

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

HUMOR NEGRO Y MODERNIDAD:

UN ACERCAMIENTO DESDE LA FENOMENOLOGÍA AL ARTE EN LA MODERNIDAD

T E S I S

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA ADRIAN RODRIGO MARTINEZ LEVY

TUTORA TERESA ORDORIKA SACRISTÁN

CIUDAD UNIVERSITARIA. FEBRERO 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Humor negro y Modernidad.

**Un acercamiento desde la fenomenología al arte en la
Modernidad.**

Por Adrián Rodrigo Martínez Levy

A mi papá.

Hace poco me dijiste:
–Siempre te sueño de niño, cabrón.
El sentimiento es mutuo pá:
Yo siempre te veré más grande que la chimenea.

Febrero 2010.

INTRODUCCIÓN

Capítulo I

Fenomenología

I. Realidad

Realidad y Fenomenología: hacia una interpretación comprensiva de la Modernidad, el Arte y DADA.

Antecedentes de la Fenomenología: Husserl, Dilthey y Max Weber.

II. Realidad y Mundo de la Vida Cotidiana.

La *Realidad* como construcción social de *conocimiento y más conocimiento*

La “paradoja” de la construcción social de la *realidad*

Individuo e *intersubjetividad*: la dimensión constructora de la *realidad social*.

El *sentido común*: la *estructura de tipificación semántica* fundamental del *Mundo de la Vida Cotidiana*.

Lo aporético del *Mundo de la Vida Cotidiana*.

Objetivación, institucionalización y lenguaje: elementos de concreción del *mundo de la vida*.

La estratificación del *mundo de la vida*: las *realidades múltiples*.

III. Múltiples Realidades y Provincias finitas de significado.

Desprendimientos.

De los “subuniversos” de *realidad* a las *Provincias Finitas de Significado*.

Cognitividad y expresividades.

Shock¹ de la conciencia: de una *realidad* a otra.

La *ansiedad fundamental* y la *epojé específica*: catalizadores e inhibidores de las *realidades múltiples*

Ansiedad fundamental

La *epojé específica*.

La relevancia del *lenguaje simbólico* para las *provincias finitas de significado*

Modernidad y DADA; *sentido común* y humor negro.

IV. Conclusión

¹“The outrages initiated by Dada were deribetately extreme —they were primary ment to shock”

Capítulo II

Arte y Modernidad.

I. Primera Modernidad

Del Renacimiento a una Primera Modernidad: una nueva cosmovisión del mundo.

De la Primera a la Segunda Modernidad: Una *sensibilidad* alterna.

II. Segunda Modernidad

De los movimientos de *Bohemia* a las Vanguardias.

Zutistes, Hydropanthes e Hirustes: vestigios de humor negro en las vanguardias decimonónicas.

III. Rupturas

Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud: hacía una primera *desestructuración* del lenguaje.

Charles Baudelaire: Hacia una “nueva moral” moderna y la reinención de la «*página*» poética.

Hacia una “nueva moral”: el individualismo creativo y el principio de contradicción.

La reinención de la «*página*» poética: hacia una primer ruptura.

Stéphane Mallarme: del nuevo *sentido* a las «*palabras*» de la Tribu.

Arthur Rimbaud: el color de las vocales.

Capítulo III.

DADA

I. DADA DADA DADA

¿DADA?

Antecedentes e inicios.

II. Fenomenología y DADA.

Ruptura: la *ruptura* como punto de partida.

Cinismo y Humor negro: por qué el segundo.

III. Humor negro y DADA.

Humor negro y Modernidad: *reflexividad* y *contingencia*.

Tristán Tzara: el punto culminante de la *ruptura* reflejado en la «*Nada*».

IV. Expresiones DADA

Los Poemas Simultáneos: la dimensión interactiva de la poesía.

El Café Voltaire: el primer montaje escénico de la locura.

De lo lingüístico a lo visual: el *Collage*.

Tres *Collages*: tres formas de expresión gráfica.

La *ruptura* total del *objeto* artístico: los *ready-made* de Duchamp.

L.H.O.O.Q.: La Mona Lisa bigotona con un trasero ardiente.

El “*soirée DADA*”: la concreción del *contexto subjetivo de sentido cargado de humor negro* en DADA.

V. La *CarcajaDADA*

La “*carcajaDADA*”: hacia una caracterización mía del humor negro en DADA.

CONCLUSIÓN

La *carcajaDADA* “(trastorno de la noción de relación)”: la recomposición de un “nuevo hombre” moderno a través del humor negro.

INTRODUCCIÓN

He reflexionado últimamente, habiendo ya concluido la presente investigación, que en retrospectiva, lo que realmente la inspiró fue un cuestionamiento que me ha inquietado desde hace largo tiempo, incluso desde antes de iniciar mi carrera en sociología: ¿será que la gente se da cuenta realmente del enorme *trasfondo*¹ que hay detrás de sus actos y productos sociales? Esta pregunta, así como sus innumerables e impredecibles secuelas, se han convertido para mí a través del tiempo, no sólo en una permanente fuente de inspiración cognitiva sino en un verdadero empeño personal por expandir mi *espacio conceptual*² y ser, cada vez más, capaz de compartir conocimientos con los demás.

De esta manera, podría resumir que el objetivo central del presente trabajo de tesis ha sido, en un caso específico a dicho cuestionamiento mencionado arriba, el de volver inteligible, en la medida de lo posible y bajo sus evidentes limitaciones, un gran *trasfondo de sentido*: el del humor negro. El cual, se encuentra interpretado por mí, desde las estructuras de significación y comunicación detrás de un movimiento artístico de inicios del siglo XX: DADA³. Éste, es conocido hoy en día como uno de los movimientos más revolucionarios e irreverentes en la historia –no sólo en lo que concierne específicamente al ámbito del Arte moderno-occidental sino, incluso de lo concerniente a la sociedad contemporánea en su más basta expresión. Esto último, se refiere al extraordinario impacto provocado por aquél movimiento, de acuerdo a la forma de concebir y reproducir el *ser moderno*.

¹ Ahora se que ese *trasfondo* puede traducirse en un *trasfondo de sentido*. El cual, antes de pasar por la carrera, era simplemente un meollo indeterminado y abstruso que yo no asimilaba, pero aún así me llamaba mucho la atención –y en muchos sentidos me orillo a realzarme en la presente disciplina.

² Esta frase se la debo a mi entrañable maestro Jorge A. González con quien he crecido “conceptualmente” una enormidad estos últimos años.

³ Este movimiento también fue conocido como el Dadaísmo. Sin embargo, contra los principios más básicos del movimiento aquello “representaba una etiqueta”, lo cual era inadmisibile para la mayoría de ellos. Aparte, la palabra “DADA” representaba en sí, un estandarte internacional, dado que el movimiento surgió paralelamente en muchas partes de Europa e incluso en Japón. De esta manera, a lo largo del todo el texto se hablará de DADA y no del Dadaísmo.

En orden de establecer los vínculos relativos entre mis intereses cognitivos particulares, el conocimiento sociológico que he aprendido estos últimos cinco años (los cuatro de la carrera y el año que llevo trabajando como asistente de investigación), y el cuerpo empírico de fenómenos que he decidido investigar, fue necesario *diseñar* una estrategia, de forma exclusiva, para abordar los múltiples y muy variados obstáculos que todo lo anterior representó. Este *diseño metodológico* específico, hay que decirlo, sólo es posible de entender de manera retroactiva y no propiamente como fue desarrollándose en particular. Es decir, volteando a ver, una vez terminado el proceso de investigación, bajo una perspectiva que pretenda integrarlo linealmente. Ya que los innumerables y entrecruzados caminos que se presentaron a lo largo de todo el desarrollo de elaboración, vuelven un tanto intrincada su crónica. Y es que, dicho proceso es casi tan importante como la tesis en sí, puesto que devela el por qué de sus argumentaciones y a la vez permite comprender de manera más integral, y por ende criticable, la congruencia de sus conclusiones. Por esto último he decidido armar, para la presente introducción, una pequeña narrativa que ponga al descubierto, los diferentes pasos así como los múltiples obstáculos, con los que tuve que pasar y enfrentar a lo largo de estos años⁴ de construcción de mi investigación.

A lo primero que me enfrenté fue a la conformación y delimitación de un *objeto de estudio* por investigar. Éste, no me cabe duda, fue inspirado de manera insinuada, previamente incluso, al hecho de plantearme una investigación. Por introspectivas orientaciones y gustos personales –o biográficos si se prefiere. Lo que quiero decir es que, visto desde ahora (ya que he terminado la tesis), me doy cuenta que en realidad no busqué mi *objeto de investigación* sino que *ahí estaba cuando llegué*⁵. Recuerdo vívidamente el momento que vino por primera vez a mi mente el tema que me acompañaría hasta ahora en toda esta travesía cognoscitiva:

⁴ Casi cuatro con insinuaciones del tema, dos cavilando en múltiples y muy variadas posibilidades de desarrollo y uno intensivo con la estructura mas o menos definida.

⁵ Cuando llegué al punto en que se me presentaba la necesidad de comprobarle a la academia que me acogió por más de cuatro años que, a mi paso por ésta, algo se constituyó en mi. Que se logró un objetivo: el de cultivar el *oficio de investigar* -en este caso, asuntos *sociales*.

–¡Claro!– Pensé después de haber reído como *loco*, la noche de mi primera clase de Taller de Investigación I. En la cual, por cierto, se nos pidió de tarea llegar la siguiente semana con un tema para realizar una tesis en sociología.

Y grité:

–¡Agüe.., voy hacer mi tesis sobre el *sentido del humor!*– Recuerdo que fue un tanto precipitada mi súbita intervención.

Ahí empezó todo realmente. En un principio, divagué incansablemente entre pronunciamientos hipotéticos como: el sentido del humor es una inigualable fuente de liberación del espíritu o el sentido del humor es una de las manifestaciones más complejas del ser humano. Después, llegaron las primeras preguntas especulativas como: ¿por qué el *humor*, de entre tantas formas de expresividad humana, merece ser catalogado como “sentido”? o ¿qué relación habrá entre las experiencias humorísticas y las experiencias estéticas? E incluso, llegué a coquetear con verdaderas imaginерías que, ahora reconozco, llegaron a ser verdaderos disparates, como: podría ser, que el primerísimo fenómeno de interacción entre dos ‘*homo sapiens-sapiens*’ fue humorístico, o en otras palabras, ¿será que entre el paso del ser primitivo al *ser social*, como lo conocemos ahora, el sentido del humor fue el catalizador fundamental?⁶.

Al pasar el tiempo, aquellas cuestiones se fueron convirtiendo en preguntas cada vez más elaboradas –apuntando ya hacia una metodología. Es decir, más orientadas hacia una estrategia para abordar el *objeto de estudio* que tanto me llamaba la atención. Tales preguntas fueron mas o menos así: ¿cómo estudiar el sentido del humor?, ¿cómo darle un carácter sociológico a mi interpretación del sentido del humor?, ¿cómo objetivar el sentido del humor en un referente empírico? y finalmente ¿cómo vincular mi interpretación sociológica del sentido del humor con los referentes empíricos que vuelven explícito esa misma interpretación?

⁶ Como ya he apuntado, recuerdo que yo mismo llegaba a pensar que muchas de esas cuestiones eran completamente descabelladas, incluso *naïf*. Sin embargo, ahora que veo mis conclusiones, creo que en el fondo si logré fundamentar, de una u otra manera, la naturaleza *liberadora* del sentido del humor así como su enorme implicación con el *espíritu* y la *psique* del *ser social*.

