneo, en fin, lo humano, lo demasiado humano, en nombre de lo cual se han cimentado los tan sublimes ideales de occidente. Es, por tanto, una risa corrosiva que afrenta la vacuidad de un fundamento, en lo que se cree fundado en la gravedad. Zaratustra regresa a su cueva y la encuentra travestida en la aromática solemnidad de la Misa del Asno, en donde “los hombres superiores”- los que están al tanto de la muerte de Dios- se arrodillan y rezan ante un nuevo dios-solípido que no hace sino exclamar ¡I-Á! Esto que, en principio, Zaratustra interpreta como una aturdida reincidencia en los antiguos ritos de fe, misma que va reprochando uno a uno a sus “píos” alojados quienes no hacen más que excusarse por la renovada devoción, acabará revelándose, en palabras de *el más feo de los hombres*, como una burla contraritual dirigida a toda veneración pasada y, al mismo tiempo, como la manera más efectiva de procurarse la muerte definitiva de Dios:

Quien más a fondo quiere matar, ríe...  
 'No con la cólera, sino con la risa se mata'<sup>15</sup>

Así Nietzsche parece decirnos lo que Dadá aúlla: Dios ha muerto, es cierto, pero no estaremos a salvo de su resurrección a menos que lo rematemos de risa. Acto seguido, la Misa del Asno, se transforma en una fiesta ¿Pero se trata de aquella misma fiesta del asno que nos comenta Bajtin, la cual, junto con la fiesta de los locos y otros contrarrituales, formaba parte de las manifestaciones carnalescas de la Edad Media? La respuesta es: ¡No, no y veinte veces no! La moderna fiesta del asno que tiene lugar en la cueva de Zaratustra, nada tiene que ver con aquellas degradaciones de los sagrados ritos medievales que, por un tiempo limitado, la risa permitía y consagraba. Nada más alejado de aquel carnaval que, tras el año de ascetismo y cruda solemnidad ritual, tras la *seriedad helada y pétrea*<sup>16</sup> impuesta por el régimen monofónico-religioso y el terror divino, era concedido a la sociedad del medioevo con la indispensable función de establecer un periodo de trasgresión a la norma. Ciertamente, puesto que el carnaval se hacía indispensable para que el caldo de miedo, que la observancia a la norma hacía hervir en sus ermitas, no hiciera saltar silbando por los aires la tapa bajo los impulsos oprimidos. De modo que el carnaval medieval establecía el marco temporal en el cual las libertades constreñidas, tanto por la moderación interna como por el horror sacro preconizado por la Iglesia, podían manifestarse sin culpa y sin excomunión. Sólo entonces, a través de la risa y la bufonería, esa “segunda naturaleza estúpida del hombre”<sup>17</sup> podía llegar a instalarse, aunque fuese transitoriamente, por sobre los servicios religiosos de primer orden. Podía, pues, trasegar la deidad, las jerarquías y los privilegios.

¡Claro está que aquel carnaval de la Edad Media poco tiene que ver con el carnaval moderno! Y si bien con su fiesta del asno, Zaratustra parece reanimar momentáneamente el carnaval, es de suponer que, para el caso, la trasgresión no sea tal. En efecto, puesto que al orarle al asno, *el más feo de los hombres* – que se jacta de ser el asesino de Dios - está parodiando el carnaval medieval desde la modernidad donde un carnaval ya no es posible. Precisamente

---

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche: Así hablo Zaratustra. Editorial Planeta S.A., Barcelona, 2001. p.339.

<sup>16</sup> Mijail Bajtin: «Rabelais y la historia de la risa», en: La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Seix Barral, Madrid, 1987. p.71.

<sup>17</sup> Op.cit. p.73.

porque Dios ha muerto la liberación carnavalesca no tiene ya ningún sentido. La risa nietzscheana que remata a la deidad, siempre amenazante de resurrección, capaz de hacerse tangible en la moral, en la ciencia, en el culto al arte, incluso en el asno, más que expresar un alivio momentáneo en la derrota del terror de Dios, nos instala frente al abismo desde donde se atisba la absoluta ausencia de horizonte, la pérdida del piso, la huída del dintel. Y es que la risa de Nietzsche es una risa que asesina, incluso, la transgresión. Se trata, por consiguiente, de una risa que se afirma en la ausencia de la ley, esto es, la carencia de un fundamento último. No hay una verdad última- aúlla Tzara<sup>18</sup>. No olvidemos que la modernidad es, como bien lo ha dicho Octavio Paz, *la tradición de la ruptura*, por lo que se trata de una época de transgresión continua, una época donde la transgresión se hace norma.

¿Qué asno rebuznará, entonces, en el espectáculo dadá?

El asno moderno, desde luego. El espectáculo dadá es, lo mismo que la misa del asno nietzscheana, un carnaval inadmisibile, un contraritual mal habido, ni profano ni pecaminoso, que no ignora la muerte de la transgresión y que, por el contrario, se afirma en la ausencia de una verdad última. Así consta en la bitácora de Hugo Ball: “Lo que celebramos es al mismo tiempo una bufonada y una misa de difuntos”<sup>19</sup>. En otras palabras, aparentaban parodiar la norma para, subrepticamente, mostrar su esterilidad e impedir su reingreso. Dadá, siendo el juego con los despojos raídos<sup>20</sup> (Ball) o la danza de los impotentes de la creación<sup>21</sup> (Tzara), no observa norma alguna que contravenir, antes las desnuda a todas en la mendacidad de su ruina. Y puesto que no hay norma que le valga el esfuerzo de una transgresión, se contenta con exhibirse en cueros ante su público; se muestra tal cual es, pero con el obsceno propósito de ponerlos sobre aviso de sí mismos, de su ociosa discreción en atención a una cuaresma fenecida, así como de su ciega creencia en la transgresión real, misma que, a la postre, se tradujo en el tan comentado escándalo dadaísta. Sin embargo, como bien dice Béhar, “Dadá no perseguía el escándalo sistemático, sino la participación. Lo que ocurrió fue que el público

---

<sup>18</sup> Tristan Tzara: op. cit., p.19.

<sup>19</sup> Hugo Ball: op.cit.

<sup>20</sup> Op.cit.

<sup>21</sup> Tristan Tzara: op.cit., p.25.

de la época vio en los gestos de los dadaístas una ofensa al sentido común; quien creó el escándalo fue él y no Dadá”<sup>22</sup>. Por tanto, el espectáculo dadá nacería de la conciencia de la ruina carnavalesca, mejor dicho, de la puesta en retiro del viejo carnaval y de la simulación de un carnaval moderno: así, mientras el público cree estar presenciando la transgresión autorizada de la norma, Dadá les enrostra la nula autoridad de la norma cuya violación, autorizada o no, se le imputa.

Ciertamente, el carnaval moderno es un *mal carnaval*, un carnaval corrupto. Precisamente, porque, en la modernidad, la transgresión es *un continuo inexistente*. A propósito de esto, Umberto Eco, en su artículo «Los marcos de la “libertad” cómica», nos entrega los dos prerrequisitos básicos que debe respetar un buen carnaval. A saber: “i) La ley debe estar tan penetrante y profundamente introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de la violación; ii) el momento de la carnavalización debe ser muy breve y debe permitirse una vez al año...; un carnaval eterno no funciona.”<sup>23</sup> Conforme a lo anterior, Eco examina el carnaval moderno, al cual pone en una estrecha relación con la comedia, como una instancia de transgresión aparente, el ejercicio de una *ilusión óptica de libertad*. “El carnaval puede existir sólo como una transgresión autorizada (...) Si bien el carnaval antiguo religioso estaba limitado en el tiempo, el carnaval moderno multitudinario está limitado en el espacio: está reservado a ciertos lugares, ciertas calles, o enmarcado en la pantalla de la televisión”<sup>24</sup>. En este sentido, nos habla del carnaval moderno en una relación de equivalencia con la comedia (no obstante, precisa, se trata de la comedia antigua<sup>25</sup>) como claros ejemplos del

---

<sup>22</sup> Henri Béhar: Sobre teatro dadá y surrealista, op. cit., p.16.

<sup>23</sup> Umberto Eco: Los marcos de la “libertad” cómica, en Eco, Ivanov y Rector. «¡Carnaval!». Fondo de Cultura Económica. México, 1989. p.16.

<sup>24</sup> Op. cit., p. 16-17.

<sup>25</sup> Eco considera que lo cómico es un término “sombrilla”, esto porque abarca muchas otras nociones y tipos desemejantes. De ahí que subraye que lo cómico vinculado con el carnaval moderno es el tipo de la comedia antigua, la cual “era la representación (en teatro) y la autoexpresión (en carnaval) de las clases más bajas y de sociedades “marginales” ... Las clases más altas ( a través de sus poetas) presentaban a los campesinos como animales (en

reforzamiento de la ley: “Nos recuerdan la existencia de la regla” - dice Eco. Puede hallarse aquí un significativo correlato con los planteamientos de Bergson y Meredith, en cuanto a la función social, correctora-moral, de lo cómico y su manifestación en la risa “inteligente”. Así, para estos autores, la risa de la comedia de costumbres – aquella “leve rebelión en la superficie de la vida social”<sup>26</sup> - parecía surgir al interior de este marco de libertad autorizada, al amparo de una moral hegemónica que aparentaba su transgresión en la mostración de caracteres viciosos, animalescos por innobles, inferiores y censurables.

Pero, analicemos el comportamiento del espectáculo dadá en relación con el carnaval moderno comentado por Eco. Primero que nada, salta a la vista que ambos tienen lugar en un marco limitado espacialmente, y no -como ocurría con el carnaval propiamente tal – en un marco limitado temporalmente. En efecto, puesto que el espectáculo dadá estaba restringido al espacio del Cabaret Voltaire, al de ciertas exposiciones o el de los Salones dadá, es decir, al contexto escenario-público, como sucede en un espectáculo cualquiera. Pero, y he aquí la distinción, mientras el carnaval moderno adquiere el contradictorio cariz de una transgresión autorizada en tanto *instrumento de control social*, Dadá, tal como se mencionó más arriba, no concibe una pizca de violación, autorizada o desautorizada, sencillamente porque no le otorga legitimidad a ninguna norma. Entonces, cabe preguntarse, en el supuesto de que el espectáculo dadá admitiera o estuviese adscrito a un tipo de carnaval ¿Qué clase de carnaval sería?

Sugiero lo siguiente: El éxito del espectáculo dadá descansaba, precisamente, en las expectativas del público de presenciar un carnaval moderno del cual saldrían incólumes, tan íntegros e invulnerables como habían ingresado. Así, los espectadores mordían el anzuelo de la broma dadaísta, se sentían atraídos por la falsa propaganda con la que tropezaban de cotidiano tanto en la prensa como en las calles, y acudían prestamente, bien provisionados

---

comedias); luego permitían que esos mismos campesinos se expresaran libremente (en el carnaval) exactamente igual a como eran presentados en el teatro. En op. cit. p. 17 –18.

<sup>26</sup> Wylie Sypher: «Los significados de la comedia», en **Comedy**, John Hopkins U. Press, Baltimore, 1991 (1958),

con su inteligencia y sus convicciones, a pasar un buen rato y, más importante aún, a ejercer su alta dignidad de jueces de la novedad. Luego, una vez que estaban dispuestos en sus asientos, les salía a su encuentro un tumulto de frenéticos declamando atrevidos manifiestos, danzando ritmos africanos, enmascarados que urdían mil disparates y orinaban *en colores diversos*<sup>27</sup> sin respeto por la ley ni la decencia humana. Apercebidos del engaño, gran parte del público se retiraba indignado. Otros, quizás por simple curiosidad, permanecían inmóviles en sus lugares «¡No sois más que una tropa de gamberros!» – pensaba, tal vez, un desocupado espectador, probablemente un señor ilustre versado en los temas de vanguardia, confiándose en que la cuarta pared de cristal no permitiría que estos malcontentos “cómicos” interactuaran con él.

¿Qué hacer, entre tanto?

Pues largarse a reír de sus extravagancias como si se tratase del acostumbrado espectáculo de variedades o de una inofensiva comedia de costumbres; ejercer el sano derecho del hombre saludable: el imperativo derecho a no desposeerse, a condenar semejantes estupideces. Poner a la risa de connivencia por único testigo, distanciarse luego para rendirle cuentas a la sociedad. Decir: “*Con mi risa atestiguo no ser como ellos, yo respeto las reglas y he aquí que redoblo mis votos*”. Pero, claro está, todo tiene su límite, incluso las extravagancias vanguardistas. Llegado un cierto punto, la risa se crispaba y sobrevenía la confusión y la cólera. Era un hecho: esto no se trataba de un simple espectáculo de variedades ni una simple picardía artística. Naturalmente, porque aquellos pillos no escatimaban en denuestos contra todo cuanto hay de sagrado en el mundo, sin excluir, por cierto, al mismísimo Dadá. Es más, esa tropa de farsantes parecía descartar la remotísima posibilidad de que hubiese algo inviolable y, por contra, se obstinaban en su negativa de admitir la SERIEDAD de alguna cosa, sea cual fuere; ignorantes tanto del bien como del mal, para ellos era impensable la idea de que existiese algo de importancia, algo que no se prestara al ridículo, algo que escapara al alcance de su broma sangrienta. Con todo, la provocación era tal que al público la risa se le desplomaba al suelo como una lluvia de alfileres. Había que poner coto a esta barbarie, estaba en sus manos el restituir la compostura. No obstante, y pese a que lo ignorasen, al haberse reído de semejante escarnio, los ilustres afrentados instantáneamente se habían transformado en los perfectos cómplices de Dadá. Era, pues, el momento de hacer méritos, el momento de

---

<sup>27</sup> Tristan Tzara: op.cit., p.7.



desatar el escándalo que acabaría por coronarlos como los verdaderos dadaístas de la jornada, los protagonistas incuestionables del espectáculo Dadá:

“Quién esté contra DADA está conmigo, dijo un hombre ilustre, pero murió en seguida. Se le enterró como a un verdadero dadaísta”<sup>28</sup>.

Huelsenbeck escribe: “el dadaísta (...) ha sido testigo de los misterios más profundos y los dolores de parto de las culturas y las morales. Dadá hace una especie de propaganda anticultural, por honradez, por asco, por el más profundo disgusto ante la afectación y solemnidad del burgués aprobado intelectualmente”<sup>29</sup>. Así, a sabiendas de *la ruina de lo Absoluto*<sup>30</sup>, el espectáculo dadá ponía en marcha la activa demostración de la vulnerabilidad de los presupuestos más elementales, haciendo “sensibles el absurdo o la falta de fundamento de las leyes establecidas”<sup>31</sup> precisamente en quienes más las patrocinaban. Al final del trayecto, Dadá quedaba muy conforme y muy contento puesto que su público predilecto, aunque a regañadientes, parecía haber coincidido con su diagnóstico; se marchaba a casa con los sesos más o menos hechos yogurt a recapitular lo sucedido. De tal suerte que, arrastrando al público por los más abstrusos derroteros, el espectáculo dadá se afanaba, como nos dice Tzara, en obtener la limpieza del individuo, la cual “se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa”<sup>32</sup>. Y asimismo, un aséptico Ribemont- Dessaignes dirige este sermón preliminar al público del espectáculo Dadá:

“Antes de que descendamos hasta ustedes para arrancarles sus dientes cariados, sus orejas casposas, su lenguaje sarnoso – (...)

---

<sup>28</sup> Tristan Tzara: op. cit, pp. 49-50

<sup>29</sup> Richard Huelsenbeck (ed.): Almanaque Dadá. Tecnos, Madrid, 1992. p.4.

<sup>30</sup> Georges Ribemont-Dessaignes señala: “Dadá, quizá, simplemente habrá procurado poner *los puntos sobre las íes* e ilustrar, en el seno de la cultura, el final de una concepción intelectual, la ruina de lo Absoluto” en Henri Béhar y Michel Carassou: op. cit, pp.55-56.

<sup>31</sup> Op.cit., p.105.

<sup>32</sup> Tristan Tzara: op. cit, p. 24.

Antes de que les estropeemos el apetito de belleza, azúcar, pimienta,  
filosofía y ensalada de pepinos matemática-lírica-metafísica –

Antes de que les sumerjamos en vitriolo para limpiarles y purificarles  
enérgicamente

Antes de todo esto

Vamos a tomar un buen baño antiséptico”<sup>33</sup>

Sólo entonces, una vez esterilizado de todo blindaje impuro, de todo precepto baldío que disfrace la existencia, el hombre se encontraría capacitado para volver a reír una risa nueva, la más ingeniosa risotada carnavalesca, precisamente aquélla a la cual nos incita Nietzsche: “(...) estamos preparados, como no lo estuvo ninguna otra época, para la gran mascarada, para la más ingeniosa risotada carnavalesca y para el desenfreno (...) Quizás descubriremos precisamente aquí el reino de nuestra invención, aquel reino donde todavía podemos ser originales, por ejemplo, como parodistas de la historia universal y bufones de Dios; aunque nada de hoy tenga ya futuro, quizás tenga futuro precisamente nuestra risa”<sup>34</sup>.

Ciertamente, el espectáculo dadá fue un deliberado intento de poner a la vista del público la vulnerabilidad de las normas convencionales que rigen los sistemas de valores, infundadas por ausencia de un fundamento absoluto, con el propósito de afirmar la vida en toda su abismal sobreabundancia. La ausencia del fundamento, lejos de abrumarlo, promovía la urgencia de Dadá por compartir este abismo, esta nada que reclamaba con toda vehemencia, por instar a las multitudes a arrojarse libremente al “reino de nuestra invención”. Adoptó entonces el disfraz del carnaval moderno, como espectáculo que enmascaraba la broma, como único medio de atraer a su público y forzarlos a despedazar la gran piñata de los dogmas arruinados, morales, estéticos, religiosos, en fin, todo cuanto se adora en la gran misa del rebuzno, el inacabable velatorio del dios que resucita doquiera busque sacar provecho el tramoyista de la vida, aquel que tanto la aborrece en secreto. Asimismo, Dadá supo sacar partido de la risa para disolver los falsos tapujos con que su público certificaba su inmovible fe en una

---

<sup>33</sup> Georges Ribemont-Dessaignes: «Al público» en Richard Huelsenbeck (ed.): op. cit., p. 76.

<sup>34</sup> Cita de Friedrich Nietzsche (Más allá del bien y el mal) tomada por Richard Huelsenbeck en: Richard Huelsenbeck (ed.): op. cit., p.5.

civilización punible, arruinada, en bancarrota. No obstante, como se verá más adelante, el creciente entusiasmo del público acabaría tornando estéril el despropósito purgativo de la broma dadaísta, al asumir la mixtificación provocadora como una legítima variante del carnaval moderno: una diversión más, perfectamente autorizada en el ejercicio regular del comportamiento social. Si bien, en cierto modo, Dadá ya había profetizado este destino suyo. Y, sin pretender resucitar en un asno, nos adivinaba de paso una irreputable herencia: “Dadá es efímero, su muerte es un acto libre de su voluntad (...) Dadá no muere de Dadá. Su risa tiene futuro”<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Richard Huelsenbeck (ed.): op. cit., p. 6.

