

## HUESOS DADÁ

De todos los movimientos de la primera vanguardia, el dadaísmo es el que sigue teniendo más significación para nosotros. A pesar de su corta vida—comenzó en 1916 con los espectáculos nocturnos del Cabaret Voltaire, en Zúrich, y acabó, de forma efectiva aunque no oficial, en 1922 con las descontroladas manifestaciones en París contra la obra de Tristan Tzara, *Le Coeur à gaz*—su espíritu aún no ha quedado completamente relegado al olvido en lo remoto de la historia. Incluso ahora, más de cincuenta años después, no pasa un año sin que se publique algún nuevo libro o se presente alguna exposición sobre el dadaísmo, y es más que un interés académico lo que nos mueve a continuar investigando los interrogantes que planteó. Porque los interrogantes del dadaísmo siguen siendo los nuestros y cuando hablamos de la relación del arte con la sociedad, del arte opuesto a la acción y del arte como acción, no podemos evitar recurrir al dadaísmo como fuente y ejemplo. Queremos conocerlo no sólo por sí mismo, sino porque somos conscientes de que nos ayudará a entender nuestro propio presente.

Los diarios de Hugo Ball son un buen punto de partida. Ball, una figura clave en la fundación del dadaísmo, fue además el primer desertor del movimiento, y sus anotaciones sobre el período que va del año 1914 a 1921 son un documento extremadamente valioso. El original de *La huida del tiempo* se publicó en Alemania en 1927, poco antes de la muerte de Ball, a la edad de cuarenta y

un años, a consecuencia de un cáncer de estómago, y está compuesto de pasajes que el autor extrajo de sus diarios y editó con una visión retrospectiva clara y polémica. No es tanto un autorretrato como un testimonio de su evolución interior, una rendición de cuentas espiritual e intelectual que va avanzando de asiento en asiento de una manera rigurosamente dialéctica. Aunque hay pocos detalles biográficos, la arriesgada aventura del pensamiento basta para cautivarnos, porque Ball fue un agudo pensador (como partícipe en los inicios del dadaísmo tal vez estemos ante el más fino observador del grupo de Zúrich) y porque el dadaísmo sólo marcó un estadio en su complejo desarrollo, de modo que la visión que obtenemos a través de su mirada nos ofrece una perspectiva que no habíamos tenido hasta entonces.

Hugo Ball fue un hombre de su tiempo y su vida parece encarnar las pasiones y contradicciones de la sociedad europea del primer cuarto de siglo de una forma extraordinaria. Estudioso de la obra de Nietzsche; director de escena y dramaturgo expresionista; periodista de izquierdas; pianista de *vaudeville*; poeta; novelista; autor de obras sobre Bakunin, la intelectualidad alemana, el cristianismo temprano y los escritos de Hermann Hesse; converso al catolicismo, parecía que, en un momento u otro, había tocado prácticamente todas las preocupaciones políticas y artísticas de la época. Y, sin embargo, a pesar de sus numerosas actividades, las actitudes e intereses de Ball fueron increíblemente coherentes a lo largo de su vida, y al final su carrera entera se puede ver como un intento metódico, incluso febril, de basar su existencia en una verdad fundamental, en una realidad única,

absoluta. Demasiado artista para ser filósofo, demasiado filósofo para ser artista, demasiado preocupado por el destino del mundo para pensar únicamente en términos de salvación personal, y con todo, demasiado introvertido para ser un auténtico activista; Ball luchó por encontrar soluciones que de algún modo pudieran dar respuesta tanto a sus necesidades particulares como a las generales, e incluso en la más profunda soledad nunca se vio a sí mismo separado de la sociedad que lo rodeaba. Fue un hombre que tuvo que afrontar grandes dificultades para lograr lo que buscaba, que nunca se fijó una idea de sí mismo y cuya integridad moral le permitió tener gestos decididamente idealistas que no encajaban en absoluto con su delicada naturaleza. No hay más que examinar la famosa fotografía de Ball recitando un poema sonoro en el Cabaret Voltaire para comprenderlo. Está vestido con un disfraz absurdo que lo hace parecer como un cruce entre el Hombre de Hojalata y un obispo enloquecido, y mira fijamente por debajo de un sombrero alto de hechicero con una expresión de incontenible terror en la cara. Es una expresión inolvidable, y esta imagen única de él viene a ser una parábola de su carácter, una perfecta interpretación del interior confrontándose con el exterior, de la oscuridad encontrándose con la oscuridad.