De ahí fue como si todo volviera empezar de nuevo. Pues, ¡cómo diablos iba a estudiar el sentido del humor! Suena increíble, pero, para empezar, me iba a tardar cien millones de años en terminar un proyecto de tal naturaleza, con tan poca experiencia que tengo en el campo de la investigación y, seguro, a los dos años me frustraría de tal manera que mandaría todo a volar. Por otra parte, sería una pretensión en la que terminaría hablando de *todo* sin decir realmente *nada* –lo cual, seguramente terminaría en algo sumamente patético. Finalmente, por todo lo anterior, lo que alguna vez me fascinaba tanto del tema, se convertiría, muy probablemente, en algo que nunca más querría volver a indagar. Así pues, lo primero que acometí, fue el recorte de un *objeto de estudio* más plausible. Es decir, a la delimitación del sentido del humor en algo más específico y, a la vez, ubicado *espacio-temporalmente* –a efectos de poder “hallar allá afuera” un cuerpo de fenómenos empíricos en que descansara mi análisis.

Nuevamente, fue casi automática la subsiguiente delimitación de mi *objeto de estudio*. Sin embargo, ésta vez no me cayó “así de la nada” (mientras reía, ni nada por el estilo), sino que, ahí sí, tuve que ponerme a pensar un poco. Quería que mi tema central de investigación tuviese un verdadero vínculo conmigo, algo con lo que me identifique *más allá de lo evidente*. Esto, con la finalidad de sentirme verdaderamente realizado con el producto y también para que aquél no se convirtiera, en cualquier momento, en una carga más de trabajo y esfuerzo involuntario. Así, no tras mucho tiempo, cayó en mis manos⁷, gracias a mi papá, un libro de André Breton que se llama “Antología del humor negro”. En este libro, el que es considerado como el “padre del Surrealismo”, hace un recorrido histórico en el que cronológicamente rescata a toda una serie de personajes⁸. De entre los cuales considera, que detrás de su vida y obra, se encuentran rasgos considerables de lo que él mismo denomina como *l’humour noir*. Así fue, como pasé del *sentido del humor* al *sentido* del humor negro. A continuación, el pasaje⁹ que me inspiró fundamentalmente:

⁷ De hecho, durante el tiempo que llevo haciendo la tesis me regalaron ese mismo libro dos veces y en incontables ocasiones me lo recomendaron.

⁸ Desde Jonathan Swift hasta Jean-Pierre Duprey, pasando por el Marqués de Sade, Edgar Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Nietzsche, Lautreamont, Alfred Jarry, Francis Picabia, Marcel Duchamp, etcétera.

⁹ Que forma parte del pequeño artículo de Breton con que introduce su antología: “Pararrayos” (Lichtenberg).

...“Cada vez es menos cierto, teniendo en cuenta las exigencias específicas de la sensibilidad moderna, que las obras poéticas, artísticas, científicas, los sistemas filosóficos y sociales, desprovistos de ‘ésta especie’ de humor [l’humour noir], no dejen bastante que desear, no estén condenados, con mayor o menor rapidez, a perecer. Se trata de un valor que se revela, no sólo ascendente entre los demás, sino incluso capaz de someter a los restantes hasta conseguir que buen número de ellos cesen universalmente de ser apreciados. Nos estamos adentrando en un terreno candente, avanzamos por tierra de volcanes, tenemos alternativamente todo el viento de la pasión a favor y en contra desde el momento en que decidimos hacernos a la vela de este humor, del que, sin embargo, conseguimos aislar en literatura, en el arte, en la vida, con incomparable satisfacción, sus productos manifiestos”...

[André Breton, 2005: 8]

No obstante a que éste paso, haya sido, ya de por sí, una enorme delimitación concreta para mi investigación. Todavía me sirvió para un poco más, aquél encuentro con el trabajo de Breton. Esto último se refiere a que, a la par de haber delimitado mi *objeto de estudio*, me topé con toda una dimensión de *objetivaciones empíricas* (en este caso bibliográficas) con las se podía identificar el *uso* del humor negro –e incluso, contrastar con las diferentes épocas a las que les tocó vivir a todos estos autores¹⁰. De esta manera, me plateé por primera vez, que el cuerpo de fenómenos empíricos a los que me remitiría analíticamente, serían derivados del ámbito del arte.

Y bien, considerando la enorme lista de personajes y movimientos que utilizó Breton, que de hecho abarcan cuatro siglos, me vi en la necesidad de concentrarme únicamente en algunos de ellos. Esto, a efecto de que mi definición de humor negro, y su constatación en mis referentes empíricos, opere de manera aún más delimitada, y por consiguiente, mi análisis sea aún más concreto. Para resolver esto, me fue muy fácil considerar a miembros de un movimiento específico, que compartieran principios básicos –entre los cuales se pueda derivar el humor negro, evidentemente. Así fue, como en un principio decidí optar, sin pensarlo mucho y por obvias razones, por el Surrealismo.

¹⁰ Llama la atención, que Breton toma autores desde finales del siglo XVII (con Jonathan Swift) hasta bien entrado el XX (como Dalí y otros muchos más). Lo cual, dentro de mi propio planteamiento se traduce como la época moderna. Sin embargo, no existe en general una linealidad argumentativa sino simples insinuaciones (véase la cita a su texto “Pararayos”). Esto es debido a que el texto es en sí una antología, en donde únicamente se incorporan pequeñas biografías y segmentos de textos de cada autor, no un análisis propiamente dicho.

Esta decisión de escoger al Surrealismo, como referente de constatación empírica de mis argumentaciones, desató una incansable búsqueda bibliográfica. No sólo de productos derivados del movimiento en sí, sino también de análisis *sobre* el movimiento, realizados durante y después de su impacto en la escena pública. Sin embargo, al paso del tiempo, cuando más me familiarizaba con los principios, sucesos, crónicas, etcétera, del Surrealismo francés, me fui percatando de que existió otro movimiento, en aquella época también, que manifestaba rasgos aún más orientados hacia lo que yo entendía por humor negro. Así fue como encontré a DADA, el directo precursor del Surrealismo, y decidí optar por éste movimiento en mi análisis, por las siguientes razones:

Primero, el movimiento partía de un objetivo nuclear: *desmitificar* el “Arte tradicional”¹¹. Todos los dadaístas coincidían en que, dicho ámbito social, había sido pervertido por los ideales utilitaristas y pragmáticos de una sociedad heredera de un positivismo radical¹²: la sociedad burguesa. De ésta manera, los dadaístas se propusieron perturbar y/o trastornar los fundamentos mismos en que descansaban las ideas, no sólo de lo que era considerado como *artístico* sino, en mayor medida, de lo que era considerado como civilizado. Y que mejor manera de hacerlo que a través de la burla. De ahí, el carácter plenamente humorista y a la vez ofensivo, oscuro y retorcido, ¡humor negro!, con que se manifestaban, expresaban y realizaban sus muy variados productos artísticos los dadaístas.

La segunda razón va referida a mis intereses cognitivos particulares, ya explicitados al inicio de ésta introducción, relativos a la inteligibilidad de los *trasfondos de sentido* detrás de nuestras acciones como sujetos sociales. Fue muy sorprendente darme cuenta que éste movimiento, se manifestó en casi todas las áreas del ámbito artístico¹³. Lo cual me permitió manejar una rica gama de múltiples, y no sólo una o dos, formas de

¹¹ Después se dará una definición clara de lo que entiendo por Arte tradicional. Por ahora, es suficiente con decir, que éste representa la tradición clásica legada del Renacimiento a la Modernidad –en que sus raíces más profundas se hayan en la estética greco-romana.

¹² Hay que tomar en cuenta que el siglo XIX es conocido en la historia como el siglo de la razón, el “Siglo de las luces”. Y muchas de las fracciones de la sociedad se hayaban plenamente enajenadas con estas ideas de progreso y manipulación pragmática del mundo. Dejando de lado por completo las dimensiones sensible y estética de la vida.

¹³ Literatura, poesía, pintura, escultura, fotografía, cinematografía –de los cuales, por su gigantesco dominio de especialidades artísticas, me fue incluso imposible abarcarlas todas.

expresividad –cargadas con el *trasfondo de sentido* del humor negro, evidentemente. Y dado que mi análisis pretendía ser *semántico*, el *uso* y las *implementaciones* de éstos diferentes *lenguajes*¹⁴ me sirvieron como referentes empíricos, verdaderamente concretos. Esta parte me recordó mucho algo que alguna vez leí de Bergson y me quedó muy presente:

Y tercero, en íntima relación con el punto anterior y como vínculo directo hacia las siguientes consideraciones de mi construcción metodológica. Fue importantísimo que DADA haya sido un movimiento internacional. Esto, en relación con el punto anterior, por el enorme valor de haber sido un movimiento que se expresó con diferentes idiomas. Desde Zürich, pasando por Colonia, Berlín, París, Barcelona, Nueva York hasta llegar a Japón, se abre un panorama inmejorable para situar este movimiento a una verdadera escala macroscópica de variación en las estructuras *semánticas* de significación –puesto que todos compartían los mismos principios pero se expresaban con diferentes *soportes lingüísticos*, no sin dejar de mantenerse en contacto y en multilaterales actividades.

Por otra parte, del tercer punto también se desprende toda otra nueva dimensión de alcances. En este sentido, siendo un movimiento internacional, DADA se convirtió en una inmanente manifestación de su época. Lo cual implica, que dicho movimiento, se pueda entender, no sólo por sus fundamentos intrínsecos, sino en mayor medida, como *contra*-discurso de algo más grande. Pero ¿a que se enfrentaba realmente DADA?

Lo establecido en el párrafo anterior me llevó a toda otra etapa en mi investigación. La cual culminó en la delimitación de mi segundo capítulo. Indagar cuáles fueron las raíces más profundas de las que se desprende DADA y, a la par, derivar de ello, a qué se enfrentaban, tanto esas influencias, como DADA en sí. De esta manera, como ya he insinuado previamente, me fui percatando que éste movimiento se inserta en toda una tradición que negaba a la razón-positiva como máximo desarrollo de *ser social*. Y bien, la base del *contra*-discurso en DADA, tiene sus raíces más profundas en la tradición instaurada por el romanticismo alemán, como reacción directa al empirismo racionalista

¹⁴ Ya que cada dominio tiene su propio *lenguaje* estético, y sus diferentes maneras de expresarse.

derivado de la *Ilustración*, en tanto que promulgaba un retorno hacia las dimensiones sensibles del espíritu para menguar los efectos perversos de la razón. Es muy importante considerar que DADA emerge, como uno de los movimientos, sino es que el más radical y subversivo de toda ésta tradición, en el contexto de la Gran Guerra. La cual representaba, para estos artistas de inicios del siglo veinte, la más trágica, pero irremediable, consecuencia de haber descansado por tanto tiempo (desde el s. XVII) en la razón como guía de organización.

(Véase Anexo1)

Tras muchas deliberaciones y platicas con Tere, mi muy estimada asesora de tesis¹⁵, decidí jugármela con un gigantesco contrapunto, para contrastar a DADA: la Modernidad¹⁶. He dicho, “me la *decidí jugar* con la Modernidad”, puesto que reconozco que tal contrapunto puede llegar a ser muy abrumador a primera vista. Sin embargo, estoy convencido que, concebida como una *totalidad*, la Modernidad se presenta como un implacable universo, relativamente finito, de dominios entre los cuales se comprenden tanto los principios que defendían los dadaístas, y sus precursores¹⁷, así como los principios a los que se enfrentaron directa y efusivamente. Principios que en el fondo eran realmente opuestos¹⁸, lo cual refleja una de las definiciones fundamentales que manejé en la tesis para entender dicha época histórica, como *totalidad*, frente a otras: su pleno carácter *contradictorio*.

¹⁵ A la cual, por cierto, agradezco infinitamente, todo el esfuerzo y dedicación que le dio a mi tesis.

¹⁶ De hecho, en la cita previa a Breton, se encuentra ya la insinuación de una “sensibilidad moderna”. La cual coincide completamente con mi planteamiento.

¹⁷ Para no hacer muy extensa esta introducción y sólo concentrarme en el proceso metodológico que experimenté al realizarla. Quisiera mencionar rápidamente que los precursores de DADA, que decidí utilizar fueron unos poetas decimonónicos franceses que se les conoció a la postre como los “poetas malditos”. A ellos los rescato como un brote, sin precedentes en el ámbito del Arte, de aquél espíritu romántico de contraposición a la razón-positiva.