## LA CONSULTA DEL DOCTOR FREUD

*“Psicología, psicología ji ji”*<sup>36</sup>

Con todo, es presumible que lo más saludable para el riente sea admitirse víctima de su risa. Naturalmente, somos víctimas de la risa en tanto ella misma se encarga de vulnerar nuestro control o, mejor dicho, subvierte todo control. Y definirla es, como hemos dicho, un modo de someterla, de inventariarla y adosarla a nuestra personalísima enciclopedia que ojeamos, de cuando en cuando, desde la orfandad de su ausencia. De manera que, al afirmarse como víctima de su risa, el riente procede, más convenientemente, *definiéndose* en una paradójal relación con ella. Si la risa nos provoca contento o placer, si los súbitos estallidos de risa nos son francamente irresistibles, es porque nos impone un estado de completa incertidumbre que implica, por cierto, el resbalón de nuestra vigilancia – ése lapsus que interrumpe el áspero itinerario humano – con el consiguiente cimbrarse de todos nuestros parapetos emocionales, lógicos, morales, etc. La risa nos desposee de todo a condición de ella y, a su vez, nunca nos habita con total propiedad.

Por lo demás, esta incertidumbre característica del reír se enlaza con la insensibilidad que Bergson pesquisara en su investigación de lo cómico, es decir, *la anestesia del corazón* que escinde todo vínculo emocional, toda empatía posible con el objeto risible. Sin embargo, la incertidumbre emocional del riente constituye tan sólo un matiz de una incertidumbre más profunda, misma que torna dudosa la asignación de todo propósito a la risa. En efecto, la paradoja bergsoniana radicaría justamente en considerar tan solo la parálisis emotiva de la risa para luego, a partir de “la inteligencia pura”<sup>37</sup>, proyectarla como “una especie de novatada social” cuyo designio sería precisamente castigar – ridiculizar- a los individuos sospechosos de salirse de los parámetros socialmente admisibles. Pero, ciertamente, prescribirle alguna finalidad general a la risa es también admitir un canon humano/racional que pervive en ella – más precisamente, en el momento de ella - es decir, fijarla como la dependiente de una norma

---

<sup>36</sup> Tristan Tzara: op. cit., p. 8.

<sup>37</sup> Henri Bergson: op. cit., p.13.

cuya vigencia nos vendría a recordar. Para el caso de Bergson, se trataría de la norma moral hegemónica. Lo cual inmediatamente nos sitúa en los marcos de libertad cómica o transgresión autorizada por el carnaval moderno y su manifestación en la risa inteligente, que supone un amaestramiento social en los individuos rientes. Sin embargo, el hecho de proponer este suspenso de nuestras humanas emociones como única circunstancia de ocurrencia de la risa, implicaría además, en la gran mayoría de los casos, la inaptitud del riendo para elucidar rotundamente tanto el motivo de su risa como sus posteriores proyecciones. De ahí que, si bien el principio explicativo de Bergson no parece estar del todo errado en lo concerniente al estatus de lo cómico y su posible efecto reidero dentro de un marco de transgresión autorizada por la “alta comedia” o comedia de costumbres, no es igualmente aplicable a todas las risas ni extensible a todas las ocurrencias de lo cómico.

Por consiguiente, si lo que se busca es un aparato teórico verdaderamente eficaz para abordar la insólita comicidad, siempre fluctuando entre las orillas de la risa, la cólera y la amargura, que supuestamente tendría lugar en una manifestación tan intrincada como el espectáculo dadá, habría que echar mano a ciertos presupuestos teóricos más sutiles que no comprometieran una fijación rigurosa de la risa y de lo cómico, y en donde, por el contrario, la explicación descansara en la amplitud y diversidad que conllevan estos fenómenos. En este sentido, sería apropiado traer hasta acá las tesis de un famoso austriaco, Sigmund Freud, no porque cumplan a cabalidad con los antedichos requerimientos, sino porque nos instalan en una perspectiva más holgada para adentrarnos de forma más adecuada en el tipo de risa y comicidad que aquí nos compete.

En primer lugar, y aunque André Bretón, hacia 1921, a propósito de una decepcionante entrevista con el llamado padre del psicoanálisis, acabara calificándolo de “viejecito fachendoso”<sup>38</sup>, hay que decir que el doctor Sigmund Freud era un investigador bastante

---

<sup>38</sup> Asimismo, Breton recuerda «a los jóvenes y a las almas novelescas que, porque este invierno está de moda el psicoanálisis, necesitan figurarse como una de las más prósperas agencias del charlatanismo moderno, la consulta del doctor Freud, con aparatos para transformar los conejos en sombreros» («Entrevista con el profesor Freud » en: Los pasos perdidos, traducción de Miguel Veyrat, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 89).

prolijo. Muchos de sus hallazgos concernientes a su examen del chiste<sup>39</sup>, pese a estar obviamente guiados a favor de su teoría del inconsciente, resultan de gran interés puesto que nos revelan un panorama más amplio de las diversas y complejas implicaciones de la comicidad en el acontecer anímico del hombre. Precisamente, una de las principales premisas freudianas es que el hombre recurre a ciertos surtidores de lo cómico, como son el chiste y el humor, por medio de los cuales obtiene placer en una suerte de restitución de sus antiguas libertades: una reivindicación momentánea que el hombre puede suscitar, únicamente, tras haber franqueado con éxito las restricciones que les son impuestas por la sociedad durante su vida adulta. El chiste sería, para el doctor Freud, un modo de preservar el juego placentero característico de la infancia que aflora en el niño mientras aprende a emplear palabras y a urdir pensamientos<sup>40</sup>. Es decir, un modo extractado para sortear las exigencias que el hombre va adquiriendo conforme va creciendo, exigencias que, por cierto, proscriben el juego de la infancia, entendiéndose la infancia como el espacio de la inocencia, fuera del alcance de las restricciones e inhibiciones producto de la experiencia adquirida durante el transcurso de la vida.

Sujeciones con la realidad y el lenguaje, observancia de la moral, el sentido común y la lógica, entre otras, son algunas de las coerciones que el hombre adulto se ve obligado a contraer pero que, al mismo tiempo, busca aliviar mediante diversos procesos mentales, los cuales, al verse implicados en el trabajo del chiste, por decirlo así, consiguen burlar la propensión restrictiva que enviste a los individuos. Consecuentemente, Freud señala que el hombre es un incansable buscador de placer de modo que se procurará todo tipo de fórmulas para acceder a las fuentes de placer originarias, aquellos reductos que progresivamente la represión se apresurará en clausurarle con una prisa que, por lo general, es directamente proporcional a su talla. De ahí que para el restablecimiento temporal de estas libertades antiguas, se precise del ahorro de ciertos gastos síquicos, en la libre descarga de ciertas pulsiones que de ordinario debemos reprimir. O, dicho en otras palabras, el hombre que busca a toda costa gratificar o reparar la pérdida de su “risa infantil”, para lograr tantearla al menos, deberá ensayar complejas maneras de traicionarse a sí mismo, de cancelar sus propias

---

<sup>39</sup> Sigmund Freud: El chiste y su relación con lo inconsciente; traducción directa del alemán de Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923

<sup>40</sup> Op. cit., p.155

inhibiciones internas a fin de reinaugurar las fuentes de placer que ellas habían vuelto inasequibles.

En efecto, podría decirse que la economía del alma es una práctica muy difundida entre la gran mayoría de los hombres que reclaman, aunque silenciosamente, espacio para que afloren sus antiguas libertades, las cuales son constreñidas tanto internamente, por el sentido común o la crítica, como externamente, por la moral imperante. Según parece, todos estos gastos imprevistos no los trajimos desde la cuna, pero sí nos los llevamos a la tumba o, al menos, a la agonía. De ahí que en nuestro transitar por esta vida tengamos la necesidad del regalo de un chiste – hay quienes incluso los fabrican – o descubramos lo cómico y el humor resulte indispensable para sobrellevar la vida con felicidad. Éstas serían, de acuerdo con Freud, nuestras libretas de ahorro en el banco del placer. Porque, en efecto, la vida moderna sale cara, aunque no en balde se trate de la carestía de la vida<sup>41</sup>. Asimismo, Freud dice que el placer del chiste nos pareció surgir de un gasto de inhibición ahorrado; el de la comicidad, del gasto de representación ahorrado, y el del humor, del gasto de sentimiento ahorrado. Pero, como hemos visto, en la modernidad la reposición de las antiguas libertades del hombre suele ser ilusoria, parece no tener un escenario ecuánime y suficiente, un marco temporal o espacial para desencadenarse con carnalesco despilfarro. No, porque el carnaval moderno opera sólo como un instrumento de control social y, por consiguiente, en él las constricciones se ven hinchadas gracias al recuerdo de la norma cuya transgresión es, como se dijo anteriormente, su principal fortaleza.

Asimismo, desde mi punto de vista, el trabajo del chiste podría ser interpretado como un reducto del carnaval moderno, al ser portador de una *transgresión tácita* originada en el seno mismo de la sociedad aunque bajo su control. En efecto, como veremos, los productores de chistes se basan en la autoridad de la norma, en su fortísimo arraigo en la sociedad, en su reconocida legitimidad, para la fabricación de estas verdaderas válvulas de escape placenteras. Sin embargo, como se intentará mostrar, existiría además una cierta especie de chiste mencionada por Freud, en la que, eventualmente, podría oírse el rumor del más obcecado escepticismo, la crítica acerba y sin cuartel a la incuestionable autoridad de la norma. Así, algunos chistes serían excepcionales puesto que no se asentarían en la transgresión autorizada de la norma sino que sospecharían de su legitimidad en tanto valor

---

<sup>41</sup> Por cierto que Dadá está en contra de la carestía de la vida: Tristan Tzara: op.cit., p.56.

absoluto. En otras palabras, le arrancarían la risa precisamente a la vacuidad o esterilidad de las normas que pretenden regularizar y explicar la existencia de manera categórica, en lugar de abrirse a la libre participación del hombre en la vida que, como diría Artaud, no es sino una pitanza profunda. No obstante, según el doctor Freud, el trabajo del chiste correspondería a una suerte de artesanía confeccionada por individuos que buscan acceder, aunque sea efímeramente, a los placeres infantiles, es decir, un modo de “suplir” las libertades prohibidas y a las que resulta imposible retornar de pleno. Es muy probable, entonces, que el mayor obstáculo con que tropiece la antedicha propuesta sea precisamente esta condición *suplementaria* que adquiere el trabajo del chiste en la teoría freudiana. Sin embargo, antes de encarar esta problemática resulta indispensable analizar algunas implicancias del llamado trabajo del chiste.

En primer lugar, hay que señalar que si bien, por medio de sus productos chistosos, los productores de chistes se procuran restituir temporariamente sus antiguas libertades y sustraer placer de este fugaz alivio, lejos de constituir éste un placer exclusivo o individual, están también impelidos a transmitir su hallazgo a un otro a fuerza de no poder disfrutarlo cabalmente en soledad. Por esta razón, Freud señala que el chiste es la más social de las funciones anímicas encaminadas a la prosecución del placer: “A la elaboración del chiste se halla indisolublemente ligado el impulso a comunicarlo”<sup>42</sup>. Asimismo, según Freud, el productor de un chiste se procurará la ganancia de placer mediante la concienzuda reunión de las técnicas o vestiduras chistosas que abriguen la representación o conexión de pensamientos prohibida para, posteriormente, precisamente a través de esta formulación, conseguir salvar aquellos obstáculos internos que, de otra manera, impedirían la enunciación de tal contenido reprimido. Sin embargo, tras el proceso embrionario del chiste, tras todo su desarrollo a cargo del nutritivo empeño del productor, si bien éste logrará su objetivo primario de cancelar la inhibición y, asimismo, podrá estar en condiciones de ser enunciado, se requerirá también de la asistencia de un oyente que atestigüe, mediante su risa, el alumbramiento del chiste. Esto es de interés, puesto que marca una importantísima distinción entre lo chistoso, cuya comunicación es indispensable, y lo cómico que puede ser gozado perfectamente en soledad<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Sigmund Freud: op. cit., 174.

<sup>43</sup> Como se mostrará más adelante, el espectáculo dadá nace de una necesidad de los jóvenes dadaístas por comunicar su independencia, no sólo pregonando sus ideas, sino que



Junto con lo anterior, Freud puntualiza una importante diferencia entre las personas que intervienen en lo cómico y las que son requeridas por el chiste: mientras el proceso de lo cómico se establece entre la primera persona (o el yo descubridor) y la segunda (o el objeto en que lo cómico es descubierto) - aunque puede participar también una tercera persona ajena, cuya presencia es prescindible - el chiste puede ser descrito como un proceso entre tres personas: “son las mismas que en la comicidad, pero es diverso el papel de la tercera: el proceso psíquico del chiste se consuma entre la primera (el yo) y la tercera (la persona ajena), y no como en lo cómico entre el yo y la persona objeto”<sup>44</sup>.

Ahora bien, este carácter social del chiste surge porque, paradójicamente, su productor no puede reír de su propio chiste y, por consiguiente, tiene la necesidad de comunicarlo a un otro. Esto se debería, dice el doctor Freud, a que en el productor del chiste se consuma el trabajo del chiste, al cual por fuerza le corresponderá cierto monto de gasto psíquico nuevo<sup>45</sup>. Un gasto que debe ser equivalente a la magnitud de la inhibición clausurada en el productor mediante la formulación del chiste, es decir, una fuerza capaz de traspasar los obstáculos internos que impedían la enunciación de aquel componente prohibido que lo embarazaba. Así, al enunciar el chiste el productor logra obtener placer por la cancelación de la inhibición, no obstante en su producción ha empeñado toda su energía sin restarle monto alguno que exteriorizar. Precisamente esta descarga de un monto de energía- que no es otra cosa que la risa- es lo que puede darse libremente en el individuo receptor del chiste. “La risa – dice Freud – surge cuando una cierta magnitud de energía psíquica, dedicada anteriormente al revestimiento de determinados caminos psíquicos, llega a hacerse inutilizable y puede, por lo

---

viviéndolas en reciprocidad con su público. En efecto, puesto que Dadá reclama la activa participación del público apiñado en la sala, busca generar su reacción, no la simple contemplación desocupada y divertida ante una escena corriente e impenetrable. Tal como se dijo anteriormente, Dadá no habría sido posible sin su público. De ahí que probablemente sea factible, en lugar de un carácter cómico, atribuirle un talante chistoso al espectáculo dadá, en tanto manifestación eminentemente social que suscitaba la correlación entre el escenario y la sala.

<sup>44</sup> Op. cit. p.176.

<sup>45</sup> Op.cit.,p.185.

tanto, experimentar una libre descarga”<sup>46</sup>. Así pues, lo que Freud llama revestimiento o gasto psíquico de investidura correspondería al monto de energía que continuamente costeamos en defensa ¿De qué nos defendemos? Sencillamente, de todo componente sospechoso que, eventualmente, pudiese evadir la aduana de nuestra crítica o coerción interna, carta fundamental o política interior. Y mientras que el productor ha gastado todos sus honorarios en la fabricación del chiste, con el que busca vulnerar su propia investidura, el oyente lo recibe como un obsequio sin solventar gasto alguno: simplemente lo escucha. Recibe, pues, a oídos llenos el componente prohibido, disfrazado con las vestiduras del chiste, quedando inmediatamente cancelado su gasto de investidura empleado en inhibición. Por consiguiente, y dado que tal gasto *ha devenido superfluo*, finalmente, se procederá a iniciar la libre descarga de la investidura vulnerada en lo que comúnmente se conoce como la risa.

Según Freud, la dificultad para investigar los chistes y determinar lo chistoso, es que mientras nos hace reír, no paramos a estudiar o analizar qué es lo que nos ha hecho reír. En efecto, puesto que un buen chiste, para ser tal, deberá procurar que el riante no esté al tanto del motivo de su risa. Debe, pues, procurar burlar nuestra atención consciente. “Esta risa – dice Freud – es el resultado de un proceso automático, que fue hecho posible por el alejamiento de nuestra atención consciente”<sup>47</sup>. Así, el oyente del chiste se transforma en una *víctima de su risa*. Esto resulta especialmente interesante a la hora de pesquisar los llamados chistes tendenciosos, o aquellos cuyo contenido de pensamiento se pone al servicio de una de las grandes tendencias o pulsiones que buscan ser satisfechas en medio de la prohibición de la ley, la moral, la decencia, etc. En otras palabras, son tendencias anti-hegemónicas cuya satisfacción depende necesariamente de la violación solapada de la norma.

El doctor Freud identifica básicamente dos grandes tendencias presentes en los chistes, cuales son: la desnudadora u obscena y la agresiva u hostil. Los chistes de tendencia obscena, caracterizados por Freud en la pulla indecente o chiste cochino, ponen de relieve, en forma deliberada y solapada, “hechos y circunstancias sexuales por medio del decir”. Este tipo chiste, dice el famoso austriaco, comportarían una invitación erótica encubierta, la cual no podría concretarse ni expresarse desvergonzadamente a consecuencia de las inhibiciones

---

<sup>46</sup> Op.cit., p.179.

<sup>47</sup> Op.cit., p.188.

sociales<sup>48</sup>. Algo similar sucedería con los chistes de tendencia hostil o agresiva, en los cuales la vestidura chistosa estaría encubriendo una invectiva que, de ser enunciada abiertamente, podría atentar contra los preceptos morales que buscan contener el odio activo y la violencia que la ley prohíbe, por cierto que de forma no menos violenta. En ambos casos, el chiste tendencioso implica un asalto disimulado dirigido fundamentalmente a personas: ya sea desnudando la sexualidad de un hombre o de una mujer, o bien denigrando, despreciando o arremetiendo violentamente contra un enemigo. Así, el chiste sirve a estas tendencias y las personas se sirven de los chistes para satisfacerlas. Para conseguir esta satisfacción, la persona que realiza el trabajo del chiste procede, primero, volviendo cómicos a la o las personas objeto del chiste para luego “sobornar” al oyente mediante la risa. Así, por su parte y sin saberlo, el que ríe se volverá cómplice de una afrenta o de una agresión sexual. De modo que el riendo sometido al influjo chistoso de tales tendencias puede estar riendo, y ríe efectivamente, de cuestiones que si no fuese por el socorro del chiste, probablemente encontrarían serios obstáculos para ser avaladas. Así, el chiste astutamente se encargaría de buscar aprobación ahí donde las aduanas humanas se hallan más fortificadas, producto de las inhibiciones individuales que la cultura y la educación prescriben. La risa sería, entonces, señal de que la tendencia ha podido instalarse sin reparos donde se la suponía prohibida. Sin embargo, y esto es lo fundamental, esta habitación de lo prohibido sucede a costa del riendo, aunque no a su pesar. Más bien, diría el doctor Freud, austriaco y famoso: sucede a su placer.

---

<sup>48</sup> De acuerdo con Freud, el chiste tendencioso *posibilita la satisfacción de una pulsión (concupiscente u hostil) contra un obstáculo que se interpone en el camino; rodea este obstáculo y así extrae placer de una fuente que se había vuelto inasequible por obra de aquel.* En el caso de la pulla indecente, dice el doctor Sigmund, el obstáculo vendría a ser la *incapacidad* de la mujer, creciente en correlación a los grados superiores de la sociedad y la cultura, para soportar lo sexual sin disfraz. No obstante, hoy en día, machismo aparte, deberíamos precisar mejor el obstáculo a sortear por parte del chiste de tendencia desnudadora, el cual no sería otro que la reticencia, tanto de los hombres como de las mujeres, para *decir la obscenidad*. En otras palabras, mediante el chiste se busca enunciar, con todo rodeo, todo componente sexual, obsceno, así como toda escaramuza de alcoba, que la norma proscriba a pesar de su existencia y de la consiguiente necesidad de satisfacer tal pulsión.