En el prólogo de *La huida del tiempo*, Ball ofrece al lector una autopsia cultural que marca la pauta de todo lo que sigue: «Éste es el aspecto que presentaban el mundo y la sociedad en 1913: la vida está totalmente encadenada a un entramado que la mantiene cautiva. [...] La pregunta última que se repite día y noche es ésta: ¿exis-

te en alguna parte un poder fuerte y, sobre todo, con el vigor suficiente para acabar con esta situación?» En otra parte, en su conferencia de 1917 sobre Kandinsky, expone estas ideas incluso con mayor énfasis: «Una cultura milenaria se desintegra. Ya no hay columnas ni pilares, ni cimientos..., se han venido abajo... El sentido del mundo ha desaparecido.» Estos sentimientos no nos resultan nuevos; confirman nuestra impresión sobre el clima intelectual europeo que se vivía en la época de la Primera Guerra Mundial y se hacen eco de muchas cuestiones que hoy damos por sentadas puesto que han acabado conformando la sensibilidad moderna. Lo que es inesperado, en cualquier caso, es lo que Ball dice un poco más adelante en el prólogo: «Podía dar la impresión de que la filosofía había pasado a manos de los artistas; como si los nuevos impulsos partieran de ellos. Como si ellos fueran los profetas de este renacimiento. Cuando hablábamos de Kandinsky y de Picasso, no hablábamos de pintores, sino de sacerdotes; no hablábamos de artesanos, sino de creadores de nuevos mundos, de nuevos paraísos.» Los sueños de regeneración total no podían coexistir con el más negro pesimismo, y para Ball no había contradicción en esto: ambas actitudes formaban parte de un mismo planteamiento. El arte no era una manera de dar la espalda a los problemas del mundo, era una manera de resolver directamente esos problemas. Durante sus años más difíciles, esta fe sustentó a Ball desde sus primeros trabajos en el teatro—«Únicamente el teatro está en disposición de conformar la nueva sociedad.»—hasta aquel planteamiento suyo, influido por Kandinsky, de servirse de «todos los medios y recursos

artísticos reunidos», y más allá, en sus actividades dadaístas en Zúrich.

La seriedad con que estas consideraciones aparecen elaboradas en los diarios contribuye a desterrar algunos mitos sobre los comienzos del dadaísmo, sobre todo la idea de que el dadaísmo era poco más que el desvarío rimbombante e inmaduro de un grupo de jóvenes que rehuían la llamada a filas, una especie de chifladura deliberada al estilo de los hermanos Marx. Hubo, por supuesto, muchas actuaciones del cabaret que fueron sencillamente estúpidas, pero para Ball estas bufonadas representaban un medio para alcanzar un fin, una catarsis necesaria: «El escepticismo consumado también hace posible la libertad consumada. [...] Prácticamente se puede decir que cuando desaparece la fe, en una cosa o en una cuestión, esta cosa y esta cuestión retornan al caos, se convierten en mercancía no declarable. Aunque, tal vez, el caos alcanzado resueltamente y con todas las fuerzas y, por tanto, la revocación completa de la fe sean necesarios antes de que pueda triunfar una construcción radicalmente nueva sobre los fundamentos de una fe transformada.» Por tanto, para comprender el dadaísmo, al menos en esta primera fase, hemos de verlo como restos de los viejos ideales humanistas, una reafirmación de la dignidad individual en la era de la estandarización mecánica, como una expresión simultánea de esperanza y desesperación. La particular contribución de Ball a las representaciones del Cabaret, sus poemas sonoros, o «poemas sin palabras», confirma esto. Aunque desecha el lenguaje ordinario, no tuvo intención de destruir el lenguaje en sí mismo. En su deseo casi místico de recu-

perar lo que consideraba un habla primitiva, Ball vio en esta nueva forma de poesía, puramente emotiva, un modo de capturar las esencias mágicas de las palabras. «Con este tipo de poemas sonoros se renunciaba en bloque a la lengua, que el periodismo había corrompido y maltratado. Suponía una retirada a la alquimia más íntima de la palabra...»

Ball se fue de Zúrich sólo siete meses después de la inauguración del Cabaret Voltaire, en parte por agotamiento y en parte por desencanto con la forma en que el dadaísmo estaba evolucionando. Se enfrentó principalmente con Tzara, cuya ambición era convertir el dadaísmo en uno de los muchos movimientos de la vanguardia internacional. Tal como apunta John Elderfield en su introducción al diario de Ball: «Una vez fuera, creyó percibir una cierta “hybris dadaísta” en lo que habían estado haciendo. Había creído que estaban evitando la moral convencional para elevarse como hombres nuevos, que habían dado la bienvenida al irracionalismo como una vía hacia lo “sobrenatural”, que el sensacionalismo era el mejor método para destruir lo académico. Luego empezó a poner en duda todo esto—había llegado a avergonzarse de la confusión y el eclecticismo del cabaret—y consideró que aislarse de su época era un camino más seguro y más honesto para alcanzar estas metas personales...» En cualquier caso, algunos meses más tarde, Ball regresó a Zúrich para tomar parte en los eventos de la Galería Dada y para dar su importante conferencia sobre Kandinsky, pero poco tiempo después estaba de nuevo discutiendo con Tzara, y esta vez la ruptura fue definitiva.