Y bien, para insertarlos en mi investigación utilicé el análisis de un italiano llamado Gabriel-Aldo Bertozzi, que ubica a Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud, entre otros, como los primeros precursores de un proceso de des-estructuración, sobre los principios en que descansaba la poesía clásica-tradicional. Lo cual culmina con los dadaístas en la des-estructuración de todos los demás dominios del Arte tradicional. Esto, se verá completamente detallado en el segundo capítulo.

¹⁸ Por una lado, la burguesía decimonónica defendía a la razón-positiva como único referente frente a la realidad, mientras que los dadaístas promulgaban con el absurdo –otro referente directo del uso e implementación del *sentido* del humor negro.

Finalmente, dicho carácter *contradictorio*, me llevó en última instancia, al encuentro con mi marco teórico de interpretación sociológica. Dado que me veía en el embrollo de interpretar una época en la que se enfrentaban opuestas o contradictorias *visiones del mundo* –o como Weber les llama *Weltanschauung*. Y paralelamente, dado que el énfasis que quería darle a mi análisis era sobre los *trasfondos de sentido*. Me encontré en una situación que me orilló irremediabilmente, hacia una teoría hermenéutico-interpretativa.

Recordando nuevamente, lo advertido en los primeros párrafos, conforme al desarrollo entrecruzado de mi construcción metodológica, quisiera decir que, no muy avanzado mi proceso de investigación, incluso antes de decidirme por DADA, Tere me prestó un libro llamado “Redeeming Laughther” (Redimiendo la Risa) de Peter L. Berger. En aquel libro, Berger hace referencia a un artículo de Alfred Schutz llamado “On Multiple Realities” (Sobre las Realidades Múltiples), con el objetivo de poder situar metodológicamente, ¡desde una perspectiva de análisis semántico!, al sentido del humor.

Al irme directo a la fuente del trabajo de Schutz, me percaté que en ese mismo planteamiento se establece la contraposición de diferentes formas de *hacer sentido* en sociedad –a lo que Schutz denomina como el análisis de las *Provincias Finitas de Significado*. Lo cual se emparentaba directamente con mi intención de contrastar los ataques de los dadaístas a las ideas de la burguesía *ilustrada*. Y no sólo eso, sino que también se plantea que dichas formas de *hacer sentido*, se encuentran en permanente contraposición e incluso que siempre hay una más eminente que todas las demás: la estructura del *sentido común* –esto se encuentra en el análisis de las estructuras del *Mundo de la Vida Cotidiana*. En fin, no podía haber una mejor teoría para interpretar mi *objeto de estudio* y sus contrapuntos. Lo cual se encuentra explicitado completamente en el primer capítulo.

Ahora bien, quisiera compartir una breve anécdota conforme a este último punto. Y es que algo muy curioso ocurrió la semana en que por primera vez tuve un borrador completo de la presente investigación. Lo que pasó fue que, al ser adjunto de la materia de Metodología I, me vi en la situación de tener que idear y preparar una clase completa.

Así pues, decidí prepararla en torno a lo que, en cierta medida, ha sido mi “especialización” a lo largo de mi crecimiento académico en sociología. Esto es, gracias a ésta tesis, sobre Fenomenología en Alfred Schutz.

De esta manera, me puse a pensar sobre qué podía facilitar a los alumnos de la clase, que pudiese ser comprensible y asimilable, ya que son de primer ingreso y todavía no han desarrollado un conocimiento relativamente necesario para poder entrar propiamente a una *lectura teórica*. Y bien, recordando una clase que yo tuve, mas o menos a la mitad de la carrera, en la que un maestro¹⁹ nos dejó a leer un artículo de Schutz llamado: “El Quijote y el problema de la realidad”, para efectos de poder introducir el tema de la teoría fenomenológica en su clase. Entonces decidí hacer lo mismo.

Lo interesante fue que al leer el escrito para mi clase, me di cuenta que en realidad no lo había leído antes y fueron sólo las reacciones de la lectura en clase, lo que me hacían recordarlo. Y mayor aún fue mi sorpresa, al percatarme que Schutz realizó en ese texto un procedimiento muy similar al que yo realicé en mi tesis –esto, en términos teóricos e incluso metodológicos. En otras palabras, los planteamientos conceptuales con que Schutz interpreta el escrito de Cervantes²⁰, no son sólo analógicos o paralelos a los que yo utilicé para interpretar a DADA²¹ sino que la forma de enfrentarse metodológicamente a su *objeto de estudio*²² es también muy similar, creo yo, a la mía.

Tanto Schutz como yo, volteamos hacia productos artísticos del pasado para inferir la construcción de significaciones y la forma en que se produce *la realidad* socialmente²³. Esto último para poder responder a la pregunta: cómo es que esa misma *realidad* regresa

¹⁹ Arturo Chavéz, otro maestro muy apreciado por mi. Con quién, en efecto, inicié el presente proyecto de investigación.

²⁰ Estos planteamientos se pueden sintetizar en qué Schutz parte utilizando la conceptualización derivada de William James sobre los “subuniversos” de realidad para contrastar analíticamente lo que el Quijote decía experimentar de su realidad y lo que todos alrededor de él constataban que eran meras fantasías.

²¹ De manera analógica, quiero creer, que utilicé la conceptualización de las *Provincias Finitas de Significado* derivadas del propio Schutz, para contrastar analíticamente lo que DADA expresó y manifestó con sus productos artísticos y acciones públicas y lo que la gente alrededor constataba que eran meras irreverencias.

²² El análisis *semántico* de la dimensión fantasiosa del Quijote, objetivada en los ideales Caballerescos, frente a la realidad cotidiana.

²³ Si el lector se anima a revisar las dos obras, es muy posible que encuentre enorme similitudes. Y lo más interesante, es que yo me topé con esta obra justo al final de mi recorrido.

a sus productores a manera de engaños y desengaños. Para Schutz, los “Sanchos Panza” son todos aquellos individuos que viven bajo una actitud en *todo está resuelto* por el *sentido común*. Es decir, una actitud irreflexiva, automática, pragmática, utilitaria, etcétera. Para mi son los burgueses, en la Modernidad, los “Sanchos Panza” que viven irreflexivamente su mundo.

En su contraparte, Schutz interpreta la forma en que el Quijote reproduce su mundo a través de las estructuras semánticas de *sentido caballeresco*. Esto, como una dimensión *fantasiosa* de esa misma *realidad*, en que vive y se relaciona con los “Sanchos Panza”. Una actitud intrépida, creativa, estrepitosa, jovial, etcétera. Para mi es DADA, entendido bajo las estructuras del sentido del humor negro, una representación análoga de aquella *dimensión fantasiosa y/o lúdica*, que se vuelve ante la *realidad cotidiana* llena de sus “Sanchos Panza”, para hacerlos reflexionar sobre sus condiciones de *existencia* tan pérfidas y desencantadas.

En su desenlace, Schutz da cuenta de, lo que Hegel llama, “la desgracia del Quijote”: quien muere “cuerdo” convencido por los “Sanchos Panza” de que no había Dulcineas ni Caballeros ni gigantes asesinos; sino hijas de campesinos, caminantes perdidos y molinos de viento. No obstante a ello, el Quijote les ha enseñado una nueva forma de *experiencia del mundo*, a todos sus interlocutores, sobre todo a Sancho Panza –quien lo acompaña durante todas sus travesías *pretendiendo asimilar las mismas fantasías*. Paralelamente, en mi desenlace, planteo cómo DADA se extingue a los pocos años de su estrambótica emergencia, bajo diferentes condiciones por supuesto, pero al igual que el Quijote, DADA lega al individuo moderno una nueva forma de *experimentar y reproducir* su *ser* y su mundo, a través de lo que yo llamo la *carcajaDADA*.

A manera de síntesis, la propuesta metodológica detrás de la presente tesis es la siguiente:

Primero, delimitar un fenómeno del cual se puedan derivar ciertas insinuaciones que me permitan analizar un *trasfondo de sentido* –de ahí el complejo del “humor negro”, como fuente básica de análisis semántico. Segundo, ubicar dicho fenómeno *espacio-*

temporalmente, en una expresión social específica –el humor negro *en DADA*. Tercero, contrastar el fenómeno empírico que quiero analizar, con un opuesto complejo de significaciones. Lo cual me permita diferenciar y evaluar el impacto de mis aseveraciones –el *sentido común* de la Modernidad. Cuarto, ensamblar un cuerpo de referencias conceptuales, derivado de alguna teoría sociológica –puesto que ésta es una tesis para licenciarme en tal disciplina. Una especie de marco interpretativo, que me permita vincular mis especulaciones y pretensiones analíticas personales con el material empírico que he derivado de mis rastreos bibliográficos sobre DADA y sus expresiones de humor negro –de ahí la Fenomenología, haciendo énfasis en los planteamientos del análisis de las *Estructuras del Mundo de la Vida Cotidiana* y el de las *Estructuras de las Provincias Finitas de Significado*. Y por último, la concepción de una especie de una categoría concreta, que sirva única y exclusivamente para entender y nombrar el uso específico de humor negro en dicho movimiento artístico de inicios del siglo XX –de ahí lo que definí al final como la *carcajaDADA*.

(Véase Anexo 2)

Capítulo I

Fenomenología

Realidad y Fenomenología: hacia una interpretación comprensiva de la Modernidad, el arte y DADA.

En éste primer capítulo se procurarán incorporar ciertos elementos conceptuales, procedentes de la teoría fenomenológica²⁴ así como de la sociología del conocimiento²⁵, con el objetivo metodológico de constituir un marco interpretativo que me permita analizar: el uso del humor negro en DADA, así como la fuente específica su estructura cognitivo-semántica y, por consiguiente, la forma expresiva y manifiesta detrás del lenguaje y las prácticas con que dicho movimiento irrumpió a inicios del siglo XX.

Lo anterior, para argumentar, cómo es que DADA, bajo su despliegue semántico de humor negro, contribuyó de manera coyuntural, no sólo a la apertura de los alcances estéticos del “arte tradicional”²⁶ a través de radicales denuncias burlonas y ridiculizantes sobre los cimientos que lo sustentaban desde el Renacimiento, sino que incluso trascendió a lo más profundo del mundo social, insertándose como arquetipo de irreverencia y subversión humorística frente a las estructuras más formales de la sociedad moderna en su totalidad. Este movimiento fue una de las manifestaciones artísticas que hoy en día sustentan y explican, tanto el desarrollo de dicho ámbito social²⁷, así como la recomposición del individuo y la sociedad contemporánea en agentes e instituciones cada vez más concientes y reflexivas de su papel histórico.

²⁴ Bajo el aporte de Alfred Schutz.

²⁵ En Thomas Luckmann y Peter L. Berger

²⁶ Como ámbito social que para inicios del siglo XIX había alcanzado un nivel de regularización tal que podía ya considerarse como una fuerte y consolidada institución Moderna.

²⁷ Como por ejemplo, su enorme influencia en la concepción del “arte conceptual”.

“Destruíamos, insultábamos, despreciábamos –y nos reíamos. Nos reíamos de todo. Nos reíamos de nosotros mismos tanto como nos reíamos del Emperador, Rey y el País, barrigas gordas e infantiles-pacifistas. Tomábamos nuestra risa seriamente; reír era nuestra única garantía de la seriedad con que, en nuestro viaje de autoconocimiento practicábamos el anti-arte”²⁸.

[Richter, 1985: 65.].

En otras palabras, intento plantear que DADA se incorporó con su humor negro como un eslabón –obviamente a la par de muchas otras condiciones- al desarrollo crítico y reflexivo de la Modernidad. DADA propició una transformación que se mostró al interior de la institución artística de finales del s. XIX e inicios del XX, la cual concluyó en una radical reinención del *quehacer* artístico para nuestros días, donde la actividad artística en general dejó de restringirse a lo que tradicionalmente era considerado como arte, experimentando una apertura tal que la *técnica* y el *estilo*²⁹ se subyugaron a la reflexión y la crítica por medio de ideas y conceptos depositados en los mismos productos artísticos.