Por lo tanto, la particularidad de estos chistes tendenciosos sería que, mediante su sofisticada industria, consiguen hacerse un lugar en nuestra vida cotidiana murmurando, sin embargo, todas aquellas cosas que de otra manera no podrían *hacerse oír junto con la moral exigente y despiadada*. En otras palabras, lo que los apetitos y deseos humanos quisieran aullar sin disimulo, gracias a estos chistes, y sus diversas artimañas, queda dicho y puede ser dicho, aunque *tácitamente*.

Asimismo además de las antedichas dos grandes tendencias, el chiste puede servir a otras dos tendencias que Freud considera de manera más secundaria: *la tendencia cínica y la escéptica*. Ambos géneros de chistes tendenciosos son igualmente reacios a la norma, no obstante no tienen por objeto agredir a personas. En el caso de los chistes de tendencia cínica el objeto que atacan son las instituciones amparadas por preceptos morales o religiosos, en fin, todas las instituciones que aseguran la vigencia de una determinada norma. Este tipo de chiste escondería, bajo la clave del cinismo, una dura crítica o una blasfemia implícita. Por ejemplo, Freud alude a un chiste supuestamente adjudicado a Heine moribundo, de quien, cuando el benévolo sacerdote le encarecía la Gracia de Dios y la esperanza de que en Él hallaría perdón para sus pecados, se dice que respondió: «Desde luego que me perdonará; es su oficio»<sup>49</sup>. Aquí, bajo la apariencia de un dislate agónico, se oculta una desfachatada imprecación a los ritos de fe, a la fe misma y al Dios creador: una herejía, puesto que nos sugiere que ha sido el hombre quien se ha procurado a Dios para su seguridad, exculpación y/o justificación.

Por otro lado, en su investigación el doctor Freud menciona muy brevemente a los chistes escépticos, los cuales serían más “raros” y, por lo demás, diferirían de los otros géneros de chistes tendenciosos puesto que *no atacan a una persona o a una institución, sino a la certeza misma de nuestro conocimiento*<sup>50</sup>. Pese a que el doctor Freud no profundiza más allá sobre este asunto, la sola mención de este tipo de chistes plantea una mirilla que puede resultar provechosa para efectos de esta investigación. En efecto, puesto que, a diferencia de las otras tendencias que son incorporadas al chiste para la violación momentánea de la norma que imposibilita su satisfacción, éste tipo de chiste implicaría, en mi concepto, la satisfacción de la mayor de las pulsiones, es decir, aquella que pugna contra el entramado total de las normas

---

<sup>49</sup> Op.cit., p.138

<sup>50</sup> Op.cit., p.139.

que imposibilitan ya no la reposición de las antiguas libertades sino el reconocimiento y la vivencia de las libertades actuales. En otras palabras, podría decirse que esta clase de chiste ataca a la verdad en cuanto absoluto y acusa la conformidad que supone no poner en cuestión la legitimidad de tales creencias. Así, mientras que el resto de los chistes movidos por las tendencias parten de la premisa de la existencia de una norma perfectamente legítima y fuertemente arraigada que impide la satisfacción de la pulsión requerida, el chiste escéptico necesariamente debería fundarse en la incertidumbre de la legitimidad de la norma, dada la incertidumbre de la verdad.

Los chistes tendenciosos vendrían a suplir la carencia de vías expeditas para *decir las antiguas libertades*. La fuerte autoridad de la norma y sus múltiples encarnaciones en la vida social, haría necesaria la fabricación de chistes cuya superficie serviría de caparazón a las pulsiones insatisfechas. De hecho, el chiste representaría, lo mismo que toda libertad supuesta en el marco de un carnaval moderno, una transgresión autorizada de la norma junto con el recuerdo vigente de la norma que burlan. No obstante, de cierto modo, los chistes que sirven a las tendencias dejan entrever las fisuras de estos preceptos en el disfrute que implica hacer vulnerables sus influjos merced de la risa. Aunque, ciertamente no se trata aquí de la gran risotada carnavalesca nietzscheana, aquella que nos conminaba a descubrir el reino de nuestra invención (*Ver supra, p.12*), puesto que, y así lo entiende Freud, los chistes son los medios sustitutos de “la perdida risa infantil” y las antiguas libertades del hombre: abren tan solo por un tiempo limitado aquellas fuentes de placer que han sido canceladas y prohibidas, sin pretender restablecerlas indefinidamente. Se trata, por tanto, de un retorno aparente al juego infantil, a la inocencia de la infancia que nunca se recupera y que, sin embargo, genera en el adulto un alivio placentero:

“La inocencia de la infancia nunca se recupera, pero en lo que se refiere al placer, hay un incremento en forma de pura nostalgia; ningún niño puede compartir la alegría de un adulto que regresa, o cree regresar, a la infancia”<sup>51</sup>.

Asimismo, como ya se ha dicho, los chistes escépticos necesariamente deberían, para estar al tenor de su nombre, sustraerse de otorgar legitimidad a la norma o bien *dudarla* antes que

---

<sup>51</sup> Paulina Serey, Síntesis de Eric Bentley: «*La farsa*», en *La vida del drama*. Paidós, 1964, pp. 205-237. para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004. p.5

legitimarla dirigiendo una transgresión hacia ella. Y la norma, en este caso, es tan variada como lo es aquello susceptible de ser puesto en duda. De esta manera, es posible establecer que junto con proponer la existencia de estos chistes, el doctor Freud extralimita sus propios parámetros. En efecto, puesto que el desarrollo evolutivo o *psicogénesis* del chiste, tal como lo concibe Freud, está en directa relación con el incremento de las exigencias normativas que va asumiendo el hombre a medida que crece. Justamente en el chiste se recapitularía aquella perdida risa infantil, relevando gradualmente el placentero juego del niño hasta que, al alcanzar su máxima expresión en el chiste, acabaría poniéndose al servicio de la satisfacción de una tendencia indecible en medio de la prohibición más cruenta. En otras palabras, el hombre que le debe rendir cuentas a la norma y que, por tanto, certifica su preeminencia, se sirve del camuflaje chistoso para satisfacer sus profundos deseos contra-hegemónicos, aquellos que *sabe que son indebidos*. Dicho de otra manera, mediante el truculento trabajo del chiste, el productor no hace más que legitimar la norma que busca transgredir. Conforme a esto, el chiste no podría ser realizado desde la sospecha de ilegitimidad de una norma que se muestra como incontrovertiblemente legítima ¿Cómo puede, entonces, proponerse un chiste escéptico?

Un chiste que ataque la certeza misma de nuestro conocimiento, que arremeta contra la certidumbre de la verdad y que, por tanto, busque privar de legitimidad a todo presupuesto que se pretenda más verdadero, ciertamente no se pone al servicio de una tendencia cualquiera, una pulsión o una necesidad de alivio de las inhibiciones que condescienda la norma y, más aún, que supla brevemente la carencia de tal satisfacción en la conformidad del retorno aparente y pasajero de las antiguas libertades de la infancia. Probablemente, el famoso austriaco no profundizó más en este tipo de chiste dado que su existencia podría comprometer toda su argumentación en tanto incuestionable verdad; implicaría, por cierto, la posibilidad de hacer un chiste que enredase todos los depurados hallazgos relativos a la naturaleza del chiste y su parentesco con las modalidades del inconsciente. Porque, después de todo, el psicoanálisis es norma y peca por voluntad de verdad. Es también probable que el productor de un chiste escéptico, a partir de la incertidumbre de la verdad y de la norma que la valida, estaría predispuesto a hacer del chiste tendencioso no el suplemento ni la reminiscencia libertaria, sino una creación lo más aproximada al juego del niño, sin pretender tampoco retornar con ello a la infancia; estaría, pues, predispuesto a *desaprender* voluntariamente la norma descreída para hacer de ella un chiste y del chiste una creación protagónica de la vida.

Porque el escéptico es aquel inconformista que, habiendo pesquisado las rémoras de la verdad, se examina a sí mismo como un obstáculo- “una torre de Babel construida con cifras, letras y signos”<sup>52</sup>- y busca, por tanto, reinventarse y reinventar la vida en el juego, como trampolín para el acto de continua creación. Creación que no suple la pérdida a causa de la observancia de la norma, sino que llena la ausencia dejada por la norma infundada.

Un chiste escéptico sería, en consecuencia- y esto es lo que se pretenderá mostrar en lo venidero- la creación de productores apercebidos de la muerte de la verdad absoluta y que, por lo tanto, no aspiran a transgredir una norma arruinada ni a aliviarse provisoriamente de ella: muy por el contrario, buscan desnudar esta ausencia, por ejemplo, acusando la necesidad de padecer las inhibiciones de una falsa moral. No “suplir” o “aliviar” la irreparable derogación de las antiguas libertades: exhibir, en cambio, la suplementariedad de la norma derogada, irreparablemente, tras la gran risotada carnavalesca de las libertades de hogaño. Un chiste escéptico sería, por lo tanto, la excepción del chiste mismo: su aparición no la alentaría la verdad de una norma sino el juego que diversifica la verdad, dando lugar a la vida como un acto creativo que compromete la responsabilidad de los individuos para con sus libertades adultas.

\*\*\*

Por cierto, no olvidemos a Dadá: aquel viejo juego de locos a partir de la nada en el que solían enredarse todas las cuestiones elevadas.

Ya se cuenta con una perspectiva lo bastante desahogada como para abordar un análisis provechoso del espectáculo dadá. Recapitulando, se ha dicho que el espectáculo dadá nace de la conciencia de la ruina carnavalesca – propiciada por *la ruina de lo Absoluto* (*Ver supra, p.11*)- y de la consiguiente simulación del carnaval moderno como modo de persuadir y conminar la asistencia de un público ávido de novedad y de esparcimiento, un público goloso de diversión y de risa en el marco de una transgresión autorizada de la norma. Precisamente

---

<sup>52</sup> Espher dice esto poco antes de suicidarse en: Acto primero, Escena III de «El Emperador de China», texto reconocido como el primer drama dadá y escrito por Geroges Ribemont-Dessaignes. En: Gian Renzo Morteo e Hipólito Simonis: Teatro Dada. Barral Editores, Barcelona, 1971, pp. 33- 111

en la decepción de tales aspiraciones espectaculares y sedativas residía la llamada broma dadaísta. Asimismo, se ha sostenido que la risa del público, la risa que se confiaba en la connivencia y el correctivo moral bergsonianos, es igualmente sometida a la maquinación burlesca del espectáculo dadá. La risa adquiere en él, a manera de arma, el cariz victimizador que ha sido identificado como característico de la incertidumbre propia del riente, el cual quedaría incapacitado producto de la transitoria habitación de la risa. Posteriormente, de visita en la consulta del doctor Freud, se ha sondeado un importante correlato con lo anterior en el mecanismo de la risa accionado por el chiste. Ciertamente, puesto que el efecto reidero del chiste descansa en la confusión del oyente que no debe estar al tanto del motivo de su risa. No obstante, al examinar algunos de los hallazgos de Freud relativos a la producción de los chistes – que está básicamente motivada por la consecución de placer donde éste se halla prohibido por la represión- junto con las tendencias a las cuales sirven para su satisfacción, se ha puesto en relieve la necesaria observancia de la norma cuya reconocida legitimidad sería requisito para el consiguiente alivio otorgado por el chiste. Por último, se ha destacado la presencia de los chistes escépticos, justamente como la excepción entre las tendencias analizadas por Freud. Precisamente, en esta mirada al soslayo que nos entrega el doctor Freud, cuando señala que estos chistes *atacan la certeza misma de nuestro conocimiento*, se ha sugerido un importante guiño para hacer confluír las múltiples divagaciones que han ido sumándose hasta ahora. En efecto, puesto que el chiste escéptico, al portar en sí la sospecha de la legitimidad de la norma, la inestabilidad de la verdad, no comportaría, como ocurre con las otras tendencias del chiste, la restitución suplementaria de las antiguas libertades del hombre, así como tampoco la transgresión autorizada de la norma como forma de control social. Así pues, los chistes que atentan contra la certidumbre de la verdad darían paso a la afirmación del juego como creación y, por tanto, en lugar de la pasividad lenitiva característica del chiste, nos insinuarían el riesgo del *hacerse cargo* de nuestras libertades sin melancolizarlas.

Por cierto, fue el mismo doctor Freud quien en cierta ocasión señaló, a propósito del estado de humor: “Te dices a ti mismo: ¡mira, aquí está el mundo que aparenta ser tan peligroso! Pero no es nada más que un juego de niños. Merece la pena hacer chistes sobre esta amenaza”<sup>53</sup> En otras palabras, hacer chistes escépticos es comparecer ante la vida desde el juego creador que

---

<sup>53</sup> Sigmund Freud, «El humor», en *Obras completas*, t. III, B.Nueva, Madrid, 1968. p. 514



se desdice de la gravedad esclavizante de una verdad irrevocable, asumiendo, empero, la enorme responsabilidad de plantarse en la ligereza, en el des-fondo de la libertad que, por cierto, puede ser aterradora; la libertad que probablemente usted y yo no deseáramos<sup>54</sup>.

¿Podríamos, entonces, concebir el espectáculo dadá, la broma dadaísta, como un chiste escéptico que buscaba la comunicación del juego creador ahí donde la norma hegemónica, la verdad inmovible, se ha tornado ilegítima, manida y, finalmente, vacua?

---

<sup>54</sup> No se inquiete, tan sólo quería interpelar un poco a mi lector.

# EL ESPÉCTACULO DADÁ

## I. Dadá, la alegría (alergia) del pueblo

*“Pero semejante desarrollo de la epidemia dadá, debía acabarse algún día; el día en que esta forma de arte correspondiera verdaderamente a la concepción general, se habría producido uno de los trastornos de mayores consecuencias en la historia de la humanidad. Habría comenzado el desarrollo al revés del cerebro humano”*

**[Adolf Hitler]** <sup>55</sup>

Érase una primera guerra mundial en pleno y un país, Suiza, en posición neutral. Comenzaba el verano de 1916, mes de Febrero en la ciudad de Zurich, y dos personas estaban apostadas frente a lo que posteriormente llegaría a conocerse como el Cabaret Voltaire. Cuentan que estas personas eran el alemán y objetor de conciencias Hugo Ball y su compañera Emma Hennings, pianista y bailarina. Ambos arrendaron aquel local a su dueño, un holandés de nombre Jan Ephraim: “Señor Ephraim” – le dijo Hugo Ball – “Por favor, déjeme alquilar su local. Quiero abrir un club nocturno”. Cuentan también que el holandés de nombre Jan Ephraim no tuvo reparos puesto que el interesado le aseguró, además, que la venta de cerveza, ensaladas y sandwiches se dispararía por los cielos si aceptaba su propuesta. Enseguida, Hugo Ball se reunió con algunos conocidos y a todos les dijo: “Présteme, por favor, una pintura o un dibujo o un grabado. Montaré una exhibición en mi club nocturno”. Y luego acudió a un amigable diario de Zurich y dijo: “Publíquenme algunos anuncios. Mi cabaret va a tener fama internacional. Haremos grandes cosas”<sup>56</sup>. Y le prestaron las pinturas y así fue publicado este primer anuncio en el periódico:

“Zurich, 2-II-1916

---

<sup>55</sup> Henri Béhar y Michel Carassou, op. cit., pp. 36 –37.

<sup>56</sup> Anécdota adaptada de: Hugo Ball: «From Cabaret Voltaire (English)» en página web: <http://www.peak.org/~dadaist/English/TextOnly/cabaretvoltaire.html>, 2004 (Traducción mía)

Cabaret Voltaire. Con este nombre se ha constituido un grupo de jóvenes artistas y escritores cuyo fin es crear un punto de encuentro para el esparcimiento artístico. La idea del cabaret es que los artistas asistentes a las reuniones diarias ofrezcan recitaciones y actuaciones musicales, y se invita a los jóvenes artistas de Zurich a participar con sus propuestas sea cual sea su orientación artística." (Nota de prensa.)<sup>57</sup>

De modo que ya para el día 5 de Febrero Hugo Ball ostentaba el orgullo de ser el capitán a cargo de aquel club nocturno, sala de recitaciones, lugar de encuentro, galería de arte, hervidero de emociones locas, entre otras cosas: el Cabaret Voltaire. Y, en un pestaño, arribaron hasta el local una comparsa de jóvenes multilingües, de paso o refugiados en la ciudad, entre los cuales habían dos rumanos, Tristán Tzara y Marcel Janco, por entonces, estudiantes de filosofía y arquitectura, respectivamente. Precisamente, Tzara nos narra tal acontecimiento en su Crónica Zuriguense:

“☛ 1916- febrero. En la más oscura calle bajo la sombra de las cuevas arquitectónicas, donde se encuentran detectives discretos entre las farolas rojas – NACIMIENTO- nacimiento del CABARET VOLTAIRE... Cabaret Voltaire, todas las noches se juega, se canta se recita... personajes en edición única aparecen, recitan o se suicidan, va y viene, **la alegría del pueblo**, gritos, la mezcla cosmopolita de dios y de buRdel, el cristal y la mujer más gorda del mundo...”<sup>58</sup> (El subrayado es mío)

El nacimiento del Cabaret Voltaire, *la alegría del pueblo*: esta afirmación no puede dejar de llamar nuestra atención. En efecto, puesto que la relación que, de forma casi automática, suele establecerse entre la actividad del Cabaret Voltaire y la comunidad zuriguense (como antecedente directo a la querrela entre Dadá y la opinión pública europea en general) es la de la provocación, el escándalo y la virulencia inoculadas a causa de aquellas tumultuosas veladas dadás: *la alergia del pueblo*, más bien. La comezón de sus valores. Y es que, precisamente, acogiéndonos a la metátesis, hablar de la alegría expectorada desde el Cabaret Voltaire es equivalente a hablar de contagio en el público, de alergia como respuesta

---

<sup>57</sup> Hugo Ball: «Die Flucht aus der Zeit »(fragmento). Op.cit.

<sup>58</sup> Tristan Tzara «Crónica Zuriguense (1915-1919)», en: Richard Huelsenbeck (ed.), op. cit., p. 10.

exagerada del organismo burgués a causa del microbio virgen, la sustancia extraña y/o espíritu en formación: Dadá.

Como veremos con profundidad más adelante, aún desde su temprana gestación en Zurich, la promoción del todavía no declarado espectáculo dadá circuló por los conductos regulares de la publicidad y la prensa. Baste con que eleve su mirada unos renglones más arriba y se encontrará, lector mío ideal, con aquella prístina nota de prensa que convocaba a la apertura de un novísimo cabaret literario, lugar de encuentro para la gran diversidad de artistas amparados en la neutralidad de la ciudad suiza. Asimismo, no menos prototípico para el devenir del espectáculo dadá resulta lo señalado por Hugo Ball poco después de la fundación del Cabaret Voltaire, en el prólogo a la revista homónima:

“Cuando fundé el Cabaret Voltaire, estaba seguro de que habría algunos jóvenes en Suiza que probablemente se mostrarían interesados no sólo en disfrutar de su independencia sino en dar una prueba de ella”<sup>59</sup>

He aquí que ya aparecen enunciadas las dos figuras germinales que en breve llegarán a ser los activos impulsores y protagonistas del espectáculo dadá. Se trata, como se verá más adelante, de dos personas que intervendrán activamente en él, las cuales, de forma un tanto similar a la permuta que opera entre la alegría y la alergia, contrastan por una nadería que es determinante, un desacuerdo del todo necesario para la *victoria definitiva de Dadá*. Esto porque, por un lado del salón, estaban aquellos que, además de gozarla, se proponían brindar una prueba de su neutralidad, de su independencia, libertad o inmunidad frente a la epidemia que afectaba a la civilización europea y, del otro lado, estaban los *pacientes* mórbidos de este síndrome escorbútico degradante, los persistentes bucaneros del naufragio de la civilización. Estos últimos pasarán a ser el público del espectáculo dadá, su enemigo natural y natural cómplice: la burguesía, interesada en los temas de la vanguardia “oficial”, cuya reticente opinión (la opinión pública) ha quedado registrada en la prensa de la época. Así lo dice Béhar: “Como el espectador se indignaba en la sala, el cronista protestaba en sus artículos”<sup>60</sup>. Y protestaba, precisamente, porque, aunque indirectamente, había comprometido un espacio de su publicación para dar tribuna a la promoción de un espectáculo que, tras ser llevado a cabo,

---

<sup>59</sup> Hugo Ball: «From Cabaret Voltaire (English)» en: op.cit. (la traducción es mía)

<sup>60</sup> Henri Béhar: op. cit, p. 13.

se revelaba como altamente no-recomendable y del peor de los gustos. Sin embargo, una vez afianzado el espectáculo dadá, las polémicas suscitadas en la prensa, la confusa mezcla de reproches y elogios, no harán más que hacerse eco de la contradicción reinante en el público de Dadá, sus adictos detractores, frente a cuyo alérgico sistema de valores el espectáculo dadá propugnaba constantemente una transvaluación hacia la alegría.