En julio de 1917, bajo la dirección de Tzara, el dadaísmo era lanzado oficialmente como movimiento total, con su propia editorial, manifiestos y campaña de promoción. Tzara era un organizador incansable, un verdadero vanguardista al estilo de Marinetti, y al final, con la ayuda de Picabia y Serner, fue apartando el dadaísmo de las ideas originales del Cabaret Voltaire, de lo que Elderfield denomina acertadamente «el primitivo equilibrio de construcción-negación», y acercándolo a la osadía de un anti-arte. Pocos años más tarde, se produjo una nueva escisión en el movimiento y el dadaísmo se dividió en dos facciones: el grupo alemán, liderado por Huelsenbeck, George Grosz y los hermanos Herzefelde, con un enfoque fundamentalmente político, y el grupo de Tzara, que se trasladó a París en 1920 y abogó por el anarquismo estético que a la postre desembocó en el surrealismo.

Si Tzara dio al dadaísmo su identidad, también es cierto que le sustrajo el propósito moral al que había aspirado con Ball. Al convertirlo en doctrina, al aderezarlo con una serie de ideales programáticos, Tzara llevó el dadaísmo a una contradicción consigo mismo y a la impotencia. Lo que para Ball había sido un auténtico clamor que partía del corazón contra todos los sistemas de pensamiento y acción se convirtió en una organización más entre otras muchas. La postura del anti-arte, que abrió el camino a incesantes ataques y provocaciones, era esencialmente una idea inauténtica, porque el arte que se opone al arte no deja por ello de ser arte; no se puede ser y no ser a un tiempo. Tal como Tzara escribió en uno de sus manifiestos: «Los auténticos dadaístas es-

tán en contra del dadaísmo.» La imposibilidad de establecer este principio como dogma resulta evidente, y Ball, que tuvo la perspicacia de advertir esta contradicción muy pronto, abandonó en cuanto vio signos de que el dadaísmo estaba convirtiéndose en un movimiento. Para los demás, sin embargo, el dadaísmo se convirtió en una especie de farsa que iba cada vez más lejos. Pero la auténtica motivación había desaparecido, y cuando el dadaísmo finalmente murió no lo hizo tanto por la batalla que había librado como por su propia inercia.

Por otra parte, la posición de Ball no ha perdido hoy la validez que tenía en 1917. Tal como yo lo veo, teniendo en cuenta lo que fueron los distintos períodos y las tendencias divergentes dentro del dadaísmo, el momento en que participó Ball sigue siendo el de mayor fuerza, el período que nos habla hoy con mayor poder de convicción. Tal vez sea una visión herética, pero cuando consideramos cómo se agotó el dadaísmo bajo la influencia de Tzara, cómo sucumbió al decadente sistema de intercambio en el mundo del arte burgués, provocando al mismo público cuyo favor estaba solicitando, parece que esta rama del dadaísmo debe verse como un síntoma de la debilidad esencial del arte bajo el capitalismo moderno, encerrado en la jaula invisible de lo que Marcuse ha llamado «tolerancia represiva». Sin embargo, como Ball nunca trató el dadaísmo como un fin en sí, conservó su flexibilidad y fue capaz de usarlo como un instrumento para alcanzar metas más altas, para producir una crítica genuina de su época. Dadaísmo, para Ball, era simplemente el nombre de una especie de duda radical, una manera de dejar a un lado todas las ideologías existentes

y avanzar en el análisis del mundo circundante. Como tal, la energía del dadaísmo no puede agotarse jamás: es una idea cuyo momento siempre es la actualidad.

El retorno final de Ball al catolicismo de su infancia, en 1921, no es en realidad tan extraño como podría parecer. No representa un verdadero cambio en su pensamiento y en muchos sentidos puede considerarse sencillamente un paso más en su evolución. Si hubiera vivido más tiempo, no hay razón para pensar que no habría experimentado nuevas metamorfosis. De hecho, en sus diarios descubrimos una continua superposición de ideas e inquietudes, de modo que incluso durante el período dadaísta, por ejemplo, hay repetidas referencias al cristianismo («No sé si, a pesar de todos nuestros esfuerzos, iremos más allá de Wilde y Baudelaire; si, a pesar de todo, no seguimos siendo simplemente románticos. Seguro que hay otros caminos para que se obre el milagro, también otros caminos para oponerse...: la ascética, por ejemplo, la Iglesia.») y durante la etapa de su catolicismo más serio hay una preocupación por el lenguaje místico que recuerda claramente a las teorías sobre los poemas sonoros de su período dadaísta. Como señala en uno de sus últimos apuntes, en 1921: «El socialista, el esteta, el monje: los tres están de acuerdo en que la moderna cultura burguesa es responsable de la decadencia. El nuevo ideal tomará sus nuevos elementos de ellos tres.» La corta vida de Ball fue una lucha constante por lograr una síntesis de estos distintos puntos de vista. Si hoy lo consideramos una figura importante no es porque lograra descubrir una solución, sino porque fue capaz de plantear los problemas con semejante claridad. Por su coraje

PAUL AUSTER

intelectual, por la convicción con que se enfrentó al mundo, Hugo Ball sobresale como uno de los espíritus ejemplares de nuestro tiempo.

PAUL AUSTER, 1975