En segundo lugar, propongo contemplar a DADA como un ejemplo y/o arquetipo moderno de expresividad subversiva, no físicamente violenta sino deontológica³⁰ –debido a su jugueteo humorístico, en el que toda agresividad se mantenía en el terreno simbólico-, que logró introyectarse sin precedentes en la *vida social* contemporánea como parapeto crítico de la sociedad moderna sobre sí misma.

El presente capítulo constará de dos partes. La primera se concentra en el tratamiento de lo que los autores denominan *el análisis de las estructuras del mundo de la vida* y *el*

²⁸ *“We destroyed, we insulted, we despised –and we laughed. We laughed at everything. We laughed at ourselves just as we laughed at the Emperor, King and Country, fat bellies and baby-pacifiers. We took our laugh seriously; laughter was the only guarantee of the seriousness with which, on our voyage of self-discovery, we practice anti-art”* (traducido por mi)

²⁹ En este sentido se entiende por *técnica* y *estilo*, a las determinaciones impuestas institucionalmente por el “arte tradicional”. La primera se ocupaba principalmente por perfeccionar la destreza y habilidad en las múltiples disciplinas –como la pintura, la escultura..., y en general las artes plásticas-. Y la segunda en consolidar un sin número de formas propias en la realización de cada disciplina –como la tradición renacentista, la barroca, la realista, etcétera-. Todo esto, dejando de lado el problema de la crítica y la reflexividad del *quehacer* artístico sobre sus condiciones sociales.

³⁰ Término para referirse a los valores y la moral.

sentido común. A partir de este marco, estableceré una vinculación con la Modernidad, para poder entenderla como el soporte estructural, desde donde emanan y se fundamentan las nociones más generales sobre *lo que se considera como real*, y que desde hace más de cuatrocientos años rigen la vida social moderna. Es decir, el enorme espectro estructural de concepciones sobre el mundo –más constrictivas, oficiales y vigentes-, así como el sinnúmero de prácticas y comportamientos sociales más recurridos por la sociedad que conforma este contexto histórico.

En una segunda parte proseguiré con el enfoque de las llamadas *Provincias Finitas de Significado*. Éstas, son una conceptualización que infieren al desdoblamiento de *múltiples realidades* que alternan, parcialmente desacopladas a los fundamentos generales y oficiales, las nociones derivadas de la *realidad eminente*. Esto me permitirá abordar el ámbito del arte, y en específico al movimiento artístico DADA, como subsecuentes divisiones analíticas dentro de la Modernidad. Pondré énfasis precisamente en sus construcciones *semánticas*, divergentes por definición a las producidas por el *sentido común* moderno, como material inmejorable de crítica y reflexión sobre su condición social.

...”El arte es la única cosa , hasta ahora, realizada en sí, de la cual ya no se puede decir nada, tanta riqueza, vitalidad, sentido, sabiduría: comprender, ver... Muchos artistas no buscan ya las soluciones en el objeto ni en las relaciones con el exterior, son cósmicos o primarios, decididos, simples sabios serios”...³¹

[T. Tzara. “Nota 18 sobre arte”. *Dada I*, julio de 1917]

Finalmente, como primera afirmación general, sostendré que la *realidad eminente* moderna contiene su *estructura semántica* fundamental³² en algo llamado *sentido común*, y a su vez el arte tradicional en el *sentido estético*³³, lo cual no es nada nuevo. Por consiguiente, y con el fin de establecer una propuesta específica y original en la presente

³¹ L'art est à présent la seule chose construite, accomplie en soi, dont on ne peut plus rien dire, tellement richesse vitalité sens sagesse: comprendre, voir... Nombre d'artistes ne cherchent plus les solutions dans l'objet et dans les relations de l'extérieur, ils sont cosmiques ou primaires décidés simples sages sérieux *Dada Zürich-Paris*, p. 167. (Traducción electrónica)

³² Que para el segundo capítulo se verá expresada por fundamentos como la racionalidad, coherencia, lógica, pertinencia, etcétera.

³³ En lo previamente detallado como el *estilo* y la *técnica*

investigación, propondré que en DADA aquella estructura semántica, de *significaciones* y *tipificaciones*, se encuentre contenida en el *sentido* del humor negro.

Antecedentes de la Fenomenología: Husserl, Dilthey y Max Weber.

Alfred Schutz muere antes de poder culminar su teoría Fenomenológica³⁴ –uno de los trabajos que hoy en día es pilar para la sociología. Heredero de la tradición fenomenológico-hermenéutica, proveniente de la filosofía alemana decimonónica, se concentró en adaptar al estudio de las ciencias sociales el modelo de la *filosofía de la actitud natural* que obtuvo de su más entrañable mentor Edmund Husserl. Le interesaba, abordar el problema de la *experiencia* como fundamento para la comprensión de la *realidad*, dentro de cuyos límites se desenvuelve nuestra existencia cotidiana, desde un punto de vista fenomenológico-social.

Para entender el contexto intelectual en que se desarrolla el modelo de Schutz es preciso tomar como punto de partida el historicismo-hermenéutico de Wilhelm Dilthey³⁵. Este introduce el problema de la *comprensión y/o interpretación* de los asuntos humanos al índole social e histórico –rompiendo así con la tradición vivencial o *endopática* de la comprensión-. Utilizando esta conceptualización, es posible ahora interpretar y comprender un movimiento artístico, como DADA, independientemente de que éste pertenezca al pasado.

³⁴ “En sus últimas semanas de vida, Schutz hizo planes para recopilar y publicar en inglés, en forma de libro, muchos artículos pertenecientes a su ‘periodo americano’. El material debía ser distribuido en tres volúmenes: *El problema de la realidad social*, *Estudios sobre teoría social*, y otro de *Estudios sobre filosofía fenomenológica*”. [Introducción de Arvid Brodesen en: Alfred Schutz *Estudios sobre teoría social*. Amorrutu editores. Buenos Aires, 1974]

³⁵ Dilthey participó en la gran controversia decimonónica que intentó dilucidar si las Ciencias Naturales (*Naturwissenschaften*) y las Ciencias del Espíritu o Sociales (*Geisteswissenschaften*) diferían, en términos metodológicos, en su tratamiento a objetos de estudio. Lo que hace señalar a Schutz que: *el conocimiento del humano y las culturas históricas supone la comprensión de ciertas significaciones a la vida, y que tal comprensión difiere radicalmente de la explicación causal practicada por las ciencias de la naturaleza*. [Schutz, 2003: p.7]. O en palabras de sus discípulos: *El tema dominante aquí fue un sentido abrumador de la relatividad de todas las perspectivas del acontecer humano, vale decir, de la historicidad inevitable del pensamiento humano. La insistencia historicista en cuanto a que ninguna situación histórica podía entenderse salvo en sus propios términos* [Berger y Luckmann, 2006: p.18]

Por último, Schutz retoma la Sociología Comprehensiva de Max Weber³⁶, que por primera vez plantea el modelo de la *comprensión de la acción social*³⁷ como fuente de conocimiento para la naciente sociología, y a la vez la reelabora de forma muy particular. Por un lado se puede considerar a Weber y Shutz como miembros de una misma corriente³⁸, dada su mutua preocupación por la interpretación del acontecer social, denotando su mutua adopción de las preocupaciones en torno a la *acción social* como marco de referencia principal para la sociología.

No obstante a sus grandes puntos en común, existe una enorme diferencia entre ambos autores, la cual radica en que Schutz critica la concepción weberiana que determina que los fines significativos de la acción presuponen un conjunto de *valores históricamente relevantes*³⁹ que deber ser utilizados como única herramienta epistemológica⁴⁰ para el

³⁶ Weber propuso descifrar los fenómenos sociales a la luz de criterios derivados de un modelo llamado *tipos ideales, o de esencias en cierto modo puras y activamente creadas por el espíritu humano* [Alfred Shutz: Pp. 7], en términos de que *para la sociología actual (del s. XX), como para la historia, el objeto de conocimiento es el complejo de significado subjetivo de la acción* [Berger y Luckmann: 33].

³⁷ *Se comprende por acción aquella conducta humana que su propio agente o agentes entienden como subjetivamente significativa, y en la medida en que lo es. Tal conducta puede ser interna o externa y puede consistir en que el agente haga algo, se abstenga de hacerlo o permita que se lo hagan. Por acción social se entiende aquella conducta en la que el significado que a ella atribuye el agente o agentes entraña una relación con respecto a la conducta de otra u otras personas y en las que tal relación determina el modo en que procede dicha relación* [Giner, Salvador. “Teoría sociológica clásica” Madrid, 2001. Pp. 283].

³⁸ La historicista-interpretativa. Una corriente que inicia con Kant, se reelabora con Dilthey y llega finalmente a Weber gracias a Windelband y Ricket.

³⁹ Los cuales representan a su vez la crítica que Weber le hace a la tradición kantiana, contraponiéndose en que existan *valores “universales”* (el *a priori* kantiano) y aceptando que éstos responden únicamente a su época. Lo cual sitúa a Weber, propiamente en la corriente historicista, sin concordar en su totalidad con Dilthey puesto que pensaba que aquél era un romántico, y dando pie de entrada fuerte a uno de los conceptos fundamentales para la sociología: la *Weltanschauung*.

⁴⁰ Entendiendo dicha “herramienta epistemológica” como un cuerpo sólido y hermético de conceptualizaciones, del cual no puede desprenderse otro conocimiento que no parta de esos mismos fundamentos. Es decir, que dada una serie de fundamentos y pre-nociones, diseñadas para la interpretación y el análisis sobre ciertos aspectos específicos, es que se puede entender algo –como en este caso la *acción social*- y no de otra manera. En otras palabras, no con otra “herramienta epistemológica” como bien serían las reglas del método sociológico en Durkheim. Existe cierta explicación del por qué, no sólo con Max Weber en Alemania sino también con Emile Durkheim en Francia –quienes a finales del s. XIX representaron las dos primeras fundaciones de la sociología, como conocimiento especializado y disciplinario-, encontramos marcos epistemológicos tan cerrados –que no dejan cabida a otra interpretación del mundo social más que con sus respectivos cuerpos interpretativos. Y es que sin haberse instituido propiamente la sociología como disciplina académica, era totalmente necesario radicalizar los fundamentos que la componen. A efectos de que a corto plazo se le considerara como tal, como una disciplina académica propiamente instituida. Cabe decir que todo esto se dio en el contexto de más auge del positivismo racionalista, donde toda disciplina que no fuera plenamente científicista era considerada como mera filosofía especulativa o humanista, siendo precisamente eso lo que forzó tanto a Weber como a Durkheim a delimitar tanto sus diferentes teorías

análisis sociológico. Siendo ésta herramienta los tipos ideales de acción en que se reduce todo tipo de *acción social* –la tradicional, la afectiva y la acción racional orientada a valores o a fines. De ésta manera es que Weber, no sólo puede interpretar la acción sino en mayor medida explicarla causalmente –lo cual se encuentra totalmente fundamentado por el espíritu cientificista de su época, en que la causalidad representaba un estatuto formal para que una disciplina se considerara científica o no.

Sin embargo, para Schutz esa visión de tipos ideales de acción provoca que Weber “no se preocupe por el aspecto realmente subjetivo de la acción y sí por el curso externo del acto; puesto que no considera la experiencia conciente del actor” [Zares, 1980: p. 1190-1191]. Es decir, que Weber sólo se preocupaba por la mera causalidad y no por su verdadera intencionalidad subjetiva. En referencia a esto, Schutz intenta dar un giro proponiendo ahora una “descripción ontológica⁴¹ de ciertas características invariables de la conciencia como la guía de comprensión interpretativa” [Zares, 1980] de la *acción*.

Es precisamente por ello que Schutz es un fenomenólogo y no propiamente un hermeneuta, ya que retoma primordialmente el planteamiento filosófico de Husserl sobre la *experiencia*, como fuente irrevocable de *comprensión*, en su caso específico, de la *acción social*. El problema del cómo producimos *sentido* socialmente relevante, o mejor dicho cómo producimos *realidad*, es definido como: “la modificación de la atención hacia la experiencia vivida” [Zares, 1980], la cual sólo puede ser concebida y descrita por la conciencia de quien atribuye *sentido* a elementos de la *realidad* que se le presentan durante su despliegue de actividades. Lo fundamental aquí, es entender la forma en que las personas interpretan su mundo objetivamente, en tanto la multiplicidad de *fenómenos* que se pueden derivar de aquél, como algo que proviene de la *dimensión subjetiva de la conciencia* –tanto individual como colectiva.

sociológicas.