¿Pero qué tipo de alegría era ésta?

Cabe detenerse un momento en esta relación recíproca cardinal. Dadá hace un diagnóstico de la enfermedad del hombre europeo cuyo sistema de valores languidece; agoniza una muerte larga dentro de la cual la guerra no es sino una crisis, la más convulsa y violenta, pero una crisis entre otras que le precedieron y otras que, a su vez, le sobrevendrían ineludiblemente (no en vano, desde este punto de hablada, ya se tienen suficientes noticias de aquéllas que le sucedieron). De ahí que el concepto de transvaluación, de un modo similar a su empleo por parte de Nietzsche, se ajuste satisfactoriamente al apetito de Dadá. En efecto, puesto que a Dadá no lo impulsaba un ánimo apaciguante o amortiguador de la barbarie de su época, no buscaba devolver al hombre torcido al curso normal de sus creencias, pues era justamente éste conjunto de creencias y valores devaluados los que habían desencadenado la tragedia. Era, por tanto, necesario superar al hombre, no reencausarlo en una nueva escala estática de valores, sino crear un hombre nuevo con valores que expresaran una existencia auténtica, ilimitada y creadora “En definitiva, deseábamos introducir una nueva especie de ser humano a cuyo lado sería agradable vivir, libre de la dictadura de lo razonable, de la banalidad, de los generales, de las patrias, de las naciones, de los comerciantes de arte, de los microbios, del pasado y del permiso de residencia del momento”(Hans Richter)<sup>61</sup>. Así pues, el cometido de Dadá, la introducción de este hombre nuevo que fuese “el dios del momento, la grandeza de los afectos dichosos” (Huelsenbeck)<sup>62</sup> requería de una transformación total y vital. Pero, para que tal transformación pudiese llevarse a cabo, no bastaba con una simple sustitución de los valores

---

<sup>61</sup> Henri Béhar y Michel Carassou: op. cit., p. 67.

<sup>62</sup> Huelsenbeck, «El hombre nuevo» (1917) en Dadá Documentos (introducción y recopilación de Ida Rodríguez Prampolini; con un estudio de Rita Eder), Universidad Nacional Autónoma de México, Investigaciones Estéticas, “Monografías del arte/1”, México, 1977, p. 197.

antiguos por otros nuevos. Para alcanzar este estado de alegre afectación, un estado en que se reconociese la vida simple, con sus ambages libres de peajes, se precisaba de una enérgica mirada dirigida al suelo mismo que sostenía el tinglado de los valores del hombre europeo en un mundo que parecía haber perdido todo valor:

“El dadaísta lucha contra el delirio agonizante de la época. Poco amigo de la reserva prudente, cultiva la curiosidad de aquel que siente un júbilo divertido hasta en la forma más dudosa de la oposición. Sabe que el mundo de los sistemas está en ruinas, y que la época que apremia al pago en metálico ha inaugurado las rebajas por liquidación de las filosofías sin Dios. Ahí donde para el tendero comienzan el sobresalto y la mala conciencia, empiezan para el dadaísta una risa clara y un dulce sosiego.”<sup>63</sup>

Desde su aparición en el Cabaret Voltaire, el espectáculo dadá se caracterizó por oponerse a la enfermedad aletargante del hombre europeo, inoculando la alergia, su afirmación de la vida - de la alegría - en el vórtice mismo del régimen de conformismo, la bovina observancia de las normas que regulaban las creencias y el sistema de valores racionales que justificaban la irracionalidad de la época. No obstante, las verdades absolutas, religiosas y científicas, también habían prodigado y prometido el advenimiento de la alegría, la *joie de vivre*, el confortante triunfo venidero del hombre en un probabilístico más allá, llámese futuro o vida eterna. Está, por ejemplo, el edénico progreso que promovía una alegría de la molicie, una belle époque ataviada con una risilla autosuficiente, confiada e inofensiva. De ahí que la alegría de Dadá fuera acogida con una verdadera reacción alérgica por parte de su público dilecto. Su amplia carcajada, sus gestos afrentosos y contradictorios, no constituían de modo alguno una mera diversión ligera. Por cierto que esta alegría no era en absoluto aval del optimismo y la pasividad, no afirmaba la probidad de los valores de la burguesía, el triunfo del sentido común o de la lógica frente a las circunstancias aciagas por las que atravesaba Europa y occidente; asimismo, Dadá rechazaba los valores artísticos y su manifiesta capacidad para “curar instantáneamente la sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agronómica y literaria”<sup>64</sup>. Se trataba, en cambio, de una verdadera alegría de vida porque afirmaba, precisamente, la vida sin apostillas donde la alegría no fuese sino el acicate para la continua creación que ahuyentara el dominio de los valores estáticos y

---

<sup>63</sup> Hugo Ball: «Die Flucht aus der Zeit» (fragmento). Op.cit.

<sup>64</sup> Tristan Tzara: Siete Manifiestos DADA, op. cit., p. 42.

absolutos que paralizan la acción. Esta alegría de la vida sin apostillas pasa, en primer término, por advertir la vacuidad de todo absoluto, de todo argumento o explicación a posteriori que rotulara la vida. Una vez despejada la hojarasca que paraliza, aparta y se apropia de la vida, se precisaba clavar la mirada en el piso flotante que sostiene los sistemas de valores para luego sustraerse de ellos y, más importante aún, superar incluso la simple negación de los valores en curso.

Recordando a Zaratustra (*ver supra, p.7*), podría decirse que no bastaba con renunciar a Dios, a la verdad fundamental y absoluta, melancolizándolo y resucitándolo, por debilidad ante la nada abrumante, en asnos diversos, por ejemplo, en las normas morales: “cuando se ha renunciado a Dios, uno se aferra más firmemente a la moral”<sup>65</sup> – dice Nietzsche. Precisamente, en el manifiesto dadá de 1918 Tristán Tzara llama a “desmoralizar por todas partes”<sup>66</sup>. Asimismo, denuncia la esclavitud hipócrita de los hombres que permanecen, como si tal cosa, bajo la tutela de una moral piadosa y una lógica pedante, aún en medio del desenfreno bélico:

“El control de la moral y de la lógica nos han inflingido la impasibilidad ante los agentes de la violencia- causa de la esclavitud”<sup>67</sup>.

“El principio «ama a tu prójimo», es una hipocresía”<sup>68</sup>.

Esta moral o “infusión de chocolate en las venas de todos los hombres”<sup>69</sup>, la cual no es otra que la moral cristiana que ha determinado la piedad y la caridad, implicaría una suerte de autohumillación, rebajamiento o pasividad frente a la miseria, misma que queda de manifiesto en el temor y reserva ante el sufrimiento. En este sentido, Tzara coincide con Nietzsche en cuanto a que la moral cristiana es incluso más tenaz que el cristianismo mismo, el cual en

---

<sup>65</sup> Friedrich Nietzsche: La voluntad de poderío. EDAF, Madrid, 1981. afor.56.

<sup>66</sup> Tristan Tzara: op. cit., p. 18.

<sup>67</sup> Op. cit., p. 24.

<sup>68</sup> Op. cit., p. 14.

<sup>69</sup> Op. cit., p. 24.

tanto dogma, ha sido arruinado por su propia moral<sup>70</sup>. En otras palabras, Tzara apunta precisamente a la pervivencia en el pensamiento europeo de la piadosa moral cristiana, como conjunto de valores subyugantes que niegan la vida, que enmascaran la miseria reinante:

“Nuestra voluntad de renovación no se dirigía tan sólo a las artes plásticas y literarias, ya que nos proponíamos ir más lejos atacando, si no a la estructura de la sociedad, al menos a esta cultura hipócrita que había permitido la masacre y la miseria, reclamando al mismo tiempo por los altísimos principios morales” (Traducción mía)<sup>71</sup>.

Cabe precisar que, frente a la moral europea, Dadá no patrocinaba una nueva moral – una moral otra - ni mucho menos una anti-moral, sino que más bien se afianzaba en una ausencia de moral. En otras palabras, no oponía a los valores devaluados sus correspondientes antivalores, sino que abogaba por la diversidad de puntos de vista.

Precisamente, la alegría de Dadá, manifiesta en el espectáculo dadá, comienza cuando se ha superado el estado de negación vital, una vez reconocidos y deslegitimados los caducos obstáculos que taponan la vida. De hecho, el famoso *asco dadaísta* apuntaba justamente al desnudamiento de la ilegitimidad de toda etiqueta, de toda norma o precepto promotor de valores inmovilices que parcelen e inmovilicen la existencia. Pero, para sentir asco primero se hace preciso distanciarse y reconocer en los otros la propia materialidad orgánica, la propia repugnancia. El asco es asco porque es asco de uno mismo. De ahí que los asqueados dadaístas no fueran sujetos excepcionales, ni mucho menos se quisiesen genios o artistas eximios: la creencia en los genios constituye también otro modo de humillarse; esta vez, se trata de la piedad para con uno mismo que promueve la pasividad. Muy a propósito de genios, y para quien esté interesado en la disputa por la paternidad de la palabra dadá<sup>72</sup>, aquí un

---

<sup>70</sup> Friedrich Nietzsche: La genealogía de la moral, Trad. Sánchez Pascual. Alianza Editorial, III, afor. 27, p. 183-184

<sup>71</sup> Tristan Tzara: «Dada Zürich-Paris, 1916-1922», en: Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à Barbe, Jean Michel Place, París, 1981, p.733.

<sup>72</sup> Bien sabida es aquella leyenda que cuenta cómo la palabra Dadá fue descubierta por Tristan Tzara al abrir, accidentalmente, un diccionario Larrousse con un cuchillo o cortapapeles. Pero, como sucede con toda leyenda, tal origen de la palabra Dadá con el tiempo ha tenido sus objeciones – las más ofuscadas corrieron por cuenta de André Bretón - y, asimismo, cada cual



irónico Hans Arp lo resuelve todo en quimera: “Declaro que Tristán Tzara ha encontrado la palabra DADA el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde; me hallaba presente con mis doce hijos... Esto ocurrió en el Café Terrase de Zurich mientras me introducía una hogaza de pan en la fosa nasal izquierda. Estoy convencido de que esta palabra no tiene la menor importancia y que sólo los imbéciles y los profesores españoles pueden interesarse en las fechas. Lo que a nosotros nos importa es el espíritu dadá, todos nosotros éramos dadá antes de la existencia de dadá. Las primeras Santas Vírgenes que he pintado datan de 1886 cuando tenía pocos meses y me divertía meando impresiones gráficas. La moral de los imbéciles y su creencia en los genios me hace cagar.”<sup>73</sup>

Así pues, el asco obligaba a los dadaístas a superarse a sí mismos, a concebirse a ellos mismos, en su calidad de artistas portavoces de una tendencia, como obstáculos para la transvaluación hacia la alegría. Precisamente, de la necesidad de limpieza surge la convocatoria al espectáculo dadá; esto es, de la necesidad de asquearse de sí mismos – jóvenes artistas de la vanguardia – cuyo reflejo era el azogue del rostro encendido de su público burgués, que asistía a las veladas ávido de arte nuevo. Cabe recordar que, tal como aparece citado más arriba, en su gesto fundador del Cabaret Voltaire, Hugo Ball había incitado a esos jóvenes no sólo a experimentar su independencia, su libertad, sino a dar una prueba de ella: el espectáculo dadá era el sitio apropiado para ponerse a prueba. No bastaba, reitero, con que estuviesen apercebidos de la ruina de lo absoluto para luego llorar desconsoladamente sobre la hoja en blanco o dar comienzo a la enumeración de reproches y enjuiciamientos sobre los valores obsoletos e infundados. Si bien es cierto que los dadaístas comparecen ante la inanidad universal, no se limitan a compadecerse por ella: el nihilismo debe también ser superado:

“Lo que puede ser superado y mejorado está ya sentenciado” (Ball)<sup>74</sup>

---

puede añadirle harina de su costal. No obstante, no siendo Dadá un nuevo continente colonizable, la propiedad del descubrimiento es algo verdaderamente fútil, tal como nos sugiere el testimonio de Arp.

<sup>73</sup> Henri Béhar y Michel Carassou, op. cit., p.13

<sup>74</sup> Hugo Ball: op.cit.

“¡Todo tiene que cambiar, cambiar todavía más y siempre!” (Robemont-Dassaignes)<sup>75</sup>

Así, una vez deslegitimados los valores en curso, no deben ser sustituidos por valores nuevos que se erijan como más legítimos. Lo que debe cambiar es el modo de valorizar. Dice Hugo Ball: “La invención distanciadora es la propia vida. Seamos nuevos e inventivos de raíz. Reescribamos la vida cada día”. Para los dadaístas, la alegría de la vida radica, precisamente, en superar los modos de juzgar estáticos en un infatigable acto de libre creación a partir de la contradicción. Por lo demás, al referirse al humor en Dadá, Tristan Tzara, durante una emisión radiofónica en 1920, señaló algo muy similar a esto:

“Dadá ha sido una fuente de humor, porque cada afirmación, Dadá la acompañaba de su negación subyacente. Porque ante la inmensidad y la belleza de la vida, la acción de los hombres, tal como está reducida, por la pequeñez de su condición actual, no puede parecer ridícula, porque había que despejar las perspectivas y devolver al hombre el poder de su libre plenitud”<sup>76</sup>.

En el espectáculo dadá, como manifestación de este estado de humor y afirmación de la alegría de la vida, toda salida a escena, cada movimiento, necesariamente contradice y abisma al anterior; la confusión en el público, su alergia, esa reacción exagerada y ambivalente de efervescencia y abominación, constituye el triunfo para Dadá; es la alegría contagiosa y tumultuosa capaz de mostrar que dos acciones contrarias pueden ser realizadas en un único e inacabable movimiento: ser artistas y negar al arte, destruir y crear; estar en contra pro y sin Dadá:

“Dadá es la acción creativa en sí. Su cabeza ha alumbrado la inmovilidad y la velocidad de nuestro tiempo” (Huelsenbeck)<sup>77</sup>.

En resumen, el talante alegre y humorístico de los farsantes dadá constituye la actitud vital que les permite dar testimonio de su libertad en la superación de los valores mezquinos y los puntos de vista inmutables que limitan la vida; al dadaísta le gusta vivir glotonamente y es justamente con esta afirmación vital que buscan coincidir con su público en la instauración

---

<sup>75</sup> Henri Béhar y Michel Carassou, op. cit., p. 92.

<sup>76</sup> Op. cit., p.163-164.

<sup>77</sup> Richard Huelsenbeck (ed.), op. cit., p.6.

del hombre nuevo: el idiota, “que posee las anomalías de un ser precioso, la frescura y la libertad de los grandes antihombres” (*Ver infra, p.34*). La alegría para Dadá es la afirmación de la vida como acto creativo, la permanente transformación de los valores en la destrucción de todo letargo que obstaculice esa afirmación. De ahí que Dadá, a diferencia de la vanguardia “oficial” contemporánea<sup>78</sup>, opte por el espectáculo como práctica activa, piedra de toque y vía de comunicación de sus descubrimientos: “No predicábamos nuestras ideas – comenta Tzara - sino que las vivíamos, un poco a la manera de Heráclito, cuya dialéctica implicaba que él mismo formara parte de su demostración a la vez como objeto y sujeto de su concepción del mundo”<sup>79</sup>. Es en este terreno donde Dadá prepara el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición: “Pabellones de júbilo intenso y viudos de la tristeza de la ponzoña.”<sup>80</sup> Alegría como jubilosa aceptación del desastre y la contradicción: la vida inasible, caótica y aleatoria, indiferente al hombre y sus utilitarios esfuerzos por controlarla, por mensurarla, por explicarla sin escapar nunca de la incertidumbre y del error. En última instancia, la alegría de Dadá es la activa afirmación de la vida y la destrucción de toda fuerza que niegue la alegría de vivir, la alegría de crear; la sobreabundancia de libertad:

**“DADA DADA DADA,** aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA.”<sup>81</sup>

## II. La risa como bondad & el humor como actitud vital.

*“Creo que habrá que inventar nuevas palabras que puedan expresar mejor lo que quisiéramos entender por humor. He intentado introducir una palabra desprovista de*

---

<sup>78</sup> Tzara acataba, principalmente, al Futurismo y al Cubismo - vanguardias a las que consideraba simples laboratorios de ideas formales- porque, en lugar de experimentar la alegría de sus descubrimientos y el espacio libertario que estos despejaban, optaron por la vía academicista, convirtiéndose en nuevos dogmas o escuelas artísticas.

<sup>79</sup> Henri Béhar y Michel Carassou, op. cit., p. 105.

<sup>80</sup> Tristan Tzara: Siete Manifiestos DADA, op. cit., p.18.

<sup>81</sup> Op. cit., p. 26.

*significado: «Dadá»*

**[Tristan Tzara]**<sup>82</sup>

Por lo común, la alegría se manifiesta con signos exteriores, por decirlo así, cohabita y anima a la materia, vivifica al rostro. En el espectáculo dadá, esta afirmación de la alegría vital venía muy a menudo acompañada de la risa, en la cual, según Tzara, quedaba de manifiesto la bondad genuina de los hombres: “La risa: es la bondad de los hombres”<sup>83</sup>. Pero, por cierto, la bondad a la que se refiere, la bondad del hombre riendo, es aquella que no otorga ninguna concesión a la moral piadosa y caritativa: “La moral determinó la caridad y la piedad... que denominó buenas. Nada hay más alejado de la bondad. La bondad es lúcida, clara y decidida, despiadada para con el compromiso y la política”<sup>84</sup>. De ahí que la risa pueda ser considerada el punto de convergencia entre Dadá y su público puesto que, como veremos, en ella se produce una apertura del individuo; ciertamente, es lúcida, clara y decidida porque lo desembaraza de los graves obstáculos morales que impiden la afirmación de su individualidad. En otras palabras, se produce la incertidumbre del riendo quien, estando eximido de sus prejuicios adquiridos, de su prudente atención y conmiseración, se afirma en aquella bondad de la que nos habla Tzara, en su instintiva originalidad e independencia que, no obstante, son sistemáticamente inhibidas.

En efecto, en las consideraciones preliminares respecto a la risa se la caracterizó como indefinible e inapropiable puesto que, en su transitoria habitación, produce una suerte de hiato que desencadena al hombre de su trama habitual, esto es, de sus cargas emotivas, de su conmiseración, y de su sentido de crítica o juicio racional, que de ordinario determinan su capacidad de reacción. El riendo queda así transformado en víctima de su risa, es decir, queda sometido a lo que Tristan Tzara llamaría *la dictadura del espíritu*, o simplemente, Dadá: “Dadá es la dictadura del espíritu”<sup>85</sup>. Nos encontramos de nuevo frente a la enérgica afirmación de la simplicidad, de lo espontáneo, de la eventualidad de la vida contra la razón

---

<sup>82</sup> Henri Béhar y Michel Carassou, op. cit., p. 163.

<sup>83</sup> Tristan Tzara: Dada Zürich-Paris, op. cit., p. 133. (la traducción es mía)

<sup>84</sup> Op. cit., 144. (ídem)

<sup>85</sup> Tristan Tzara: Siete Manifiestos DADA, op. cit., p. 53.

estática que pretende tasarla, que homogeniza las individualidades. Bien podría decirse que la risa encarna este agente o espíritu festivo que violenta al hombre, que lo sacude y lo prende en la paradoja de un repentino y despótico desgobierno. De ahí que su dictadura, a diferencia de las del proletariado o de las oligarquías, no pretende imponer un “sí” ante el cual todos deban asentir con un dócil “sí, sí”. Al contrario, se trata de una dictadura refractaria a toda homogenización, a todo absoluto que imponga la abolición de las individualidades. Tal vez, en algún otro lugar, tendré buena ocasión para profundizar en este tema ¡tan profuso! venido directamente de la individualidad del señor Tristan Tzara. Pero, por ahora, más vale regresar al espectáculo dadá y a su multiplicidad de individualidades.

El espectáculo dadá obtiene buenos dividendos de este hiato inducido por la risa, el cual favorece una apertura del individuo, despejándolo de todo prejuicio a fin de introducir nuevos puntos de vista. La idea de violencia contenida en el carácter victimizador de la risa dentro de la relación de Dadá con su público, debe ser entendida, precisamente, por su inigualable capacidad de contagiar la incertidumbre en el riante, así como la incapacidad de discernir el motivo de su risa. De esta suerte, en lugar de echar mano a argumentos con el propósito de convencer e imponer una razón traducida en un “sí” o un “no”, el espectáculo dadá buscaba inocular la contradicción, haciendo partícipe a su público de la confusión de sus valores presuntamente inmutables. Dice Béhar:

“No se puede escapar a la evidencia del principio de contradicción tal como dadá lo enuncia: dos proposiciones contradictorias son las dos falsas y verdaderas a la vez. Sí=No”<sup>86</sup>

Afirmación = negación. Como se dijo anteriormente, el espectáculo dadá era la puesta en práctica, la prueba que debían rendir los dadaístas de su libertad. Esta vivencia de sus ideas, implicaba la superación de los modos estáticos de juzgar, la transformación del pensamiento y del razonamiento convencionales. Naturalmente, para Dadá el hombre no es sino el combinado de ideas opuestas y devolverlo a la plenitud de la vida implica la vivencia de la contradicción:

“Apenas parece creíble que se pueda ser a la vez activo y tranquilo, que se pueda a la vez aceptar y rechazar; y, sin embargo, en esto consiste la vida, la vida simple, tal como es, con su indiferencia frente a la felicidad y a la muerte,

---

<sup>86</sup> Henri Béhar y Michel Carassou: op. cit, p. 100.

a la alegría y a la miseria. El dadaísta es sencillo. Quiere la vida como es, indiferenciada y no intelectual” (Huelsenbeck)<sup>87</sup>.

En este sentido, el humor es para Dadá la actitud que permite encarar la vida, afirmarla en todas sus dimensiones, a fin de no estancarse en una verdad última o una intelección exclusivista de la vida. Porque, ciertamente, sin este principio de contradicción no habría más que hincarse ante la existencia como si ésta se hallase fijada entre dos maderos, en un adusto estado de crucifixión ¡Cuídate de la vida, hijo mío, que te mata! ¿Qué hacer entre tanto? Pues, matar tiempo, sin más. Pero-sí-y-no. En efecto, puesto que el humor es lo contradictorio por excelencia y es también el modo en que el hombre se afirma a sí mismo frente a la inaudita vida que parece observar su sufrimiento con glacial indiferencia.

“El dadaísta ama lo extraordinario, incluso lo absurdo. Sabe que en la contradicción se afirma la vida y que su época tiende, como ninguna antes, a la aniquilación del generoso.”<sup>88</sup> (Ball)

De ahí que Dadá enfatice la incoherencia del hombre y el espectáculo dadá sea un intento por introducir al público en actos perfectamente contradictorios. Dice Kierkegaard: “Una representación verdaderamente humorística suscita siempre la perplejidad y la irresolución de la conciencia”<sup>89</sup>. Precisamente, el espectáculo dadá privilegiaba la risa para preparar a su público, para vaciarlo de prejuicios e introducirlos en una nueva perspectiva indiferenciada, lejos del dominio de la fría razón siempre atenta a dilucidar la respuesta de rigor: “Dadá quería destruir las supercherías razonables de los hombres y volver a encontrar el orden natural y nada razonable”<sup>90</sup> (Hans Arp). Como se verá más abajo, la risa era el señuelo que atraía la atención del público de las veladas dadá.

Por lo demás, la risa y el humor eran utilizados por Dadá como poderosos recursos para afirmar el desmoronamiento y el descrédito de todos los razonables valores de occidente.

---

<sup>87</sup> Op. cit., p. 65.

<sup>88</sup> Hugo Ball: op.cit.

<sup>89</sup> Jonathan Pollock: ¿Qué es el humor? Paidós, Buenos Aires, 2003. (1ª ed. francesa 2001), p. 98.

<sup>90</sup> Henri Béhar y Michel Carassou: op. cit., p. 121.

Poco amigo del absoluto, Dadá no concebía razón que fuese más única y más preciosa que la diversidad de razones: “Si cada quien dice lo contrario es porque tiene razón”<sup>91</sup>. Sin embargo, pese a la aceptación de lo contradictorio como constitutivo de la vida, no podría decirse que Dadá concibiera la existencia con un sentido exclusivamente trágico, una malhadada sin razón, puesto que su tragicidad, que sí la tenía, venía siempre entrelazada con un sentido cómico, evidenciado en su deliberada obcecación por no tomarse nada en serio. Por cierto que no había cosa en el mundo que escapase a esta ley, ni siquiera al mismísimo Dadá: “Dadá está muerto... Viva Dadá.”<sup>92</sup>. Esto hace recordar otra aserción de Kierkegaard, recogida por Wylie Sypher en su ensayo «Los significados de la comedia»<sup>93</sup>: “Sören Kierkegaard se expresó como un hombre moderno cuando escribió que lo cómico y lo trágico se encuentran en el punto absoluto del infinito – esto es, en los extremos mismos de la experiencia humana”.

Precisamente, en estos extremos de la experiencia humana habría que situar al humor. Desde luego, puesto que el humor no es sino la actitud que permite desplegar una mirada sutil sobre el mundo y, como a través de un catalejo, examinarlo tal cual es, con sus caras luminosas y oscuras, para luego reparar en la contradicción como el testimonio más coherente que puede brindar la existencia y, asimismo, trascender esta contradicción sustrayéndose de los pesados obstáculos que niegan una parte de la vida para afirmar la otra, asumiendo, a la vez, que la vida está en curso y que es preciso superarla constantemente con la aportación de creaciones nuevas. Por lo tanto, hay que considerar al humor como una actitud vital indispensable para la puesta en práctica de las ideas de los dadaístas; el sentido del humor afirma la vida desde su contradicción, de ahí que fuese el inseparable acompañante del espectáculo dadá, la más alta prueba que los dadaístas pudieron brindar y brindarse de su independencia, libertad y capacidad creadora.

---

<sup>91</sup> Tristan Tzara: op. cit., p. 28.

<sup>92</sup> Op. cit., p. 56.

<sup>93</sup> Wylie Sypher: op. cit., p.2.

### III. Las personas del espectáculo dadá.

*“El público se apiña ante el escenario. Los dadaístas agitan los ánimos. Gritan: «¡Cocina con gas!» «¡Lava con Luhs!» «¡Báñate en casa!» «¡Abajo el dadá mayoritario!»... Caos”*

*[Nota de prensa]<sup>94</sup>*

Los dadaístas son los farsantes, los bromistas. Apenas comienza el espectáculo, saltan sobre el proscenio para desconcierto de su público, el cual, ante esta embrollada aparición, pronto ve desbaratadas todas sus expectativas. Expectativas que eran alimentadas de antemano por el astuto montaje publicitario que rodeaba al espectáculo dadá; de hecho, podría decirse que el espectáculo no comenzaba en los salones sino en la vía pública. Desde su origen en el Cabaret Voltaire, es decir, aún antes de ser propiamente veladas dadaístas, la prensa sirvió de promotora y catalizadora del espectáculo dadá (*Ver supra*, p.23); generalmente, la asistencia del público era todo un éxito gracias a los anuncios publicados por los diversos periódicos de las ciudades donde se presentaban las manifestaciones dadá. Conforme era menester, en estas invitaciones a participar no se escatimaba en argucias para atraer la atención del público. Se trataba, pues, de una propaganda engañosa que, por lo general, promocionaba un espectáculo del todo diferente al frenesí que los dadaístas tenían preparado. Famosa es, por ejemplo, aquella falsa convocatoria al primer encuentro dadaísta en París que anunciaba la presencia de Charles Chaplin. Y, asimismo, vale la pena rescatar otras ingeniosas falacias ventiladas por la prensa de la época, como aquella que anunciaba el programa de la segunda velada parisina: “Hecho inaudito, todos los dadaístas se harán rapar la cabeza en público. Habrá otras atracciones: pugilato sin dolor, presentación de un ilusionista dadá, un aventurero en carne y hueso, una gran ópera con música sodomita, una sinfonía a veinte voces, una danza inmóvil, dos comedias, manifiestos, poemas. Y, finalmente, podremos conocer el sexo de DADA.”<sup>95</sup> Por cierto que justamente en la proposición de tales hechos inauditos y en la consecuente decepción de las expectativas del público, consistía la llamada broma dadaísta.

Lo fundamental en esto es que la propaganda engañosa servía de carnada para conminar la presencia del público. Promocionaba precisamente lo que el público quería ver: un carnaval moderno, como fue definido en la introducción (*Ver supra*, pp. 7-12), es decir, se

---

<sup>94</sup> «Críticas de todos los periódicos del mundo», en Richard Huelsenbeck (ed.): op. cit., p.36

<sup>95</sup> Gian Renzo Morteo e Hipólito Simonis: op. cit., pp. 14-15.



promocionaba una suerte de liquidación de la alegría, una irresponsable diversión en la pasiva contemplación de la transgresión autorizada de la norma moral-hegemónica. Por tanto, en el carnaval moderno debemos hablar de un público pasivo de “disfrutadores” que buscaban consumir la diversión del espectáculo, confortablemente, sin arriesgar nada. Pero ya se sabe que la alegría para Dadá comprometía la acción y la reacción del público: su propia limpieza en la afirmación de sus respectivas individualidades con independencia de los valores homogéneos que lo adscribiesen a una comunidad gregaria; dicho de otro modo, lo que Dadá buscaba era *un gregarismo egregio*. A propósito de esto, Tristan Tzara introduce el concepto de “selfcleptómano” para caracterizar al público ideal del espectáculo dadá, al burgués: “Quien robe – sin pensar en su interés, en su voluntad – elementos de su individuo es un cleptómano. Se roba a sí mismo. Hace desaparecer los caracteres que lo alejan de la comunidad. Los burgueses se parecen – todos son iguales”<sup>96</sup>.

Ahora bien, la verdadera maquinación de la broma dadaísta no era otra que sobornar al público con la promesa de una risa corriente, inocua, conveniente. Por eso la promoción del espectáculo dadá se vestía de carnaval moderno, de comedia de costumbres a la manera de Bergson y Meredith, y asimismo los farsantes dadás se aparecían, ante la primera mirada del espectador, como los caracteres rígidos, viciosos, transgresores de la norma convencional y, por ende, condenables: aquellos que mediante su risa el espectador debía repeler. De entrada, el público tendería a volver *cómicos* a estos sinvergüenzas, es decir, personajes cuya falta de tino, ignorancia de las reglas y pobreza de espíritu se hacía preciso advertir y desaprobar.

Cabe indicar que, en tanto portavoces de la opinión pública, los artículos de prensa que comentaban las veladas dadaístas constituyen hoy el testimonio más útil para conocer la reacción del público frente al efecto de choque al que eran sometidos cuando tropezaban con Dadá:

“Der Landbote. Winterthur: Todavía sigue siendo una vergüenza que en los grandes periódicos hubiese gente que mostrase interés por una estupidez manifiesta”<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Tristan Tzara, op. cit., p. 49.

<sup>97</sup> «Críticas de todos los periódicos del mundo», en Richard Huelsenbeck (ed.), op. cit., p.37.

“New York Tribune: ... De momento todo el movimiento dadá, que ahora trata de cautivar con sus veladas propagandísticas a los jóvenes y a las muchachas, sólo produce hilaridad”<sup>98</sup>.

Hilaridad que aquí parece llenarse de significado al ser interpretada como una especie de censora del buen gusto, es decir, otra vez, como risa que atestigua la preeminencia frente a los otros y que reafirma los valores que eventualmente pudiesen resultar vulnerados por obra de estos personajes de baja estampa. La risa, así entendida, sería la manifestación externa de que tal alboroto ha sido superado; la moral firme:

“Con el mal gusto que les caracteriza, los dadás han apaleado esta vez al resorte del espanto. La escena era en el sótano y con todas las luces apagadas, por una trampa llegaban gemidos... Otro farsante, escondido detrás de un armario injuriaba a las personalidades presentes... Los dadás, sin corbata y con guantes blancos, pasaban y volvían a pasar. André Breton encendía cerillas, G. Ribemont-Dessaignes gritaba a cada instante: “Llueve sobre un cráneo”, Aragón maullaba, Soupalt jugaba al escondite con Tzara, mientras que Benjamín Peret y Charcoune se daban la mano a cada instante. En el umbral, Jacques Rigaut contaba en voz alta los automóviles y las perlas de los visitantes...”<sup>99</sup>

Pero, como se ha repetido hasta el cansancio, la risa no es sino ese hiato, genera el vacío de sentido y, al mismo tiempo, la multiplicidad de sentidos: se trata de un significante ambiguo que convoca una multitud de significados. Es, en última instancia, el terreno fértil para la aparición de esa nada que Dadá reclamaba con toda vehemencia, el espacio propicio para la limpieza del individuo y para la confluencia de valores antagónicos que, de otro modo, atentarían contra los parcos principios del selfcleptómano. De ahí que en la risa se celebre la primera comunión entre Dadá y su público, esto es, un vaciamiento:

“A nosotros todo nos ocasiona diversión. Cuando nos reímos, nos vaciamos y el viento pasa por nosotros moviendo puertas y ventanas, introduciendo en nosotros la noche del viento” (Éluard)<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Op. cit., p.37.

<sup>99</sup> Nota escrita a propósito de una exposición de Max Ernst en París, en 1921. En: Gian Renzo Morteo e Hipólito Simonis: op. cit., pp. 25-26.

<sup>100</sup> Henri Béhar y Michel Carassou: op. cit., p.159.

Asimismo, como si encarnaran una tropa de modernos Demócritos, para los dadaístas todo constituía motivo de risa. Y, por cierto, encontraban motivo de comicidad en todo el oropel insignificante que revestía a los ilustres convidados del espectáculo dadá, así como en sus propios valores artísticos o baluartes. He aquí lo cómico según Francis Picabia, quien enuncia las numerosas causas que lo llevan a reír entre las cuales no excluye su propia poesía:

## LO CÓMICO

*Las corridas de «toros» me dan ganas de reír*

*La guerra me da ganas de reír (...)*

*Una ejecución capital me da ganas de reír*

*Una recepción en la Academia me da ganas de reír*

*Un rey me da ganas de reír*

*Jesucristo Rastacuero me da ganas de reír...*<sup>101</sup>

Al igual que Demócrito, Dadá ríe enérgicamente de cara al absurdo humano que se pavonea en su razón. Ríe para desenmascarar el disparate de la lógica humana, incapaz de traer felicidad a los hombres. Tal como indica el alsaciano Hans Arp: “Dadá quería reemplazar el absurdo lógico de los hombres de hoy por el sentido ilógico”<sup>102</sup>. Y es que, en efecto, como advirtió Demócrito, pareciese que desde siempre los hombres han tenido el juicio trastornado, siempre deseando lo que les aflige, buscando desesperadamente lo que no les sirve. De ahí que para Dadá, como testigo del desquiciamiento de su época, la lógica insensatez con la que suele operar el hombre constituyese motivo suficiente para reír; no obstante, esta risa no se afirmaba necesariamente en su superioridad frente al objeto cómico. Más bien, constituye un modo de purgarse, de vaciarse, como señala Éluard, para dar libre acceso al nocturno frescor del viento. Y, ciertamente, reírse a carcajadas de las convicciones de su público no resultaba ser del todo útil para la labor de limpieza del individuo que se proponía Dadá. Desde luego, porque Dadá no buscaba simplemente humillar a su público, mancillar sus valores, ni mucho menos acusar su vicio para encarrilarlos, otra vez, por el recto camino. Muy por el contrario, Dadá buscaba la participación activa de su público, es decir, aspiraba a que fuesen ellos

---

<sup>101</sup> Op. cit., p.159.

<sup>102</sup> Op. cit., p. 121.

mismos quienes se percataran de la hipocresía de sus valores, de lo mezquino y falaz de todo cuanto los blindaba y los restringía.

Con todo, cabe preguntarse: ¿Qué constituye, exactamente, lo cómico o el objeto de la comicidad en el llamado espectáculo dadá? ¿Corre por cuenta de los dadaístas o del público? O mejor: ¿Quién ríe al último?

Supongo que, para este momento, mi lector ideal ya habrá identificado a lo menos dos personas que integran el espectáculo dadá ¿No es así? En todo caso, vale la pena enfatizarlas: Por un lado, sobre el escenario, están los farsantes dadás, los jóvenes artistas que ponen a prueba su independencia e individualidad. Y, por otro lado, está la sala, el público burgués, el selfcleptómano dependiente de su clan. En este sentido, si pensamos en la clasificación de las personas de lo cómico mencionada por el doctor Freud, para dilucidar estas interrogantes únicamente bastaría con reconocer cuál de las dos antedichas personas del espectáculo dadá es aquella que descubre lo cómico y cuál es aquella en la que lo cómico es descubierto. No obstante, en una primera instancia, podría decirse que ambas personas tropiezan recíprocamente con lo cómico, aunque cada una a su manera. En efecto, puesto que el dadaísta hallará la comicidad en todos los valores que coartan la vida del hombre europeo, sin excluir los suyos, es decir, aquellos valores que lo reducen en su calidad de artista de vanguardia. Mientras que, por lo que concierne al público, éste hallará comicidad en toda transgresión o exceso que atente contra sus valores, esto, desde luego, visto desde la perspectiva del carnaval moderno en el cual se vuelve cómicos o animalescos a los caracteres que se aparten de las normas de comportamiento convencionales. Recordemos que en su transgresión se hace más patente la legitimidad de la norma moral-hegemónica, vale decir, se fortalece la norma.