⁴¹ Una forma de abordar los problemas sociales, ya sin la necesidad de constituir un conocimiento especializado pues la Sociología llevaba más de cincuenta años en desenvolvimiento, que pretende discutir de “manera más general” las condiciones específicas en que cada problemática social emerge –en términos de sus disposiciones y desenvolvimientos intrínsecos-, y no sobre la base de un único esquema de referencias prescrito para toda problemática. Al decir, de “manera más general” me refiero a la incursión hecha por Schutz en el terreno de índole *filosófico*, en que atrae fundamentos ontológico-existenciales de la Fenomenología husserliana, para interpretar cuestiones *sociológicas* como la *acción social*.

En términos metodológicos, para la presente investigación, la perspectiva de Schutz en torno al estudio de la *acción social*, me permite entender cómo es que los científicos sociales debemos desentrañar dicho abstracto de interpretaciones, para finalmente llegar a explicar la manera en que se constituye la *realidad social* tanto estructural (*objetiva*) como conscientemente (*subjetiva*).

Ahora bien, para efectos de lo que intento argumentar, hasta aquí quedaría corto el planteamiento de Schutz en tanto al *carácter objetivo* de las instituciones sociales ya que se prioriza en exceso la dimensión *ontológico-existencial*. Por esta razón me parece pertinente incluir el enfoque de sus discípulos, Berger y Luckmann, sobre la Sociología del Conocimiento. Si bien ellos parten de la idea que la *experiencia subjetiva* del actor es efectivamente la fuente principal de apreciaciones para las actividades humanas, sostienen que la forma en aquella se manifiesta en el *mundo social* es a través de procesos de *objetivación e institucionalización*, volviendo el planteamiento algo más *sociológico*. Esto me permite afirmar, con mayor rigor, que la diferencia entre el *conocimiento del sentido común* moderno y las *estructuras subjetivas* de humor negro en DADA, no sólo es *semántica* sino plenamente *objetiva* e incluso material.

A manera de síntesis, la razón por la cual he elegido a la Fenomenología-sociológica de Schutz en comunión con los desarrollos en la Sociología del Conocimiento de Berger y Luckman, es debido a que las considero herramientas idóneas para entender los procesos de producción de *sentido y conocimiento*, desde el punto de vista interpretativo, implicados en la creación, el desarrollo y la contingencia de las instituciones sociales de la Modernidad⁴². Es decir, con ayuda metodológica de este marco de referencias teórico-conceptuales, creo poder contestar cómo es que DADA, un movimiento de “artistas” –o mejor dicho “anti-artistas”-, dotaron de *significados y tipificaron* su mundo⁴³ sobre la

⁴² Valdrá decir que todas estas concepciones analíticas se insertan dentro de una perspectiva donde el individuo no se encuentra plenamente determinado por las estructuras sociales y la historia que lo precede sino que él mismo logra reinsertarse dentro del desarrollo social en que se ve involucrado, siendo parcialmente determinado pero al mismo tiempo determinante de la *realidad social*.

⁴³ Bajo uno de los contextos histórico-sociales más turbios de la historia: la primera guerra mundial o la Gran Guerra. Lo cual pasará a ser un determinante pilar en la explicación histórico-contextual para el segundo y, sobre todo, el tercer capítulo.

base de sus propias *experiencias subjetivas*, produciendo así una *estructura de sentido* plenamente *objetiva* –que yo encuentro en el uso del humor negro-, con lo que logró a final de cuentas propiciar un cambio en la *realidad eminente* moderna –o dicho de otro modo, en las *estructuras sociales objetivas* e institucionales de la Modernidad.

II. Realidad y Mundo de la Vida Cotidiana

La Realidad como construcción social de conocimiento (y más conocimiento).

... “la realidad se construye socialmente”...
[Berger y Luckmann: 11]

Tanto la Fenomenología como la Sociología del Conocimiento parten de una condición fundamental: la *realidad* no se encuentra “más allá” o desprendida del *ser* y el *quehacer* humano sino que es un producto social derivado de la *experiencia* y la *acción* humana.

Por *realidad* se entiende la inconmensurable suma de objetos, ideas, circunstancias, fenómenos..., que dotamos de *significado* en el mundo. Todo ello está contenido, por conjuntos de sistemas y/o esquemas *tipificantes* –dimensiones organizativas y funcionales, del reconocimiento sobre el *significado* atribuido a cada cosa considerada como *real*⁴⁴-. Es precisamente esta comunión de procesos y *objetivaciones*, lo que opera en los individuos durante su interacción con el entorno y sus semejantes, como una matriz de coordenadas de acción vigentes e incuestionables.

“*Lo real*” es, por consiguiente, una sintonía entre la interactividad humana con el

⁴⁴Como por ejemplo, cualquier tipo de lenguaje o sistema comunicativo.

entorno y sus semejantes, lo cual produce *significaciones* compartidas y *tipificaciones* sistematizadas, que nos orientan competentemente en el mundo, como seres en mutua referencia, permitiéndonos vivir en él, así como modificarlo invariablemente a lo largo del tiempo y a través del espacio. En este sentido, “*lo real*” (representa) *el conocimiento* que la humanidad ha ido construyendo –a manera de mundo(s) preinterpretado(s)-, desde que se inició la ‘*chispa*’ de la cultura hasta sus desarrollos más superiores. *Conocimiento*, como elementos cognitivos, de reconocimiento mutuo, entre un grupo de individuos o una sociedad completa, que tras largos y tendidos procesos comienza a desenvolverse por sí mismo⁴⁵ en más y más *conocimiento(s)* sobre elementos de la *realidad* cada vez menos evidentes y más útiles o trascendentales⁴⁶.

...”*La significatividad (relevance) no es inherente a la naturaleza como tal, sino que constituye el resultado de la actividad selectiva e interpretativa que el hombre realiza dentro de la naturaleza o en la observación de esta*”...

[Schutz, 2003: 37].

Esto último quiere decir que, dada la incontenible necesidad obstinada de dar *sentido* a todo lo que percibimos y derivamos del mundo, lo que llega a constituirse como “*conocimiento vigente*” –es decir, la constatación de *sentido* en algo, ya enraizado en el tejido social de una época- puede ser negado y reelaborado para dar lugar a nuevas atribuciones de *significado* y por consiguiente nuevo(s) *conocimiento(s)*. Siendo esto precisamente, lo que la tradición fenomenológica llama la actitud natural

En otras palabras, a la par de nuestra interacción determinante sobre nuestro entorno –constituido en *preasignaciones* y/o *preinterpretaciones* de *sentido* y *conocimientos* consagrados en *sistemas tipificantes*-, nos encontramos permanentemente re-determinando sus contenidos *semánticos*, así como reacoplando los sistemas con los que nos comunicamos⁴⁷. Todo bajo un irrefrenable fluir social, en el que se desenvuelve nuestra existencia.

⁴⁵ De manera orgánica, es decir “viva”, en términos del desarrollo irrefrenable en que se produce y reproduce conforme pasa el tiempo.

⁴⁶ Como la construcción de lenguajes sobre otros lenguajes, es decir metalenguajes, como la religión, la ciencia, y, siendo el que más interesa a esta tesis, el Arte.

⁴⁷ Como bien podrían ser los gestos, el lenguaje, la técnica, el estilo, etcétera.

... “No solo actuamos en el mundo sino sobre el y nuestro propósito no es tanto interpretarlo o comprenderlo sino efectuar cambios sobre el”...

[Introducción de Maurice Natanson en Schütz, 203: 16].

Así pues, y en definitiva, se puede entender el *conocimiento* que producimos; bien como un producto de las capacidades cognitivas y comunicativas del ser humano; así como un producto meramente histórico que a lo largo de las épocas cambia y se re-adapta a las inconmensurables variabilidades y contingencias del desarrollo social.

La “paradoja” de la construcción social de la *realidad*

Conforme al devenir cotidiano de nuestra existencia todo pareciera que *es* de cierta manera y así seguirá *siendo*. Esto implica que no siempre nos demos cuenta de nuestra capacidad creadora y determinante, señalada en el inciso anterior, de más o diferente *conocimiento*. Y es que el cúmulo de los *fenómenos*, sucedidos durante la existencia ordinaria, van progresivamente introyectándose, categorizándose y acomodándose donde su funcionalidad y vigencia lo permita, sin ser propiamente averiguados o relativizados por quienes los conciben y reproducen. En últimas consecuencias, esto produce que concibamos al *conocimiento*, y nuestra capacidad creadora de más y más *conocimiento*, como algo ajeno a nosotros mismos y a las actividades que realizamos.

La *construcción de la realidad*, no es entonces completamente ajena ó externa al individuo, sino un producto de él. Una consecuencia de su necesidad por determinar su existencia, en pos de su implicación con el mundo y sus similares. No obstante, eso no quiere decir que los individuos sean absolutamente conscientes de ello, sino de lo contrario. Pues tras la erosión del tiempo histórico y la tensión o resistencia que se ejercen los objetos y sujetos –entre sí en el espacio social. Se van consagrando como *reales* ciertos aspectos del mundo, que prolongadamente se despojan de todo el rastro – de elementos que los constituyen como reales-, para llegar a ser vigentes e incuestionables. Dejando así, únicamente los vestigios de su establecimiento *real*, en las

funciones de su relevancia pragmática.

...“A pesar de la objetividad que caracteriza al mundo social en la experiencia humana, no por eso adquiere un status ontológico separado de la actividad humana que la produjo (...) paradoja de que el ser humano es capaz de producir un mundo que luego ha de experimentar como algo distinto de un producto humano (...) el producto actúa sobre el productor”...

[Berger y Luckmann, 2006: 81.]

Lo señalado arriba será fundamental para mi análisis en general. Ya que posteriormente haré referencia a dicha “paradoja” al momento de tratar que la característica fundamental de la Modernidad es que –a diferencia de otras épocas histórica de la humanidad- carga en el seno de su más profunda definición la asimilación reflexiva de nuestra capacidad de producir y negar el *conocimiento* que nos determina⁴⁸. Sin embargo, como se ha dicho, esto no se aplica de manera totalmente consciente, ya que el *conocimiento* nunca ha dejado de ser concebido paralelamente como ajeno a nuestra intervención. Esto produce una especie de dialéctica social en que los individuos, a través de la historia, se encadenan y liberan de las ataduras que ellos mismos producen y destruyen. En otras palabras, el individuo moderno, puede comprenderse tanto como un *agente social*⁴⁹ plenamente consciente de su capacidad creadora de *realidad social*, así como un ser plenamente controlado y determinado por las estructuras sociales que lo circundan.

En fin, como primera constatación del presente trabajo, se entenderá por *realidad social*, un fenómeno *eminente* en el que la Modernidad juega el papel de soporte fundamental. Fenómeno, que será nombrado como el *Mundo de la Vida Cotidiana* moderna, en términos de una especie de ámbito generalizado que encierra la vida social de una época de la historia⁵⁰ y esta definido por condiciones propias que le hacen ser como es y no de otra manera. Es desde dicho “soporte estructural”, desde donde emanan propiamente los problemas más recurrentes que diaria ó cotidianamente habremos que resolver y,

⁴⁸ Es decir, que la Modernidad, como manifestación social ubicada en occidente desde el s.XVII, puede entenderse como un principio de *realidad* mismo, como algo dentro del horizonte social que produjo conscientemente su propia realidad.

⁴⁹ En tanto a su capacidad de *agencia*, es decir, de incidencia sobre su condición y la de su sociedad.

⁵⁰ Más o menos desde el s.XVII al s.XXI

paralelamente, a donde se relegan todas las soluciones que, tanto histórica como ordinariamente, se han logrado abstraer y derivar de ese específico entorno de vida.