Para resolver este dilema, propongo la introducción de una tercera persona: El idiota, el antihombre que Dadá quiere instaurar por todas partes. Igualmente, según nos dice Tzara, Dadá tiende cada vez más a volverse idiota<sup>103</sup>, tan idiota y refractario a toda imposición externa que, como debe hacer un buen dadaísta, acaba rebelándose en contra de Dadá:

---

<sup>103</sup> Tristan Tzara, op. cit., p.54.

“Pero los verdaderos dadás están en contra de DADA”<sup>104</sup>

De ahí que Dadá, en lugar de condenar a su público, coincidiera con él en el rechazo agresivo hacia Dadá. Así, en lugar mofarse únicamente de los valores de los espectadores, a los dadaístas les complacía gratamente poder burlarse de sí mismos. Como dice Béhar, “al burlarse de ellos, que se burlan de todo, el público ríe, en realidad, de sus propios valores”<sup>105</sup>. La broma dadaísta consistía, entonces, en la satisfacción del placer principal del idiota-Dadá, que no era otro que verse reflejado en su público aún cuando éste rehusase verse reflejado en Dadá. He aquí que Tristan Tzara nos exhorta a mirarnos a través de él:

“¡Mírenme bien!

Soy un idiota, soy un farsante, soy un bromista.

¡Mírenme bien!

Soy feo, mi cara carece de expresión, soy pequeño.

¡Soy como todos ustedes!”<sup>106</sup>

En este sentido, podría decirse que el espectáculo dadá tenía por finalidad la instauración del idiota, tanto en los dadaístas como en su público. El idiota es, para Dadá, ese ser anómalo, libre y fresco, capaz de presentarse ante la vida obstinándose en estar, por así decirlo, a favor y en contra. En otras palabras, se trata del hombre desembarazado de prejuicios y libre de coerciones; un individuo eximido de los límites de la inteligencia convencional, aquélla que niega tanto como afirma. La instauración del idiota dentro del espectáculo dadá constituye, como veremos, la victoria definitiva de Dadá. Lo mismo que la alegría del espectáculo dadá, la idiotez es contagiosa y es por eso que Dadá buscaba inocular sus síntomas, indistintamente, tanto en los farsantes dadás como en los espectadores. Porque, por lo demás, ambos participaban regularmente de la limitada vida de los hombres:

“Ser inteligente – respetar a todo el mundo – morir en el campo de honor – suscribirse a la Deuda Exterior – votar por Fulano – el respeto por la naturaleza

---

<sup>104</sup> Op. cit., p.49.

<sup>105</sup> Henri Béhar y Michel Carassou, op. cit., p.160

<sup>106</sup> Tristan Tzara, op. cit., p.33.

y la pintura – aullar en las manifestaciones dadá – *he ahí la vida de los hombres*”<sup>107</sup>.

En última instancia, podría decirse que el idiota se abre paso desde la jaula que alberga en su interior cada individuo, pulverizando con su escepticismo todo imperativo que impida la satisfacción de sus apetitos. En el espectáculo dadá, el idiota que retoña en los jóvenes artistas los empuja hacia la superación del arte - de los valores artísticos tradicionales que tienden a apartarlo de la existencia- dando paso al arte en la vida y a la vida como creación artística infatigable. Por su parte, el selfcleptómano-espectador también asiste al despertar de su propio idiota interior. Así, al contravenir sus sagrados valores, disipa la espesa bruma de su razón que lo homogeniza con el resto de sus pares; se contradice y queda expuesto al error y a la multiplicidad de perspectivas como parte integral de su vida. De ahí que los farsantes dadás y el público burgués, que a simple vista aparecen como antagonistas irreconciliables, se reúnan en su contrariedad, se requieran el uno al otro en el espectáculo dadá.

Para explicitar aún más lo anterior, sería oportuno traer hasta acá las dos perspectivas sobre el mismo fenómeno, es decir, los puntos de vista del farsante y del espectador. Lo invito entonces a revisar, en primer término, fragmentos de una nota de prensa redactada a propósito de una velada Dadá que tuvo lugar el 9 de Abril de 1919 en Zurich:

“Baster Nachrichten, abril de 1919: la gente silbó, gritó, arrojó monedas, cáscaras de naranja e insultos al escenario y armó jaleo con los pies y las sillas. Hay que admirar, a pesar de todo, la serenidad del orador que permaneció sentado sin moverse en medio de esa lluvia de proyectiles y de ese alboroto, e incluso intentó dos veces hacerse entender, hasta que por fin se retiró con un inconfundible gesto de desprecio que luego remató con insolencia cuando, en lugar de leer los «poemas propios» anunciados en el programa (a los que el público renunció, por cierto, encantado), subió un maniquí negro al escenario, le dio a oler un ramo de rosas y luego lo depositó delante de sus pies de madera. **Qué después de esa increíble burla hacia el público no estallase la violencia debe atribuirse probablemente sólo a la perplejidad general...** un escándalo que los viejos zuriguenses aseguran que no recuerdan haber vivido nunca”<sup>108</sup> (El subrayado es mío)

---

<sup>107</sup> Op. cit., p. 57.

<sup>108</sup> «Críticas de todos los periódicos del mundo» en: op. cit, pp. 35-36.

Ahora observemos este mismo espectáculo desde lo apuntado por Tristan Tzara en su Crónica Zuriguense:

“1919- 9 de Abril

... signos crucifijo de impaciencia bruma de sospechas chispas de inquietud enseñaron sus dientes caninos 2 semanas antes del espectáculo y la publicidad se difundió sobre el país enfermedad aguda... **RiSas** (comienzo) los caramelos causan impresión un solo hilo pasa por el cerebro de los 1.500 espectadores. Y cuando abren la escena sombreada, delante de 20 personas que recitan el poema simultáneo de Tr. Tzara «LA FIEBRE DEL MACHO» el escándalo se vuelve amenazador islas se forman espontáneamente en la sala ... y entonces, cuando: «una reina es una butaca un perro es una hamaca» el desencadenamiento del tumulto huracán vértigo sirena silbidos bombardeo canción la batalla comienza aguda, la mitad de la sala aplaudió los protestadores retienen la sala en los pulmones los nervios se licuan los músculos saltan... Sillas arrancadas proyectiles crujidos **efecto esperado atroz e instintivo**... Serner presenta en lugar de sus poemas un ramo de flores a los pies de un maniquí ... la sala en delirio, la voz en jirones se arrastra sobre los candelabros, **locura progresiva salvaje retuerce la risa y la audacia ... Dadá ha conseguido establecer el circuito de inconsciencia absoluta en la sala que olvidó las fronteras de la educación de los prejuicios, sintió la conmoción de lo NUEVO.**

Victoria definitiva de Dadá”<sup>109</sup> (Subrayados míos)

Nótese cómo en estas dos visiones nos es posible advertir, por lo menos, un resultado semejante: la perplejidad del público, llevado a tal estado de confusión que acaba desconociéndose a sí mismo. A partir de unas risas de apertura que preparan el ambiente, produciendo ese lapsus o hiato que distancia la circunspecta atención - un solo hilo pasa por el cerebro de los 1.500 espectadores- la efervescencia y la hostilidad del público va en aumento – en un efecto esperado atroz e instintivo- hasta llegar al clímax de su resistencia: la irresolución ante lo insólito, que acaba por mitigar el escándalo. Tras el furor, se llega hasta un estado de arrobamiento en el cual no queda más respuesta que la contrariedad, el pasmo, la incertidumbre. La evidencia está por todos lados: sus valores sacrosantos, que usualmente habrían llamado a la compostura, han sido violentados por ellos mismos y en su propia y “legítima” defensa ¿Y por defenderlos de qué? ¿De un poetastro que, en lugar de responderles con idéntico vigor, amorosamente se ocupa en obsequiarle rosas a un maniquí? Asimismo,

---

<sup>109</sup> Tristan Tzara: «Crónica Zuriguense (1915-1919)» en: op. cit., pp. 20-22

con tan insólito gesto, este amoroso poetaastro ha renunciado a tener la razón. Abandona sus poemas – la recitación que es la piedra de toque de la calidad de su obra- silencia sus ácidas críticas contra la burguesía y serenamente declina responder a las agresiones del público. Resuelto en la adoración del maniquí, se abstiene de formalizar sus novedosas ideas de vanguardia, poniendo en marcha, sin embargo, la creación de un arte auténtico, eventual, que no es otro que el contrasentido del momento, el fárrago, la vida simplemente. He ahí el arte nuevo de la vida, la victoria definitiva de dadá y la instauración del idiota que vivifica la contradicción:

“Si tenéis ideas serias sobre la vida, si hacéis descubrimientos artísticos y de repente vuestra cabeza se pone a crepitar de risa, si encontráis todas vuestras ideas inútiles y ridículas, sabed QUE DADÁ EMPIEZA A HABLAROS”<sup>110</sup>.

#### **IV. Un chiste contado por un idiota.**

*“¡Son todos unos idiotas, merecen ser presidentes del Dadá!”*

*[El idiota]*

Como ya se señaló, el espectáculo dadá no se adscribe al estatuto del carnaval moderno si no es para montar una mixtificación. Por tanto, las personas que lo integran no poseen el mismo carácter ni la regularidad de las dos personas que, según el doctor Freud, son requeridas por lo cómico; ambos, público y farsantes, desde sus respectivas perspectivas, poseen igualmente los roles de objeto y descubridor de lo cómico. Por lo demás, como factores que distancian al espectáculo dadá de la comicidad, están: i) La necesidad de comunicación y de exposición de sus ideas por parte de los farsantes dadás y ii) la necesidad de una activa participación del público, pues únicamente gracias a su asistencia obtendrían la afirmación de la contradicción, entendida como propuesta vital. En efecto, puesto que aquel individuo que tropieza con lo cómico realiza un descubrimiento que puede gozar perfectamente en soledad; esto quiere decir que su comunicación no es indispensable. Y, asimismo – como dice el famoso austriaco y padre del psicoanálisis - lo cómico surge de la contemplación desinteresada, es el goce

---

<sup>110</sup> Esta cita corresponde a una octavilla lanzada en la sala del teatro L’Ouevre, el 15 de enero de 1921, durante una conferencia de Marinetti: Henri Béhar y Michel Carassou: op. cit, p. 97.



puramente estético que proporciona una representación, sin que ésta necesariamente llegue a satisfacer ninguna de nuestras grandes necesidades vitales<sup>111</sup>.

Sin embargo, lo anterior no contradice en lo absoluto el hecho de que el público del espectáculo dadá fuese enredado en él por una vía eminentemente cómica. Porque, efectivamente, en el primer contacto entre el público y los farsantes, en la frustración de sus expectativas, ya es posible detectar una fuente de lo cómico comentada por el doctor Sigmund.

En efecto, ya se ha dicho que el espectáculo comenzaba en la vía pública. Ahí el peatón (que pronto sería espectador) se relacionaba con lo venidero, se representaba el futuro espectáculo que anunciaba la publicidad, así como lo que dictaba su propia concepción de Dadá, cuyo mito las polémicas de la prensa no hacían más que alimentar. Justamente, en esta representación mental que cada espectador acarreaba desde la calle hasta la presentación real del espectáculo en el salón, en sus expectativas y el posterior no-cumplimiento de lo esperado, vale decir, en la decepción de esta espera, ahí, precisamente, estaba lo cómico. Tal como reza la sentencia de Kant citada por el famoso austriaco: «Lo cómico es una espera decepcionada»<sup>112</sup>. Por lo demás, el público se tomaba muy en serio a Dadá, a tal punto que la publicidad engañosa, en tanto anzuelo para atraer la curiosidad y avivar las expectativas del público, llegaba a quedar relegada tras el mito del gigante vanguardista que se lo devoraba todo. Véase, por favor, esta exhumación:

Dadá de visita en la ciudad de París. Año 1920, el famoso anno domini Dadá. En la capital francesa, el recibimiento de Tristan Tzara y los otros dadaístas venidos de Zurich, contó con la parafernalia de un perfecto Domingo de Ramos, con todo y jumento; todas las miradas de la escena vanguardista parisiense se volvieron hacia Dadá como promesa de renovación para el malogrado arte nuevo. Pero la decepción era inevitable. Y es que Dadá, tal como dice Tzara, es una cochinada como todas<sup>113</sup>, ni Mesías ni escuela de arte vanguardista. De ahí que para la gente de buen gusto -burgueses e intelectuales metidos en un mismo saco- el tropezar con

---

<sup>111</sup> Sigmund Freud: op.cit., p.112.

<sup>112</sup> Op.cit., p.249.

<sup>113</sup> Tristan Tzara: Siete manifiestos DADA, op. cit.,p.7.

estas sutilezas demenciales no pudiera sino prestarse al escarnio y al ridículo. Así, todas sus altísimas expectativas de contemplar la cura para el arte moderno quedaban frustradas:

“Le Fígaro, marzo de 1920

Se armó un buen escándalo. Ninguna tentativa «artística», ni siquiera la más audaz, ha desencadenado jamás un tumulto parecido. Ni Ubu Roi, ni le Roi Bombace... fueron tan magníficamente pateadas. Hay que reconocer que las realizaciones de l’Oeuvre y los ensayos futuristas reivindicaban, no sin razón, al arte y la literatura, y que los dadás no apelan absolutamente a nada ni a nadie. Así que el público abucheó, silbó y ridiculizó a los dadás, que acogieron los insultos con caras risueñas. Era como estar entre dementes y el viento de la locura soplabla tanto en el escenario como en la sala. Los dadás han exasperado a los espectadores y pienso que eso era exactamente lo que pretendían”<sup>114</sup>.

En otras palabras, cuando el público venía preparado a empeñar todo su intelecto en la contemplación y absorción de nuevas propuestas artísticas, se encontraba con una escena que no precisaba para nada de su lúcida comprensión y que, muy por el contrario, demandaba urgentemente su estolidez. Era mucho esfuerzo, demasiado ruido para una minucia semejante. De ahí que, de entrada, el espectador descubriera lo cómico en estas ligerezas. Y si no se retiraba, por lo menos era aconsejable que se armase con una paciencia ardorosa para proseguir la contemplación del espectáculo, renunciando, por cierto, a sus grandes expectativas y procurando, en cambio, buscarle el lado cómico a este dislate:

“El artista, como órgano de lo inaudito, amenaza y tranquiliza a la vez. La amenaza provoca un rechazo pero, como resulta inofensiva, el espectador empieza a reírse de sí mismo por su temor.”<sup>115</sup> (Ball)

Según el doctor Freud, lo cómico se da fundamentalmente como resultado de la comparación que establece su descubridor, entre él mismo y el objeto de su comicidad. Es un gasto de representación ahorrado, es decir, tiene relación con la empatía entre un yo y un otro, en tanto este yo se visualiza a sí mismo como eximido del actuar cómico sufrido por el otro. Esto explicaría que, en una primera instancia, el público del espectáculo dadá tendiese a volver cómicos a los farsantes. Como se ha dicho, se reían de ellos puesto que realizaban justamente aquellos actos defectuosos e inesperados, fuera de las normas convencionales, en los cuales el

---

<sup>114</sup> «Críticas de todos los periódicos del mundo», en: op. cit, p. 86.

<sup>115</sup> Hugo Ball: op.cit.

espectador podría eventualmente incurrir y ser igualmente sancionado con la risa de otros; no obstante, arrellanado en su butaca, confiaba en hallarse liberado de tales embarazos. Naturalmente, se trata aquí de la risa del carnaval moderno, la de la comedia de Bergson, la risa como sanción moral que reafirma la norma en el riante. Así, en una primera instancia, el espectador hallaba un placer cómico por empatía de aquellos defectos morales que, al ser descubiertos en el farsante, recuerda que debe repeler. Por contra, si fuese él mismo quien se descubriese incurriendo en tales vicios inmorales, esto tan sólo le traería sentimientos penosos, culpabilidad por haber cometido una infracción a la norma que está habituado a observar. Sin embargo, el doctor Freud señala que el sentimiento de superioridad no posee un nexo esencial con el placer cómico. El yo descubridor de lo cómico empatiza con el gasto psíquico excesivo, desmesurado o inútil, del otro en que lo cómico ha sido descubierto, en atención a lo que él hubiera hecho si se hallase en su lugar. Y, asimismo, también “será cómico que el otro se haya ahorrado un gasto que yo considero indispensable”<sup>116</sup>. En última instancia, tan sólo importa la diferencia de gastos y no su sentido.

Por lo demás, como ya se ha señalado, el dadaísta, guiado por una actitud humorística vital, encuentra motivo de comicidad en toda norma o limitante moral que niegue la vida, que reconoce como constitutivamente absurda y contradictoria, incluyendo los obstáculos que carga consigo en su calidad de artista de vanguardia. De ahí que el farsante dadá no reconozca sanción alguna en la ridiculización que se figura el público. Y, a la vez, en lugar de responder meramente ridiculizando a su público, como sería tal vez lo más corriente, opta por burlarse de todo sin excluir a Dadá, de quien, se supone, es promotor. Por tanto, las personas de lo cómico no bastarían para caracterizar satisfactoriamente a los participantes del espectáculo dadá. Más bien cabría entender que la comicidad actúa aquí como un soborno – como el placer preliminar<sup>117</sup>, en palabras de nuestro buen austriaco- que robustece primero la confianza del espectador para luego introducirlo fácilmente en los vaivenes del espectáculo.

Ahora bien, retomando la exposición de Freud, cabe precisar una importante distinción que formula entre lo cómico y lo chistoso. Según el doctor, en lo cómico se requieren dos personas: una que lo descubre y otra en la que es descubierto, mientras que el chiste requiere

---

<sup>116</sup> Sigmund Freud: op.cit.247.

<sup>117</sup> Op.cit., p.187.

tres personas para producir el proceso aportador de placer, en el que a veces la segunda persona se puede prescindir cuando no es agresivo o tendencioso. Esto resulta muy significativo toda vez que las personas que han sido identificadas en el espectáculo dadá son, precisamente, tres: los farsantes dadás, el público burgués y, por último, el idiota.

¿Puede, entonces, concebirse al espectáculo dadá como chistoso, como un chiste tendencioso?

Tempranamente, en su bitácora del Cabaret Voltaire, el día 12 de Julio de 1916, Hugo Ball había apuntado lo siguiente:

“Como la bancarrota de las ideas ha deshojado la imagen del hombre hasta sus capas más profundas, aparecen de forma patológica los impulsos y las partes ocultas. Como ningún tipo de arte, política o confesión parecen poder contener este desbordamiento, lo único que queda es el **chiste y la pose sangrienta**”<sup>118</sup>.

Este incontenible desbordamiento de las más profundos y ocultas facetas del hombre, surge como producto de la enfermedad del hombre europeo: el descrédito en que han caído todas las nociones tradicionales que procuraban dar cuenta de su vida, que constituían su imagen y la imagen del mundo. Los valores devaluados que rigen el comportamiento de los individuos los han apartado de su profundidad en lugar de dar debida cuenta de su existencia. En este sentido, para Dadá el chiste constituiría la posibilidad de transparentar el muro de lamentos donde el hombre se agazapa frente a su propia existencia, permitiendo el derrame de la profusa y profunda pitanza que es la vida, donde todo es igual o nada tiene igual<sup>119</sup>, donde el único valor universal es la variación y la diversidad de la verdad: en la vida, toda última verdad es la penúltima.

Visto de este modo, el chiste dadá sería el espacio donde queda al descubierto la fragilidad de todo precepto cuya pesadez condicione el incontenible desbordamiento del flujo vital. ¡Y claro que merece la pena hacer chistes de esta vida que aparenta ser tan grave, tan amenazadora! Precisamente, el despropósito de Dadá era su manera de conjurar todos los propósitos o causas finales, a propósito de los cuales el hombre pretende encausar la vida y, al mismo tiempo, defenderse de ella.

---

<sup>118</sup> Hugo Ball: op.cit.

<sup>119</sup> Tristan Tzara: op.cit., p.42.

Pero vale la pena confrontar lo chistoso de Dadá con los criterios del doctor Freud, austriaco de gran fama, nacido en la cercanía de la Moravia rural.

Como ya se dijo al visitar la consulta del famoso austriaco, Freud enfatiza el carácter social del chiste. El productor de un chiste, para obtener la satisfacción de sus deseos reprimidos y, asimismo, completar el trabajo del chiste, requiere de la asistencia de un oyente que, mediante su risa, atestigüe la calidad de su chiste. Es decir, se trata fundamentalmente de un proceso que se da entre aquella persona que enuncia el chiste y su receptor: la totalidad del efecto placentero que se busca obtener mediante la fabricación del chiste precisa de su comunicación a un tercero, a diferencia de lo cómico donde basta con un descubridor y un objeto donde lo cómico quede al descubierto. De ahí que, mientras el proceso de lo cómico se establece entre la primera persona (el yo descubridor) y la segunda (objeto) - aunque puede haber también una tercera persona ajena, cuya presencia es prescindible - el chiste puede ser descrito como un proceso entre tres personas: “son las mismas que en la comicidad, pero es diverso el papel de la tercera: el proceso psíquico del chiste se consuma entre la primera (el yo) y la tercera (la persona ajena), y no como en lo cómico entre el yo y la persona objeto”<sup>120</sup>.

Efectivamente, en el espectáculo dadá advertimos la presencia de tres personas, no obstante tanto los dadaístas como los espectadores acaban integrándose en una sola. No es algo para alarmarse. Imagínese usted, lector mío ideal, que los dadaístas encarnaban la primera persona, aquella que tiene la urgente necesidad de contar el chiste para, en sociedad con una tercera persona ajena, obtener alivio en la satisfacción de sus deseos reprimidos ¿Cuál habría sido entonces el objeto de su chiste?

¿Ya?

Exacto. El objeto del chiste no era sino la precaria concepción de la vida que tenía el hombre europeo – los modos de tasar la vida en que se confiaban los espectadores selfcleptómanos y también los jóvenes artistas dadás que, no obstante, buscaban dar pruebas de su libertad. Se trata, como veremos, de un chiste escéptico cuya forma más apropiada para ser contado era el espectáculo dadá. Este chiste no atacaba a una persona en particular, sino al modo en que los hombres concebían su vida, sus certezas cimentadas en normas y sistemas de valores

---

<sup>120</sup> Sigmund Freud: op. cit., p.176.

impasibles e intolerantes, morales y también estéticos. Baste con esto para advertir que los dadaístas no eran hombres excepcionales; de ahí que pudieran reconocerse fácilmente en su público de fanáticos burgueses. Lo que sí es de excepción, aquello que, a su modo, intuían los dadaístas y que el público les ayudaba a corroborar, era la posibilidad cierta de superar al hombre – al hombre “normal” portador de las verdades incuestionables - de superarlo todavía más y siempre. De hecho, podría decirse que no eran simplemente los dadaístas los productores del chiste. Ellos, mientras adhiriesen a una tal escala de valores artísticos, no pasarían de ser meros voceros del anti-hombre, el único capaz de elaborar un chiste con tan colosal objeto. Los dadaístas, como farsantes delegados, tan sólo corporizaban los impulsos de este espíritu nuevo en formación para que, asimismo, el público también lo vivificara. Este espíritu es el idiota, él es la persona tras el espectáculo dadá, la que precisa comunicarse a través del chiste a una tercera persona que integra al salón entero y cuyo objeto no es otra cosa que las vulnerables certezas que sobreviven con estrechez. De esta manera, es posible afirmar que el chiste dadá es el chiste contado por el idiota que toma forma de espectáculo; es el chiste que representan farsantes y espectadores para el goce del idiota. Así, ellos no tan sólo deberán escuchar el chiste, sino que se verán obligados a experimentarlo.

La necesidad del idiota por comunicarse en el chiste dadá– que encubriría una tendencia escéptica, un escepticismo consumado frente a todo valor absoluto (*Ver infra, p.39*) - es la potencia que surge de las capas más profundas de los dadás y que los impele a montar el espectáculo con la asistencia del público para suscitarlo también en él. Esto porque sin el público los dadás no podrían excitar al idiota y sin los dadás el idiota se mantendría aletargado en los espectadores. Por lo demás, el idiota, pese a ser una potencia residente en cada participante, permanece proscrito bajo el cúmulo de aparejos que configuran la imagen del individuo socialmente aprobado; de ahí que sean para él las personas ajenas y conspire en la fabricación del chiste dadá que equivale a montar la escena del espectáculo donde acontezca la unión de contrarios, como lugar propicio para desencadenarse. Es decir que el trabajo del chiste dadá, el espectáculo dadá, acaba constituyendo un proceso que se consuma entre el idiota – como el escéptico enmudecido bajo las certidumbres, la parte oculta del individuo que quiere desbordarse- y la unidad de contrarios, la tercera persona constituida por el escenario y la sala, que le oponen las respectivas resistencias aconsejadas por cada fe. Porque si bien el idiota no rechaza la fe o la verdad o la razón, sí abdica de su particular

posesión. Concibe lo verdadero como sujeto al otro, a la multiplicidad de puntos de vistas, disemina la verdad por doquier:

“... naturalmente

titubeamos

NO TENEMOS

razón. Me llamo / ganas de comprender **LO OTRO**”<sup>121</sup>.

Sin embargo, en el espectáculo dadá, el idiota halla la satisfacción de sus deseos no en la risa, como libre descarga de las pulsiones reprimidas, sino en la contradicción, la duda donde fluctúan dadaístas y espectadores en una íntima comunión. Desde luego, puesto que lo que obstaculiza la satisfacción del principal placer del idiota, que no es otro que verse en los demás, no son sino las restricciones y prejuicios que operan sobre cada individuo receptor del chiste dadá. De ahí que precise del espectáculo dadá para que farsantes y espectadores abandonen sus inhibiciones y certezas, asistiéndose mutuamente:

“... cada uno retira sus inclinaciones y planta su esperanza en el espíritu nuevo en formación «Dadá»”<sup>122</sup>.

“Dadá es idiota”<sup>123</sup>. No obstante, se trata del idiota que cuidaría de la risa de Dadá, incluso cuando el activismo dadaísta y el espectáculo dadá hubiesen expirado. El idiota es el supremo humorista y el maestro de ceremonias del espectáculo dadá; es el hombre nuevo, sin prejuicios, capaz de hacer chistes de sí mismo y de la peligrosa vida insensatamente castrada y encadenada a razones, encarándola y enriqueciendo la realidad con nuevas creaciones. De esta manera, podría decirse que los participantes del espectáculo dadá, los de la escena y los de la sala, acababan idiotizados por la forma suprema del chiste escéptico que tanto solía complacer al idiota: Dadá.

---

<sup>121</sup> Tristan Tzara: op.cit., p.46.

<sup>122</sup> Tristan Tzara: «Crónica Zuriguense (1915-1919) » en: op. cit., p.16.

<sup>123</sup> Tristan Tzara: Siete manifiestos DADA, op.cit., p.56.

## V. El tendencioso chiste dadá o el escepticismo consumado

“¡Desconfíen! Y recuerden este ejemplo.”

[Tristan Tzara]<sup>124</sup>

De nuevo, Hugo Ball:

“El escepticismo consumado hace también posible la libertad consumada... Pero tal vez el caos alcanzado con resolución y gran esfuerzo y, por tanto, la supresión completa de la fe sean necesarios antes de que pueda construirse algo radicalmente nuevo sobre la base de una fe diferente”<sup>125</sup>.

¿Cómo no reparar en el carácter escéptico de Dadá? Ciertamente, Dadá era escéptico en tanto era también aséptico. De ahí que la tabla rasa que impulsaba para la limpieza del individuo implicara la puesta en duda de todos los valores que limitaban la existencia. Y tan contundente era esta duda que Dadá llamaba a desconfiar de todo, incluso de Dadá: “A priori, es decir con los ojos cerrados, Dadá sitúa antes de la acción y por encima de todo: *a La Duda...* Todo es Dadá. Desconfíen de Dadá”<sup>126</sup>.

En este escepticismo consumado, esto es, cuando no se cree en nada irrefutable salvo en lo incierto y provisorio de las certezas, todas las nociones jerárquicas que han caído en descrédito, por así decirlo, regresan al desorden y se confunden con sus opuestos subordinados. Como ya es sabido, precisamente en este estado de contradicción encontramos el terreno explotado por el espectáculo dadá. Así, a partir del reconocimiento de la naturaleza contradictoria de la existencia, Dadá deslegitimaba los valores estáticos y perentorios que acordonaban la vida, limitando la creación y la diversidad de puntos de vistas. De ahí que esta fe diferente a la que se refiere Hugo Ball no sea sino la firme convicción que adhiere a una verdad multiforme y en constante transformación. Lejos de proclamar la inactividad, el escepticismo consumado sería, entonces, la sangre nutritiva que hace circular la vida permanentemente, renovándose siempre

---

<sup>124</sup> Tristan Tzara: Siete Manifiestos DADA, op.cit., p.50.

<sup>125</sup> Hugo Ball: op.cit.

<sup>126</sup> Tristan Tzara: op. cit., p. 49.



y sin obstrucciones; la libertad dinámica sin concesiones con los puntos de vista inmutables: “Dadá es una cantidad de vida en transformación transparente sin esfuerzo y giratoria”<sup>127</sup>.

Anteriormente, a partir de la breve alusión hecha por el doctor Freud, se caracterizó al chiste escéptico como la afirmación del juego en tanto acto creativo, puesto que estos chistes tendenciosos nos insinuarían el riesgo del *hacerse cargo* de nuestras libertades sin melancolizarlas (*Ver supra pp. 12-21*). Recordemos que el austriaco erudito otorga a estos chistes la calidad de “tendenciosos” dado que atacarían “la certeza misma de nuestro conocimiento” sacando provecho de “la incertidumbre de muchos de nuestros más usuales conceptos”<sup>128</sup>. Se subrayó, además, que la particularidad de estos chistes radicaba en que, a diferencia de otros chistes que adherían a tendencias, no partirían de la legitimación de la norma que buscaban burlar sino que más bien tenían como base la presunta ilegitimidad de toda norma que se declarase incuestionable. Por tanto, estos chistes no aspiraban tan sólo a suplir las antiguas libertades, esto es, a transmutar el juego de la infancia y recapitularlo brevemente a fin de obtener un alivio pasajero. Por contra, al desacreditar la legitimidad de las normas que parcelan y limitan la vida adulta de los hombres, el chiste escéptico abogaba por la instauración del juego como constante creación vital, la vida entendida como acto creativo. No se trata, claro está, del mismo juego infantil, el paraíso perdido que los hombres tanto añoran. Es un nuevo juego totalmente original que permite introducir nuevos fenómenos, nuevos puntos de vista, nuevas creaciones que enriquezcan la existencia y que nunca sean las definitivas. Precisamente, éste era el juego natural de la vida que proyectaba el chiste dadá: “Dadá arruina la autoridad de las limitaciones y tiende a liberar el juego natural de nuestras actividades” (Paul Dermée).<sup>129</sup>

Asimismo, muchos han visto en Dadá una suerte de regresión a la infancia, como señala Tristan Tzara: “Hay sabios periodistas que ven en esto un arte para los críos, y otros santos jesús llamando a los niños del día, el retorno a un primitivismo seco y ruidoso, ruidoso y

---

<sup>127</sup> Op. cit., 54.

<sup>128</sup> Sigmund Freud: op.cit., p.139.

<sup>129</sup> Henri Béhar y Michel Carassou, op. cit., pp.14-15

monótono”<sup>130</sup>. No obstante, la supresión de la fe que menciona Hugo Ball, la tan comentada tabla rasa que sugería Dadá, lejos de constituir un retorno a la infancia o al juego de la niñez - ¡repatriación inverosímil! – implicaba un voluntario desembarazo de todos los afectos compulsivos y coercitivos que empobrecían el actuar del hombre europeo adulto y, asimismo, justificaban su mezquindad y su pretensión de dominar razonablemente a los otros. Se trataba, entonces, de una voluntad de pureza, de poder regresar de nuevo a lo que no ha sido:

“El dadaísmo - escribe Huelsenbeck.- es el primer gemido del recién nacido. Dadá. Nosotros ya no somos niños de pecho, sino aedos que quieren empezarlo todo de nuevo”<sup>131</sup>.

El escepticismo consumado es la nueva fe en la pluralidad y en la incertidumbre de la verdad; es, en suma, la actitud humorística vital del idiota que le enrostra chistes y más chistes a la vida, la cual ha venido siendo sistemáticamente degradada por el estático modo de valorar tradicional que la hace parecer como peligrosa asesina, como una cruel conspiradora. Tales chistes escépticos son, precisamente, aquellos que siembran la duda, que desordenan el aparente orden invariable de las cosas. A partir de esto, se ha señalado que el espectáculo dadá constituiría una forma superlativa para contar este tipo de chiste. Esto, porque promovía en sus participantes la vivencia del escepticismo consumado, tras la contradicción de sus valores más incuestionables. Desde luego que no se trata aquí de las narraciones acotadas que diligentemente nos describió el doctor Freud, un chiste como tradicionalmente se le conoce y reconoce; más bien, resultaría mejor identificar al espectáculo dadá como una totalidad chistosa de tendencia escéptica, probablemente la manera más adecuada para contar este tipo de chistes. Esto porque, a mi juicio, más que la prosecución de placer en el momentáneo desembarazo de las inhibiciones, estos chistes implicarían un profundo cuestionamiento a las perspectivas estáticas con que tradicionalmente observamos la vida. En suma, nos permitirían experimentar el placer de dudar: no dar nada por absolutamente verdadero para permitirse el placer de la duda.

En efecto, podría decirse que lo que se ha comentado hasta ahora constituye la trama del chiste dadá, pero, como ya se habrá percatado usted, esta trama en sí nada tiene de chistosa.

---

<sup>130</sup> Tristan Tzara, op. cit., p.13.

<sup>131</sup> Richard Huelsenbeck (ed.): op. cit., p.87.

Se ha explicado al espectáculo dadá, su contenido- o tendencia - y su modo de obrar – o estructura- y con esto se ha puesto en fuga al chiste. No obstante, en la vivencia del espectáculo dadá, en la contrariedad ligada de farsantes y espectadores, era donde, por decirlo así, se lograba captar el chiste del idiota. En este sentido, el despropósito del chiste dadá no apuntaba, como veremos, a la sola gratificación o compensación, por medio de un placer suplementario, de las libertades y deseos inhibidos en los integrantes del salón. Ciertamente, el escepticismo consumado, la satisfacción del deseo del idiota – entendido como una potencia escéptica capaz de desatarse tanto en los dadás como en el público - se planteaba como una nueva actitud vital que comprometía la activa responsabilidad frente a sus libertades por parte de las personas del chiste dadá. Responsabilidad que, por lo demás, se precisaba hacer extensible a la vida cotidiana, esto es, fuera del salón.

A propósito de esto, en alguna oportunidad Albert Camus se refirió a los dadaístas como “nihilistas de salón”<sup>132</sup>. Esto no deja de ser significativo si pensamos en que - sin desmerecer el éxito de la experiencia dadá, en tanto en más de una ocasión suscitó el estado de contradicción que tan enérgicamente reclamaba en el artista y el burgués – tras la función, el triunfo de Dadá acababa mordiéndose la cola en el salón. De ahí que en la mayor parte del público generara rechazo mientras que otros regresaban con reforzada adicción, bien provistos de proyectiles diversos, que eran suave lluvia de crisantemos para los dadás, pidiendo todo el Dadá que no se permitían en la vía pública y en sus demás habitaciones<sup>133</sup>. Aunque, vale la

---

<sup>132</sup> Henri Béhar y Michel Carassou, op. cit., p.36.

<sup>133</sup> Igualmente, la gran mayoría de los dadaístas pasaría a integrar las filas de una nueva institución artística – el surrealismo – es decir que, al igual que las corrientes vanguardistas que criticaban por formalizar sus ideas y optar por la vía academicista en lugar de vivirlas, muchos dadás acabaron volcándose hacia la codificación formal de sus ideas en una teoría artística. Como dice Hans Richter: “Pero, del mismo modo que era inevitable que la falta de disciplina de Dadá desembocara finalmente en una teoría y una disciplina que resumiera sus experiencias, la teoría y la disciplina a su vez iban a engendrar el academicismo”. En: Henri Béhar y Michel Carassou: op. cit, p. 198.

pena destacar una intelección más profunda que hubo en muchos de sus contemporáneos.

Un buen ejemplo es este periodista que demostró no ser nada de virgen<sup>134</sup>:

“Glaser en el «Berliner Börsenkurier» del 1.5.1919: ...Pero también en este juego pueril habita una seriedad más profunda. El mundo debería haberse vuelto más cauto tras la exposición de los dadaístas. Aquí podemos aprender que es posible atreverse otra vez a reír donde hasta ahora uno se dejaba asustar por los gestos solemnes de los esotéricos y las grandes palabras, que se han vuelto tan vacías que cualquier persona honrada se avergüenza de utilizarlas, deberían emplearse menos a menudo”<sup>135</sup>.

Esta responsabilidad o la posibilidad cierta de volver a reír y hacerse cargo de sus libertades, sujetas a la pesadez de las normas que rigen la vida en sociedad, es lo que surge, de súbito, tras toda la parafernalia del espectáculo dadá; tras todas las lecturas, manifiestos, performances, insultos, danzas, incoherencias, silbidos, risas, abucheos, etc., que progresivamente van menguando las inhibiciones y resistencias, tanto del público como de los farsantes. Asimismo, la instancia decisiva o clímax contradictorio del espectáculo, no produce precisamente el efecto de catarsis placentera - aquella que el doctor Freud identifica con la risa, entendida como el alivio de las pulsiones inhibidas por la represión-, en la momentánea reapertura de las vías de acceso a las antiguas fuentes de placer. Lo cierto es que de haber catarsis tras el chiste dadá, ésta no implicaría simplemente una sucinta gratificación de tales libertades reprimidas y no retornables. De hecho, si hablamos de catarsis en el chiste dadá, ésta consistiría más bien en el reconocimiento de la vulnerabilidad de las obstrucciones que constriñen las libertades. Y, asimismo, este reconocimiento implicaría, necesariamente, hacerse parte en la contrariedad, esto es, que tanto dadás como espectadores experimentasen la incertidumbre de sus más firmes convicciones. En consecuencia, mientras en el público la conmoción generada abre paso a la perplejidad, los farsantes dadás celebran la contradicción y saludan al idiota como buen indicio de que el hombre puede ser superado.

Por tanto, en el chiste dadá no habría una obtención de placer en la nostalgia de las libertades antiguas, en el explosivo y aparente regreso de aquellos perdidos yacimientos infantiles. Y,

---

<sup>134</sup> Tristán Tzara gustaba mucho de este epíteto para mofarse de los periodistas de la época: “Sigan, hijos míos, humanidad, gentiles burgueses y periodistas vírgenes...”. En: Tristan Tzara: op. cit., p.20.