Individuo e intersubjetividad: la dimensión constructora de la realidad social.

Hasta aquí se ha dejado claro que *lo real*, para el *mundo social*, es producido desde los individuos al mismo tiempo que es concebido por ellos como algo externo. No obstante a que esto puede entenderse como una “paradoja”, se presenta también como un modelo analítico en el que fluctúa el devenir histórico de contextos, coyunturas y movimientos sociales –a través de la cual analizaré a DADA. Y bien, para entender todo esto es necesario reparar detalladamente en los procesos que permiten entender la producción de *conocimiento*, detrás de esta *realidad* cambiante, y los mecanismos por los cuales se echan a andar los sistemas comunicativos que lo *tipifican* (al conocimiento cambiante) y vuelven accesible tanto a la conciencia como a las actividades de individuos interrelacionados.

Para estos efectos habrá que considerar al individuo como una entidad *hiperfenómica*⁵¹, no sólo dada su capacidad reflexiva, sobre su propia *subjetividad*, sino también, como parte de una sociedad⁵², dado el reconocimiento de otras *subjetividades*. En otras palabras, como individuos intrincados entre otros individuos, son capaces de reconocer su *experiencia subjetiva*, como son capaces de entender la de otros –evidentemente que con menos alcance y sobre determinadas condiciones.

Justamente aquí se plantea un problema fundamental para la Fenomenología, el de la *intersubjetividad*. La forma en que dos o más *subjetividades*, aparentemente intransferibles, que irremediamente se ven forzadas a depender unas con otras, logran reconocerse mutuamente. A partir de esto es que se genera una organización, sobre la

⁵¹ Que a diferencia de todo otro fenómeno en el mundo, como cualquier elemento o incluso ser de la naturaleza, se caracteriza fundamentalmente por autocomprenderse. Es decir, tener la capacidad de auto comprender ideas, motivos, deseos, etcétera.

⁵² *Metafenómeno* de esas entidades *hiperfenómicas*

base de *significaciones* compartidas, moduladas por esquemas comunicativos *tipificantes*.

Sólo en la medida en que como, individuos logramos adecuarnos e insinuarnos recíprocamente, en una suerte de convivencia, es que podemos emprender juntos la producción de *estructuras semánticas* y *sistemas tipificantes* que nos sirven como orientación normativa a nuestras actividades entremezcladas y co-dependientes.

...” [El mundo social] *Es intersubjetivo porque vivimos en él como hombres entre otros hombres, con quienes nos vinculan influencias y labores comunes, comprendiendo a los demás y siendo comprendido por ellos*”...

[Alfred Schütz, 2003: 41.]

En sí, el problema de la *intersubjetividad* es igualmente fundamental que el de la “paradoja” de la *construcción social de la realidad* para efectos del análisis que pretendo realizar. Dado que para comprender los procesos de construcción *semántica*, tanto del *sentido común* de la Modernidad como del humor negro en DADA⁵³, es necesario entender la forma en que *intersubjetivamente* se van alzando y constituyendo sus diferentes formas estructuradas de *sentido*.

...”*Todos los objetos culturales –herramientas, símbolos, sistemas de lenguaje, obras de arte, instituciones sociales, etc.– señalan en su mismo origen y significado las actividades de sujetos humanos. Por esta razón somos siempre conscientes de la historicidad de la cultura que encontramos en las tradiciones y las costumbres. Esta historicidad es posible de ser examinada en su referencia a actividades humanas cuyo sedimento constituye. Por la misma razón, puedo comprender un objeto cultural sin referirlo a la actividad cultural en la cual se origina*”...

[Schutz, 2003: 41].

En este sentido, cada *ser* moderno, y en específico, cada uno de los dadaístas, representa para el presente trabajo una *subjetividad* plena –con pensamientos, ideas, deseos, motivaciones, etcétera. Que sólo tras procesos de *intersubjetivación*

⁵³ Lo que en última instancia se convierte en mi propuesta argumentativa fundamental, en las *estructuras de sentido* del humor negro como denominador común y fundamental de DADA.

objetivada⁵⁴, es que van construyendo las *estructuras semánticas* y acoplando los *esquemas tipificantes* con que interpretan y reproducen su mundo *social*. Es decir, que la interpretación de individuo, que emplearé a continuación, infiere una doble cara. Por un lado, la de una *subjetividad* casi intransferible en que se generan nuevos conocimientos, y por otro, una capacidad *objetivante* –de aquella *subjetividad* plena– con que construye socialmente su mundo y la *realidad*.

El *sentido común*: la estructura de tipificación semántica
fundamental del *Mundo de la Vida Cotidiana*.

En correspondencia con el marco conceptual e interpretativo del *Mundo de la Vida Cotidiana*, tanto Schutz como Berger y Luckmann coinciden en que ésta dimensión social se expresa a través de algo llamado el *sentido común*. Éste es precisamente el *flujo semántico* por donde circulan las *estructuras de significación* y los *sistemas de tipificación*, desde donde, por cierto, también se desprenden diferenciadamente un sin fin de otros flujos que generan otras *realidades*, no tan *eminentes* aunque igualmente “*reales*”.

...”*Construcciones de sentido común acerca de la realidad cotidiana, esos objetos de pensamiento, determinan su conducta, definen el objetivo de su acción, los medios disponibles para alcanzarlo; en resumen, los ayudan a orientarse dentro de su medio natural y sociocultural y a relacionarse con él*”...

[Alfred Shutz: 38.].

Schütz deriva esta noción de *sentido común*, que luego retoman Berger y Luckmann, de lo que el filósofo Husserl entendía como la *actitud natural*. Basado en la *naturalidad* que produce el hecho de que todos estamos convencidos de que el mundo en el que vivimos existía desde mucho antes de que llegáramos, todo lo que este mundo nos dice que hagamos es simple y sencillamente algo normal e incuestionable.

⁵⁴ Es decir, de procesos en que lo semánticamente intransferible en cada uno se vuelve cada vez mas compartido por la *objetivación* mutua entre múltiples *subjetividades*.

...”en la actitud natural de la vida cotidiana nos interesan únicamente determinados objetos, que se destacan contra el campo cuestionado de otros experimentados previamente, y el resultado de la actividad selectiva de nuestra mente es determinar cuáles de las características particulares de tal objeto son individuales y cuáles son típicas” ...

[Alfred Shutz, 2003: 40]

Vale decir que el *Mundo de la Vida Cotidiana* y su carga de *sentido común*, son el eje de gravedad donde finalmente todo recae y se mide. La inmensa gama de aspectos y contrastes que dan textura al mundo; las múltiples condiciones en las que los individuos coinciden en depositar un *sentido* relevante detrás de las cosas; los contextos y los comportamientos que consecuentemente se convierte en comunes denominadores compartidos por quienes se encuentran vinculados en cierta actividad; representan, junto con muchas otras determinantes, los diferentes procesos en que se constituye el “ámbito de realidad” más generalizado: la *realidad eminente*.

A todo esto, Schütz le llama el *origen social del conocimiento*, que incluye modos de vida, métodos para abordar el ambiente, recetas eficaces para el uso de medios típicos tendientes a lograr fines típicos en situaciones típicas, etcétera. Algo, que como he reiterado, responde a una época y sólo cambian en la medida en que las propias *estructuras del mundo de la vida* cambien.

Lo aproblemático del *Mundo de la Vida Cotidiana*.

La consagración de un entorno *aproblemático* es la tarea fundamental del *sentido común*. A la menor provocación problemática que suscita el mundo a nuestra existencia, se emprenden una serie de funciones reflexivas que recurren tanto a la memoria individual –que contiene todo lo que nos han enseñado y hemos aprehendido durante nuestra vida-, como a la memoria social –que contiene todo lo que damos por sentado, en la forma de sin número de fórmulas y soluciones para enfrentarse a la vida. En otras palabras, el

sentido común es un *acervo de conocimiento*⁵⁵ que comprende un sinnúmero de respuestas del cómo resolver situaciones comunes bajo circunstancias comunes. Éste acervo es social, pero cada sujeto recurre individualmente y “a su manera” a él.

He aquí otro aspecto de la crítica que Schutz le hace a Weber, ya que el segundo dice que en realidad existen ciertos actos durante nuestra vida cotidiana, en el marco de la actitud natural, en que nos conducimos de manera automática y o reflexionamos realmente sobre lo que hacemos. El ejemplo que utiliza Schutz, para esclarecer todo esto es el mismo que utiliza Weber al hablar sobre un hombre que se acerca la lámpara para poder ver mejor en sus actividades. Ahí donde para Weber ello representa un acto meramente automático del no poder ver y causalmente acercarse la lámpara, para Schutz en ese mismo acto hay también un proceso reflexivo e intencional de acercarse la lámpara. Lo cual, nos deja en una *paradoja* aún más radicalizada puesto que no hay nada en lo que respecta a la acción social que no sea un acto de mera reflexión o reflexividad.

Por otra parte, la conceptualización fenomenológica del *Mundo de la Vida Cotidiana*, como se ha dicho con anterioridad, representa un campo *aproblemático* de actividad, puesto que no es necesario idear una y otra vez los procedimientos cognitivos que se llevaron a cabo en un momento dado para resolver un problema recurrente, sino que se remite a los procedimientos que previamente han resuelto situaciones similares. De la misma manera, bajo la eventualidad de encontrarse con una problemática que todavía no está contemplada por el *sentido común*, se recurre⁵⁶ a nuevos procedimientos para resolverla –que en el mejor de los casos incorporan previas soluciones similares, integrando una forma totalmente nueva de resolver la problemática establecida. Por consiguiente, toda nueva forma de resolver situaciones problemáticas, será adjuntada como una nueva solución al *sentido común* –y en consecuencia a la estructura del *Mundo*

⁵⁵ Como esta, son muchas las definiciones prescindibles a mi proyecto, tales como *situación biográfica*, *coordenadas de matriz social*, etc. Véase la introducción al libro de Schütz por parte de Maurice Natanson ya que explica de manera muy organizada y sintética estos elementos conceptuales que son utilizados durante el desarrollo teórico de la obra. (Alfred Schütz: Pág. 15-32)

⁵⁶ Es preciso hacer la anotación que al decir “se recurre” no significa que individualmente se llega a las respuestas esperadas, sino que en términos del *sentido común* en el fondo “se recurre” socialmente. Es decir que la respuesta a una nueva problemática que pertenecerá al *sentido común* es en mayor medida una consecuencia de fuertes impulsos y *energía social* en donde un enorme número de relaciones sociales son necesarias para llegar a un punto tal en que individualmente se puedan resolver ciertos problemas.

de la Vida Cotidiana vigente a ese momento.

...”El análisis filosófico o psicológico de la constitución de nuestras experiencias puede luego, retrospectivamente, describir cómo los elementos de este mundo afectan a nuestros sentidos, cómo los distinguimos pasivamente de una manera indistinta y confusa, cómo mediante la aperccepción activa nuestra mente destaca ciertos caracteres del campo perceptual, concibiéndolos como cosas bien delineadas que se destacan dentro de un fondo u horizonte más o menos inarticulado. La actitud natural no conoce estos problemas. Para ella, el mundo es, desde el comienzo, no un mundo del individuo aislado, sino un mundo intersubjetivo, común a todos nosotros, en el cual tenemos un interes, no teórico, sino eminentemente práctico”...

[Schutz, 2003: 198]

La Modernidad, entendida como *Mundo de la Vida Cotidiana*, carga en su interior una formulación específica de *sentido común*. Es decir, una enorme estructura cognitiva, integrada por fórmulas específicas del cómo enfrentarse al mundo moderno cotidiano –o bien, a lo que diariamente compete de manera regular a la vida moderna-. Es precisamente, uno de los objetivos de este trabajo, el des-cifrar dichas fórmulas en rasgos y/o aspectos generales que se encuentran transversalmente presentes a lo largo de toda esta época. Para ello, el segundo capítulo dedicará su atención al desarrollo, no sólo histórico, sino, de alguna manera, a la evolución y constitución de marcos cognitivos generales que puedan delimitar la estructura de lo que hasta ahora se ha referido como el *sentido común*.

Con todo esto, se puede decir que el *sentido común*, representa el grado más sofisticado de *intersubjetividad* al que cualquier sociedad puede llegar. Ello, debido a que representa la *estructura semántica* más amplia, que carga dentro de sí los *esquemas tipificantes* más recurridos por la sociedad de un momento dado en la historia, mientras que otros *flujos semánticos*⁵⁷ simplemente se encuentran circundando “provincialmente” este marco de conocimientos generalizado.

⁵⁷ Los cuales posteriormente se verán definidos, por aquello de su circunscripción al *sentido común*, como *provincias finitas de significado* tales como el arte y DADA en este caso.

...”la jerga de la vida cotidiana es principalmente un lenguaje de las cosas y sucesos nombrados, cualquier nombre incluye la tipificación y generalización que se refiere al sistema de significatividades predominante en el endogrupo lingüístico que atribuyó a la cosa nombrada importancia suficiente para establecer un término específico para ella”...

[Schutz, 2003: 44]

Como ya se ha mencionado, para el presente análisis, la Modernidad es la forma manifiesta del concepto *Mundo de la Vida Cotidiana* en que desde hace más de cuatrocientos años se ha ido constituyendo el mundo occidental⁵⁸. Esto implica toda una carga de condicionantes cognitivas, que resultan en actividades cotidianas, desde donde se reproduce intermitentemente la vida moderna. Es decir, que la Modernidad habrá de ser entendida en correspondencia a su desenvolvimiento socio-histórico –tanto hacia sus confines espacio-temporales, como en su relación con otras épocas y otras culturas. Ahí donde ciertas actividades cotidianas se transfieren, tal y como eran, de otras épocas⁵⁹, otras se reformulan⁶⁰ y finalmente se incorporan nuevas⁶¹. Tan sólo en la medida en que se puedan determinar una serie de diferencias realmente significativas, ú *ontológicas* si se prefiere, podemos hablar de diferentes *Mundo de la Vida Cotidiana* dentro de la historia de la humanidad⁶².

Por ejemplo, a diferencia de la Edad Media, para el Renacimiento el concepto que el hombre tenía sobre sí mismo, dejó de girar en torno al determinismo teológico⁶³ de la omnipotencia de Dios. Ahí donde el individuo pasó a ser el centro del universo, a diferencia de la idealización de Dios, como entidad creadora⁶⁴. Lo que podría sonar muy simple hoy en día, pero visto a la luz del desarrollo histórico es tal vez una de las

⁵⁸ Evidentemente que con sus internas fluctuaciones, pero en general con los elementos generales necesarios para poder englobarla en un solo *mundo de la vida cotidiana*.

⁵⁹ Como por ejemplo, el no hacer daño a los demás. Que en una época se encontraba en el código moral de los diez mandamientos y ahora en el código jurídico de nuestras constituciones modernas.

⁶⁰ Como la forma en que se organizan los estados. Donde a diferencia de la Edad Media, donde el estado estaba regido totalmente por la iglesia, hoy en día hay una división de poderes en las tres famosas esferas.

⁶¹ Como la implementación de todo el aparato mediático y propagandístico.

⁶² Como la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, etc.

⁶³ Vigente desde San Agustín en el siglo I d.C.

⁶⁴ En: Luís Villoro. “*El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento*”. México: FCE / El Colegio Nacional, 1992.

convulsiones más catárticas que ha experimentado la humanidad. Fue precisamente este cambio en la concepción *ontológica* del *ser* humano, sobre sí mismo, algo que modificó sustancialmente la manera de entender y recrear su actividad cotidiana y, a final de cuentas, de producir *realidad*.

Un sin fin de otros ejemplos nos podrían servir para entender cómo es que la Modernidad se circunscribe y genera sus propias pautas de *realidad*. Y más todavía, para entender cómo es que dentro de esta circunscripción de *realidad eminente* y *sentido común* moderno se abre todo otro universo de ramificaciones, análogas al desprendimiento de los múltiples *Mundo de la Vida Cotidiana*, comprendidas en la génesis de las *provincias finitas de significado* que a continuación serán detalladas.

Lo importante por ahora, es reiterar que las concepciones del *ser* más arraigadas, que logran efectivamente *intersubjetivarse* al interior de un endogrupo, hacen gravitar una serie de actividades y rutinas en torno a la vida cotidiana de sus integrantes. Horarios biológicos y sociales, responsabilidades y garantías de convivencia, lógicas de intercambio y valor, son algunas de las condicionantes que giran atraídas hacia la *realidad eminente* y se transmiten a través del *sentido común* y sus *sistemas tipificantes* en un *Mundo de la Vida Cotidiana* bien constituido.

En conclusión, la Modernidad deberá entenderse, bajo sus propias concepciones, como el soporte estructural desde el cual pretendo derivar el análisis del arte y DADA como *Provincias Finitas de Significado* que circunscriben el conocimiento del *sentido común* moderno. Pero, primero explicare cómo es que se constituye propiamente, ya no *subjetivamente* sino ahora institucional y *objetivamente*, el *Mundo de la Vida Cotidiana*.

Objetivación, institucionalización y lenguaje: elementos
de concreción del mundo de la vida.

El *sentido común* es el *flujo* que carga y transmite todas las significaciones –constituidas

sobre la base de procesos de *intersubjetividad*- manifiestas en *esquemas de tipificación*. Una pregunta pertinente sería: ¿cómo es precisamente que se constituyen dichas estructuras cognitivas y/o *conocimientos* de índole socio-histórico?. Para contestar ésta pregunta es preciso dar cuenta de un proceso que los autores llaman la *objetivación de la expresividad humana*.

...”La objetividad humana es capaz de expresarse, o sea, se manifiesta en productos de la actividad humana, que están al alcance tanto de sus productores como de otros hombres, por ser elementos de un mundo común. Dichas objetivaciones sirven como índices más o menos duraderos de los procesos subjetivos de quienes los producen”...

[Berger y Luckmann, 2006: 50]

No obstante que mi *subjetividad* me sea accesible de una manera que jamás podría serlo para alguien más, existe también un nivel de índices o parámetros que son codificados en signos descifrables por quienes los producen y, potencialmente, por quienes se ven implicados a su exposición. Estos índices, integrados por los *sistemas tipificantes*, varían en una serie de lenguajes o sistemas de expresión, como lo son: el lenguaje corporal, el gesticular y el lingüístico. Estos se encargan fundamentalmente de recordar “*objetivamente*” las intenciones originarias, bajo un marco comprensible, de quien emplea su mediación.

...”Cómo yo objetivo por medio del lenguaje mi propio ser, éste se hace accesible masiva y continuamente para mí, a la vez que para el otro (...) hace “mas real” mi subjetividad”...

[Berger y Luckmann: 54-55.]

Subsecuentemente, uno se preguntaría: ¿cómo es que se arraigan y prevalecen estos esquemas comunicativos en el tejido social?. Tras la eficacia en la consecución de ciertos pasos, con respecto a otros, para resolver una situación o conducirse por una serie de diferentes situaciones, es como se genera un grado de común asentimiento que torna innecesario volver a definir cada paso por realizar para llegar al estado de las cosas que se desea. En la medida en que estas prácticas logren volverse habituales o integrarse en una rutina prolongada, se olvidarán los cálculos y las consideraciones iniciales que

determinaron la toma de esas decisiones. A esto se le denomina la *habitualización de las prácticas*. Y, si además de eso, se logran transcribir claramente dichos procedimientos en un sistema esencialmente objetivo –como el lingüístico⁶⁵–, precisando su valor heurístico sobre otros procedimientos –para llegar al mismo estado de las cosas. Es justamente ahí donde se produce la *institucionalización de las prácticas* y en mayor medida los elementos que llegarán a ser incuestionables y reconocidos como *reales*.

...“cuando más institucionalizadas o estandarizadas se hallan las pautas de conducta, es decir, cuanto más tipificada esta una manera socialmente aprobada por leyes, reglas, regulaciones, costumbres, hábitos, etc., tanto mayor probabilidad de que mi propia conducta autotipificadora produzca el estado de cosas al que apunta”...

[Alfred Schütz, 2003: 55]

De igual manera, para la *institucionalización* existe un nivel modulante de *innovación*. Dado que toda institución aparece cada vez que se da una tipificación recíproca de acciones habitualizadas por tipos de actores, puede que en un momento dado esa tipificación recíproca cambie conforme al brote de nuevas condiciones o el desarrollo técnico de nuevas habilidades que modifiquen, particular o completamente, las actividades ya institucionalizadas por otras nuevas. Esta dinámica instituyente, se da a manera de bucle ininterrumpido, en tanto que los elementos que se *experimentan*, *poseyendo una realidad* propia, se presentan al individuo como un hecho externo, según lo establecido al principio del capítulo.

...“Con todo, ya es posible advertir la relación fundamental de estos tres momentos dialécticos de la realidad social. Cada uno de ellos corresponde a una caracterización esencial del mundo social. La sociedad es un producto humano. La sociedad es una realidad objetiva. El hombre es un producto social”...

[Alfred Schütz, 2003: 55]

Hasta ahora, daría la impresión de que el planteamiento de la Fenomenología fuese correspondiente a una naturalidad incuestionable sobre el *mundo social*. Sin embargo,

⁶⁵ Ya que éste se caracteriza primordialmente por la claridad de su codificación y desciframiento. Lo cual me recuerda una frase de Gramsci en la que se refiere al lenguaje como una estructura finita de infinitas

todavía no se ha relativizado y/o complejizado, de manera profunda y detallada, lo que Schutz señala como “*El problema de la realidad social*” –título del único libro que publicó en vida. En el sentido de que, lo visto hasta ahora, representa conceptualmente, la textura más superficial y exterior de lo que percibimos como *realidad* cotidiana –es decir, lo que se presenta como predeterminaciones incuestionables y aporéticas. Sin embargo, todo esto no es más que la puerta de entrada al verdadero análisis que a lo largo del presente escrito pretendo problematizar –en tanto a las relaciones y estructuras *semánticas, lingüísticas y cognitivas* detrás de la Modernidad, el arte y DADA.

La estratificación del mundo de la vida: las realidades múltiples.

Bajo el planteamiento de que *la realidad es un producto social*, derivado de la construcción *intersubjetiva* de *conocimiento* y más *conocimiento*, es preciso establecer que existen diferentes niveles y alcances en que aquel *conocimiento* se reproduce y coacciona a los individuos que comprenden dicha *realidad*. Al hablar de niveles y alcances me refiero a que alrededor de la *realidad eminente*, existen múltiples dimensiones, en que se diferencia todo un sistema de *significaciones y tipificaciones* que comprenden el mundo de manera distinta. Por consiguiente, los efectos que estas dimensiones cognitivas cobran, tanto a nivel subjetivo o consciente como a nivel intersubjetivo o social, tienen implicaciones en una enorme gama de actividades y concepciones que no propiamente corresponden con los fundamentos que sustentan y respaldan al *sentido común* del *Mundo de la Vida Cotidiana*.

Para entender esto, la Fenomenología recurre a lo que se denomina el análisis de las estratificaciones del mundo y las *realidades múltiples*. Aquí se enfatiza la organización de diversas dimensiones *semánticas* que alternan –de acuerdo a la conformación de parámetros cognitivos propios y lenguajes para referirse a ellos. Estas dimensiones contienen ámbitos de la *realidad* como son la ciencia, la religión, la política y, evidentemente, el arte y DADA⁶⁶.

⁶⁶”Otra característica distintiva de este movimiento reside en su vehemencia prodigiosa, en la

De esta teorización se infiere que la *realidad* tiene infinitas formas de *significarse*, así como diferentes niveles de alcance en los que éstas son introyectadas en las personas y echadas andar en actividades sociales, que reproducen tales *significaciones* y las desarrollan invariablemente a lo largo del tiempo. Para entender la forma en que esto se organiza y adquiere diferentes niveles y alcances, la teoría fenomenológica nos provee de una serie de condiciones, unas filosóficas y otras no tanto, desde la cuales se define: en dónde se ubica una manifestación social y qué relaciones cognitivas y lingüísticas se producen entre esta con otras a su alrededor.