<sup>135</sup> «Críticas de todos los periódicos del mundo», en: op. cit, p.36.

por cierto, el espectador no se hallaba simplemente haciendo palco, emancipado momentáneamente de su inhibición y aceptando con serenidad aquello que usualmente reprimía. Muy por el contrario, encarnaba furiosamente lo reprimido, sumergido en la contrariedad de sus valores y de su propia imagen. De hecho, a fin de cuentas el público empeñaba todas sus fuerzas en encender el escándalo, como modo de contener y adecentar la insufrible afrenta de los dadás. De ahí que la relación entre escenario y sala quedara desplazada; al cabo, no se sabía quién era el hombre razonable y decente y quién el demencial agitador. Por cierto, aquella inversión queda claramente reflejada en esta cita extraída del prefacio a la antología de Teatro Dada:

“...en el curso de una de las manifestaciones dadá la acción escénica se interrumpió, de modo del todo natural, y los actores se quedaron en sus sitios en la escena mirando, en calidad de espectadores, el otro espectáculo, el que representaba el público en la sala de plateas”<sup>136</sup>.

Esta reconciliada contrariedad, que queda de manifiesto en la inversión de roles entre escenario y sala, viene a indicar el triunfo de Dadá, el triunfo de la contradicción y la instauración del idiota. De esta forma queda demostrado que es posible realizar dos acciones opuestas en un mismo movimiento, por ejemplo, ser Dadá y estar en contra de Dadá. Lo esencial del idiota es, precisamente, esta facultad de acogerse a la contradicción, de no limitar su existencia a un único punto de vista desechando su opuesto, sino que encarnar lo múltiple, lo inconsecuente y diverso, en una palabra: Dadá. De ahí que se sugiera al espectáculo dadá como una forma superlativa del chiste escéptico. En su estructura espectacular, los farsantes – que encarnan los impulsos del idiota poseedor de un escepticismo consumado - se valen del humor y la sorpresa como medios para encarar y agredir al público, llevándolo por sinuosas pendientes hasta provocar una reacción traumática, abrupta, que los desencadena de sus modos de pensar y actuar habituales, generando en ellos precisamente la respuesta contraria a la que sería la más apropiada para el caso, es decir, la más coherente de acuerdo con sus imperturbables valores, aquellos que regulan su comportamiento en sociedad. Asimismo, los farsantes dadá encarnan su contrario al comprometer su libertad creadora a la prueba que les brindan sus enemigos naturales. Pero para probarse a sí mismos no basta con agredir al público, sino que deben integrarlo y verse reflejados en él; es necesario saberse parte de ellos antes de purgarse. De ahí que fuese muy común la presencia de testaferreros, dadás que se

---

<sup>136</sup> Gian Renzo Morteo e Hipólito Simonis: op. cit, p.17

hacían pasar por espectadores entre la acalorada multitud de la sala. De hecho, algunas piezas de dramaturgia, contenidas en la antología Teatro Dadá, dan cuenta de la intervención de estos dadás-espectadores. Un buen ejemplo es el cuarto acto de la comedia *S'il vous plait*, escrita por Breton y Soupault y representada durante la velada dadá en el Théâtre de l'Oeuvre, el 27 de marzo de 1920. En ella, luego de tres actos perfectamente incongruentes entre sí, un enfadado dadá-espectador comienza a protestar por tamaño atropello a la razón:

Espectador 2º – No entiendo nada. Es una majadería (...)

Espectador 2º - He pagado mi entrada como usted

La mujer del espectador 2º - Haz el favor, Eduardo, cállate...

Espectador 2º - Repito que no entiendo nada (*Aplausos*) Y seguro que no soy el único. (*Subido en la butaca*). Desde un tiempo a esta parte, con el pretexto de la originalidad y la independencia, se está saboteando nuestro hermoso arte por una pandilla de individuos cuyo número aumenta de día en día, y, en la mayoría de los casos, no son más que unos energúmenos y unos cuentistas... ¿Permitiremos que las ideas, las estéticas más contrapuestas, lo bello y lo feo, el talento y la fuerza sin estilo se sitúen desde ahora en el mismo plano?<sup>137</sup>

Así, los dadás conocían a la perfección los valores de la burguesía contra los cuales arremetían porque eran también los que estorbaban su propia independencia creadora. En efecto, durante los tumultuosos y confusos preliminares del chiste Dadá, junto con sacar de quicio al espectador, los farsantes dadás no cesaban de cuestionarse su papel como artistas, intelectuales-selfcleptómanos que al afirmar un movimiento artístico no hacían sino desestimar otros puntos de vista tanto o más valiosos. De ahí que, en última instancia, el espectáculo dadá no fuese sino la construcción chistosa montada por los dadaístas y el público para obtener la satisfacción del idiota que abrigaba cada participante. Pero, aunque al final del trayecto los dadás contemplaran con júbilo la instauración del idiota en el salón, tal satisfacción no constituía en modo alguno una gratificación pasajera del placer vedado por la represión, ni mucho menos un retorno definitivo a las fuentes infantiles de placer. En efecto, porque mientras el niño simboliza las libertades antiguas, el idiota representa las libertades adultas del hombre; libertades que no despiertan su nostalgia sino que, por el contrario, lo mueven hacia la consternación. Una vez prevenido del idiota que lo habita – *hic et nunc*-, vale

---

<sup>137</sup> Op. cit., pp. 156-157

decir, advertido de las normas desnudas y lo ilusorio de la represión, deberá hacerse cargo de sus libertades actuales que son “peligrosamente excesivas”.

Por lo demás, como ya se ha dicho, no hay necesariamente una libre descarga de risa tras el chiste dadá sino tan sólo una prometedora perplejidad. Y si bien es cierto que los dadaístas celebraban esta irresolución en la confusión de los roles, al cabo de tanto jaleo no se había satisfecho una pulsión cualquiera. Más bien, había quedado proyectada una risa nueva - aquella carcajada niezscheana que descubre el reino de nuestra invención-, junto con la más grandiosa de las pulsiones: el juego creador que, sin embargo, queda aún en deuda y ésta es una deuda que debe ser saldada afuera del salón.

A la postre, este juego creador no puede ser el mismo juego del niño quien se halla en un estado de inocencia, desprovisto de toda represión y toda coerción. Desde luego, no se debe melancolizar la infancia; más nos vale jugar un juego nuevo. Ciertamente, con el chiste dadá no hay falso retorno a la infancia ni al juego infantil, lo que sí hay es una promesa de juego y risa y una responsabilidad para con ella. Me refiero a la posibilidad de plantearse la existencia como un juego creador, es decir, la vida misma como un constante acto de creación, un movimiento generador de la invención permanente, donde nada esté dicho aún y todo quede por decir: “No quiero saber siquiera si hubieron hombres antes que yo”<sup>138</sup>. Naturalmente, entender la vida como un juego cuya máxima regla es crear implica, por cierto, reconocer otra infinidad de juegos contenidos en ella, juegos de ingenio, juegos de damas, juegos de palabras, etc. Pero bien se sabe que cada juego tiene sus reglas – son las reglas del juego - y para jugarlos uno debe necesariamente someterse a ellas. Justamente aquí es donde hay que echar mano de esta nueva risa, la más ingeniosa risotada carnavalesca que nos ayude a no tomar demasiado en serio tales reglas; adoptar la jovial seriedad del niño, sin ser niño, a fin de abocarnos a jugar seriamente a nuestro juego pero sabiéndolo siempre provisorio y no-definitivo. Porque la gracia está en saber jugarlos sin desconocer, además, que existen otros juegos que, a su vez, tienen otras reglas y que posiblemente son opuestas a las que adhiero como jugador. Y, por cierto, más vale no volverse adicto a ningún juego, jugar también a otros diferentes y, más importante aún, superar los antiguos juegos, superarlos todavía más y siempre.

---

<sup>138</sup> Tristan Tzara: «Crónica Zuriguense (1915-1919)» en: op. cit., pp.18-19.

En última instancia, Dadá suponía una invitación al juego diversificador de la verdad, una invitación realizada por la vía del juego:

“Lo que llamamos Dadá es un juego de locos a partir de la nada en el que se enredan todas las cuestiones elevadas; un gesto de gladiadores; un juego con los despojos raídos; una ejecución de la moralidad y la plenitud de pose”<sup>139</sup>.

Más que liberar a los hombres, Dadá procuraba liberar a la vida de la mezquindad de la métrica humana; la vida imponderable, que llevamos como si nada, tan llena de disonancias.

---

<sup>139</sup> Hugo Ball: op. cit.



## EPÍLOGO

### **Al idiota no le faltarán los chistes.**

*“Dadá no muere de Dadá. Su risa tiene futuro”<sup>140</sup>*

*[Richard Huelsenbeck]*

A fin de cuentas, la risa – que quedara indefinida en el otro extremo de esta investigación- constituye hoy la más significativa herencia dejada por Dadá. Se trata de la risa prometedora siempre atenta a descubrirnos nuevos pretextos para reír ahí donde murieron las risas, ahí donde todo parecía pavoroso y concluyente. El hombre constantemente enfrascado en proporcionar una explicación algebraica de su vida debería, asimismo, aprender a reír de sus hallazgos y sus errores. De sus erratas, dar jovial fe. De su vida, gratificarla y no simplemente gratificarse como parásito de la existencia. Esta es, en suma, la moraleja de Dadá, aquel viejo chiste contado por un idiota aunque no el único que debemos reconocerle; y es que tanto duele al idiota el desprestigio de la vida que no puede hacer otra cosa que desperdigar chistes y reír. Pero no hay que confundir su risa con un simple método para mitigar el dolor. Muy por el contrario, el idiota se deja arrastrar, como dijera Alejandra Pizarnik, por esta lúgubre manía de vivir que guarda, a la vez, una recóndita humorada de vivir. De modo que su risa toma partido por la vida, por la constante transformación de la vida, rasgando el espantoso sudario que pone fin a lo existente. Con su risa el idiota participa de la vida y, como ella, no tiene ni más ni menos sentido que todo lo que vive a su alrededor. De ahí que el idiota trascendiera también a Dadá, previera su muerte y se riera.

Como es sabido, el movimiento Dadá desapareció por distintas divergencias surgidas al interior del grupo, principalmente motivadas a raíz de la querrela entre Tzara y Breton por la dirección que debía tomar el “arte moderno”. Como es también sabido, muchos dadaístas se enlistaron en las filas del surrealismo, que surge en 1924 tras la publicación del «Primer manifiesto surrealista» escrito por el “papa Breton”; algunos de ellos permanecieron fieles al surrealismo hasta el final, otros fueron prontamente excomulgados. No obstante, el

---

<sup>140</sup> Richard Huelsenbeck (ed.): op. cit., p. 6.

surrealismo es otra historia. En cuanto a lo que hoy se conoce como el dadaísmo, o el movimiento de vanguardia “Dadá”, su vida útil y acta de defunción fueron fijadas por al mismo André Breton quien, tras convocar al llamado “Congreso internacional para la determinación de las directivas y las defensas del espíritu moderno”, puso la lápida a Dadá como suele hacerse con todo difunto, fechándolo: «Dadá 1916-1923». Asimismo – como señalan Béhar&Carassou - la «muerte» de Dadá fue anunciada oficialmente en *Le Mouvement accéléré*, folleto publicado a finales del año 1924 que llamaba a sus deudos a despedir al finado: “Los amigos y conocidos de DADÁ, muerto en plena juventud de una *literaturitis* aguda, se reunirán el 30 de noviembre de 1924, a las 14 h 30, sobre la tumba de su hermano en nada, para observar un minuto de silencio...”<sup>141</sup>. Así pues, había muerto el dadaísmo que, en tanto vanguardia histórica, dejaba abierto el espacio para la aparición del surrealismo; no obstante, su risa seguía crepitando.

Por cierto que esta mortaja al dadaísmo fue también motivada por el agotamiento del espectáculo dadá. Hoy en día, no es disparatado afirmar que la exposición al shock genera acostumbramiento y esto es precisamente lo que acabó por ahuyentar al idiota de los salones quien, sin embargo, retornó a su incansable labor en la creación de nuevos chistes escépticos. Como se dijo anteriormente, los espectadores comenzaron a mostrarse cada vez más entusiastas por el espacio de desahogo que constituían las manifestaciones dadá y este “nuevo tipo de arte” que involucraba su continua turbación. Por así decirlo, se volvió partidario de Dadá como arte de la diversión, esto es, como una nueva forma de carnaval moderno que si bien cuestionaba su sistema de creencias y promovía la incertidumbre de sus valores, no escapaba de los límites del salón, sin afectar drásticamente su actuación en lo cotidiano. Mejor aún, podría decirse que el público acogió favorablemente el “shock” en tanto posibilidad de distracción de su rutinaria cotidianeidad. En este sentido, sorprende la lucidez de Walter Benjamin quien veía en las manifestaciones dadá, en su efecto de choque que acercaba el arte a la vida misma, una suerte de prefacio a lo que sería el nuevo arte de diversión introducido por el cine: “...el dadaísmo intentaba, con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente), producir los efectos que el público busca hoy en el cine... Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta. Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores

---

<sup>141</sup> Henri Béhar y Michel Carassou: op.cit., 191.

del mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, tal y como aquí las describimos, no es desde luego consciente”<sup>142</sup>. En otras palabras, el rechazo del espectáculo dadá a la mera contemplación desocupada de los espectadores del viejo arte, aumentó su efervescencia por nuevas manifestaciones artísticas como el cine, el cual, por medio de la técnica, sumerge al público en una continua exposición al efecto de choque, mediante el cambio brusco de las imágenes en el espacio y el tiempo, que lo obligan a estar siempre alerta en un permanente movimiento de alarma y desconcierto. No obstante, aún cuando el cine innovara al introducir la conmoción en los espectadores, retrocedió al intensificar la frontera que constituía la cuarta pared de cristal de la escena clásica, ahora convertida en pantalla de cine y, más tarde, de televisión. Pantallas de cristal impenetrable que exhiben el lejano presente representado por seres que, en el celuloide, se aparecen como más vivos y más frescos que la vida misma.

Así pues, con los dadaístas fijando la mirada en nuevas formalizaciones artísticas y el público reclamando por nuevas fuentes de diversión, el espacio del espectáculo dadá acabó por tornarse un escenario del todo estéril para montar adecuadamente el chiste del idiota. No obstante, como se ha visto, el espectáculo dadá desempeñó un papel decisivo y bienhechor al dar la bienvenida al idiota en el arte y en la vida. Y si bien es cierto que Dadá murió, su risa, la risa del idiota, ha perdurado como un legado incommovible. De ahí que el idiota no se conforme aún con la vida petrificada de sentido y con la melancolía libertaria. Su juego es para él la racionalidad última. La travesura, la vida sin tiempos muertos, la desconfianza jovial, el gusto por la burla son indicios de la buena salud que goza el idiota: todo lo categórico pertenece a la patología. Es así como, allá donde la vida amenaza con volverse demasiado sensata, el idiota se ocupa en recordarnos que todo lo serio que nos enviste no es sino la vestidura chistosa del chiste escéptico que llamamos nosotros. Y ciertamente vale la pena caer en el chiste de la vida. De esta manera nos procuramos festejar con júbilo la posibilidad cierta de “un nuevo repertorio de vivir”, un reino de nuestra invención, una fiesta embrollada, improvisada y jamás tenida en paz.

---

<sup>142</sup> Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: Discursos Interrumpidos I. Taurus, Buenos Aires, 1989.pp-203-204.

Chiste repetido sale podrido, ya lo dicen por ahí. Sin embargo, hay que reconocer que Dadá fue uno de esos chistes que de vez en cuando vale la pena volver a escuchar. Pero sabiendo, claro está, que al idiota lo que le sobran son los chistes que contar.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía básica:

- Tristan Tzara: Siete Manifiestos DADA. Barcelona, Tusquets Editores S.A.1963.Richard Huelsenbeck (ed.): Almanaque Dadá. Tecnos, Madrid, 1992.
- Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit (fragmento). Traducción: Celia Martín. Sin Título, n. 6 Cuenca, 1996. En página web: <http://www.uclm.es/artesonoro/hball/html/palbra.html>, 2004
- Hugo Ball: «From Cabaret Voltaire (English)» en página web: <http://www.peak.org/~dadaist/English/TextOnly/cabaretvoltaire.html>, 2004
- Gian Renzo Morteo e Hipólito Simonis: Teatro Dada. Barral Editores, Barcelona, 1971.
- Tristan Tzara: «Dada Zürich-Paris, 1916-1922», en: Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à Barbe, Jean Michel Place, París, 1981
- Robert Motherwell: The DADA painters and poets. An anthology. 2nd ed, 1981.

### Bibliografía crítica:

- Henri Béhar, y Michel Carassou: Dadá. Historia de una subversión. Barcelona, Península, 1996.
- Henri Béhar: Sobre teatro dadá y surrealista, Barral Editores, Barcelona, 1971
- Friedrich Nietzsche: Así hablo Zaratustra. Editorial Planeta S.A., Barcelona, 2001.
- Friedrich Nietzsche: La voluntad de poderío. EDAF, Madrid, 1981.
- Friedrich Nietzsche: La genealogía de la moral, Trad. Sánchez Pascual. Alianza Editorial, 1997.

### Bibliografía teórica:

### Bibliografía citada:

- Sigmund Freud: El chiste y su relación con lo inconsciente; traducción directa del alemán de Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923
- Henri Bergson: La Risa. Ediciones Orbis, Argentina, 1983.
- George Meredith: De Un Ensayo sobre la Comedia (1877). Tomado de Comedy, de Robert Corrigan, John Hopkins U. Press, Baltimore, 1991 (1958). Traducción, y notas adicionales de

Luis Vaisman, para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004.

Mijail Bajtin: «Rabelais y la historia de la risa», en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Seix Barral, Madrid, 1987.

Umberto Eco: «Los marcos de la “libertad” cómica», en Eco, Ivanov y Rector. ¡Carnaval!. Fondo de Cultura Económica. México, 1989.

Jonathan Pollock: ¿Qué es el humor? Paidós, Buenos Aires, 2003. (1ª ed. francesa 2001)

José Ortega y Gasset: La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. Espasa Calpe, 1997, Madrid.

Wylie Sypher: *Los significados de la comedia*, en **Comedy**, John Hopkins U. Press, Baltimore, 1991 (1958), Traducción, notas adicionales e ilustraciones de Luis Vaisman, para uso interno.

Elder Olson: Teoría de la comedia, Ariel, Barcelona, 1978.

Paulina Serey, Síntesis de Eric Bentley: «*La farsa*», en La vida del drama. Paidós, 1964, pp. 205-237, para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004

## Bibliografía consultada:

Luigi Pirandello: Esencia, caracteres y materia del humorismo. En página web:

<http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/6Pirandello.pdf>

Jesús López: Teorías de la risa. En página web:

<http://www.fortunecity.es/salsa/samba/499/Articulos/Articulo21.htm>

Alfonso Fernández T: De la risa. En página web: <http://www.nodulo.org/ec/2002/n008p03.htm>

Wolfgang Kayser: Lo grotesco: su configuración en pintura y en literatura. Ed. Nora, Buenos Aires, 1964.

Baudelaire, Charles: «De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas». En Baudelaire: Lo cómico y la caricatura, Machado libros, Madrid, 2001, pp. 79-117.

Richard Janko: «Una reconstrucción hipotética de la Poética II», en Aristotle's Poetics, Hackett, Indianapolis, 1987, pp. 47-55. (Trad. de L. Vaisman).