A continuación, presentaré de manera detallada los elementos y condiciones en que todo este complejo de *múltiples realidades* se convierte en el análisis de las *Provincias Finitas de Significado*.

verdadera bulimia del absurdo que domina a sus protagonistas y les provoca una rabia blasfema e iconoclasta, al parecer jamás vista. Pues hasta entonces, los movimientos de Vanguardia, fuera cual fuese la violencia de su oposición a los sistemas preestablecidos, permanecían en una línea de pensamiento accesibles los ataques de sus adversarios; mientras que DADA arremete contra los fundamentos mismos del pensamiento, poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad, así como los soportes y los canales del arte tal y como podían concebirse antes de su irrupción en la escena pública” [Waldberg: 16]

III. Múltiples Realidades y Provincias finitas de significado.

Desprendimientos.

La conceptualización de las *Provincias Finitas de Significado* permiten entender el *desprendimiento* a las ataduras que ejerce la estructura de *conocimientos* “ordinarios” del *sentido común*. En este sentido, de dichos *desprendimientos* se produce una infinidad de conocimientos alternos que circundan alrededor de la *realidad eminente*, permitiendo al individuo escapar momentáneamente de la rigidez que lo sujeta a la cotidianidad. Y por consiguiente, el individuo deja de estar sujeto y logra así desenvolverse bajo diferentes abstractos de *sentido*⁶⁷ y de *realidad*.

Las *Provincias Finitas de Significado* responden a una determinación interna, parcialmente transferible hacia otras *Provincias*, e incluso hacia la misma *realidad eminente* de la cual se desprenden todas ellas. De esta manera, las *Provincias Finitas de Significado* logran diferenciarse *semánticamente*, las unas de las otras, dentro de una misma plataforma *real* o contexto social generalizado en el que estas *realidades múltiples* se desenvuelven intrincadas.

Esto último se refiere a que, pese a la aparente incompatibilidad que diferencia a cada *Provincia Finita de Significado*, éstas nunca terminan por desacoplarse por completo. Estas operan como fijaciones momentáneas que interceden, unas con otras, rigiendo intermitentemente nuestras conciencias y actividades a lo largo de nuestro desenvolvimientito diario. Todo ello se da bajo la forma en la que dichos “universos de significado limítrofes” adoptan y reproduce su mundo, de acuerdo al implícito establecimiento de normas, parámetros, funciones, mediaciones, etcétera. Como resultado, se genera un inmenso sistema complejísimo de *flujos de significaciones* y

⁶⁷ Como bien pueden ser los abstractos de *sentido* pertenecientes a la ciencia, la religión o cualquier otro tipo de expresión semántica del *mundo de la vida* que no sea propiamente la del *sentido común* de la cotidianidad.

*sistemas tipificables*⁶⁸ diferenciados, entre los cuales alterna nuestra *experiencia subjetiva*, conduciéndonos por diferentes formas de concebir, enfrentar y reproducir nuestras actividades entremezcladas.

De los “subuniversos” de realidad a las *Provincias Finitas de Significado*.

Con el fin de establecer los elementos conceptuales básicos para este apartado, me basaré, casi por completo, en el ensayo de Schütz llamado: “Sobre las Realidades Múltiples”. Esto, para denominar claramente las condiciones y la ubicación de los planteamientos centrales dentro del marco teórico conceptual que dispongo para el análisis del arte en el contexto de la Modernidad.

Schütz comienza el artículo retomando dos principios de psicología, obtenidos de William James, para elaborar su formulación de las *Provincias Finitas de Significado*. El primero es que “todo lo que exalta y estimula nuestro interés es real”⁶⁹ [Alfred Schütz, 2003: 197.]. Y el segundo es, que dentro de esa “marco real”, “existen varios ordenes o “subuniversos” los cuales tienen un propio estilo especial y se diferencian los unos de los otros de manera cuasi-ontológica” [Alfred Schütz y Tomas Luckman, 2006: 41.].

...” Mientras se atiende él, cada mundo es real a su manera; solo que su realidad desaparece al dejar de prestarle atención”...

Cita a James [Alfred Schütz: 197]

Para la Fenomenología dichos “subuniversos”, “no se constituyen mediante la estructura ontológica de su objeto sino mediante el sentido de nuestra experiencia” [Alfred Schütz

⁶⁸ Un ejemplo muy ilustrativo de todo esto es el propio *sentido del humor*, en tanto, que a diferencia de la seriedad con que nos “debemos conducir” por el *sentido común*, durante el día tenemos innumerables *lapsus* donde nos reímos de cosas de las que nunca nos podríamos reír ordinariamente (como de la muerte o la tragedia de uno mismo). Así mismo, que exista una “inmenso *abstracto semántico*” significa que después del reírnos de un chiste podemos rápidamente empezar a hacer sumas o derivadas muy complicadas, lo cual nos “desprende” tanto de las estructuras del *sentido común* y de las del *sentido del humor* previamente mencionadas. Y finalmente, si esto lo potenciamos a toda la gama de posibles *subuniversos* de *sentido* sería casi imposible definir de manera específica todo el devenir “fenomenológico” de nuestro día a día.

⁶⁹ Lo que refuerza la noción de *experiencia subjetiva* como fuente *ontológica* de establecimiento de la *realidad social*.

y Tomas Luckman: 43.]. Esto quiere decir, que no se forman en base a convenciones maniqueístas, sobre aquello (bueno o malo) que ha despertado nuestro interés. Dichos “subuniversos” se constituyen bajo el reconocimiento de la *experiencia subjetiva*, que individuos, en mutua referencia, derivan de su entorno.

Schütz no define, por su parte, a aquellas dimensiones como “subuniversos de *realidad*” sino como *provincias finitas de significado*. Esta re-conceptualización le da un giro al planteamiento de James, ya que estos “subuniversos” no “desaparecen al dejar de ponerles atención” sino que generan un estilo particular de vivencia y cognitividad, durante el tiempo que atendemos a ellos, manteniéndose potencialmente emergentes. En otras palabras, las *provincias finitas de significado* siempre están ahí, potencialmente listas para ser relevantes a la conciencia –no es como si dejaran de existir cuando se deja de atenderlas sino que todo el tiempo se encuentran interactuando con nuestra actitud natural, modificando su forma de conocer y enfrentarse al mundo.

Cognitividad y expresividad.

Schütz defiende a los *estilos particulares de vivencia y cognitividad* como la forma en que conscientemente se determinan las condiciones internas de las *Provincias Finitas de Significado*. De esta manera, cada una de éstas modifica y/o distorsiona el *sentido* de nuestras *experiencias*, a merced de las disposiciones cognitivas y las variadas formas de expresividades, con que cada una se autodetermina. De esta manera se constituyen así, nuevos parámetros de respuestas, así como de interrogantes, que finalmente encausan un *flujo* propio, que organizan y echan andar un “mundo real” restringido a su interior.

...” desde la perspectiva del Mundo de la Vida cotidiana, en verdad, los ámbitos de sentido pueden aparecer solo como cuasi-realidades, pero al mismo tiempo, desde la actitud científica, o desde la experiencia religiosa [o estética], el mundo de la vida puede ser visto como una cuasi-realidad”...

[Schütz y Luckmann, 2003: 44.]

Esto último, es profundamente relevante para el presente trabajo –y de hecho, el propósito de escoger éste, y no otro, marco teórico-conceptual interpretativo. Ya que con ello pretendo entender ¿cómo es que DADA parte desde un “estilo cognoscitivo” particular?. Es decir, desde una perspectiva *epistemológica* propia –del *cómo conoce lo que conoce-*, que se basa en la “burla de mal gusto”, en el absurdo y en la ironía. En resumen se construye a partir de todo lo que en última instancia se define como humor negro.

En el caso de DADA, el humor negro no apunta meros desvaríos sin propósito, sino que estas aproximaciones sin aparente *sentido* representan en el fondo una dialéctica paradójica que procura develar el carácter contradictorio de una sociedad que se hacía ver como avanzada y civilizada pero que en efecto se encontraba destruyéndose a sí misma.

*“Fueron ultimadamente los dadaístas, quienes emergieron a la mitad de una Guerra brutal, a los que les tocó reflejar con precisión el creciente sentido de absurdidad —de la naturaleza fragmentada de la de la realidad y la derrota no sólo del modo de pensar de la razón y la tradición sino de la fe en la existencia dominada por el orden y expresada con exactitud por un lenguaje sistemático y preciso”*⁷⁰

[Godfrey, 2001: 35]

*Shock*⁷¹ *de la conciencia: de una realidad a otra.*

...“Los escándalos iniciados por DADA fueron deliberadamente extremos –su intención primordial era la de generar ‘shock’ [perturbar]”...

[Godfrey, 2001: 40]

Hasta ahora, se ha reiterado de manera clara y concisa que la *realidad* se encuentra relativamente diferenciada al interior por una abstracta y muy compleja estructura que comprende un sinfín de niveles o segmentos finitos de *realidade(s)*, en que el

⁷⁰ *“It was finally left to the Dadaists, who emerged in the middle of a brutal war, to reflect accurately a growing sense of absurdity —of the fragmented nature of reality and the total overthrow not only of reason and tradition modes of thought but of faith in an existence dominated by order and accurately expressed by a precise and systematic language”*(traducido por mi)

⁷¹ *“The outrages initiated by Dada were deribelately extreme —they were primary ment to shock”*

*conocimiento*⁷² se produce y reproduce socialmente. Pero ¿cómo es que éstas emergen? y ¿bajo qué circunstancia se sitúan en nuestra conciencia, al grado en que el individuo *experimenta* el mundo que lo rodea bajo sus diferentes manifestaciones?.

Según Schutz, es sólo a través de una especie de conmoción *semántica*, denominada como “*shock de la conciencia*”⁷³, que se nos olvidan todas las reglas, lineamientos y significaciones del *sentido común*. En otras palabras, este *shock* representa una perturbación que rompe bruscamente los límites de aquello de lo que se nos presenta en la vida cotidiana como *real*, forzándonos a trasladar el *sentido* de nuestras *experiencias* a un nuevo universo de significaciones y actividades.

Existen muchas condiciones objetivas en las que se produce un *shock en la conciencia*. Por ejemplo el cambiar físicamente de un lugar a otro, cambiar discursivamente de una conversación a otra o simplemente fantasear y soñar⁷⁴.

Me parece completamente análoga, a este planteamiento, la forma tan especial con que DADA procuraba sus irrupciones en la escena pública⁷⁵. Estos espectáculos demuestran lo bien que los dadaístas entendían la necesidad de romper con los esquemas mentales que dominan la conciencia cotidiana. Y sobre todo, de hacerlo, no de manera laxa y pasiva sino efusiva y catárticamente. Por este medio generaban una perturbación *cognitiva* y *semántica*, la cual tanto anhelaban propiciar –no solo en la mente de aquellos que asistían a sus *soirées* sino en la cultura y la sociedad moderna en general:

...“*Para acceder al Dada Ausstellung, Dada Wörfrühling*⁷⁶, el público estaba obligado a pasar por un mingitorio. En la entrada una niña vestida de primera comunión recitaba poemas obscenos. En medio del patio se levantaba un objeto

⁷² De ahí que Berger y Luckmann hayan decidido cambiarle el nombre a la Fenomenología en “Sociología del Conocimiento”.

⁷³ Noción obtenida de la del «salto» en Kirkegaard.

⁷⁴ Es de notar que los tres autores coinciden en que el *shock* más fuerte que diariamente experimentamos es el despertar mientras soñamos. Algo que posteriormente fue atraído por el Surrealismo –movimiento que tomo la estafeta de la irrupción DADA- como fundamento angular de su propia historia. Es decir, a diferencia de DADA que se fundamentó en el sentido del humor negro, por su parte, el Surrealismo se fundamentó en el “sentido onírico”.

⁷⁵ Lo que posteriormente se conocerá como los *soirées DADA* –el sello más distintivo de dicho movimiento.

⁷⁶ Exposición que tuvo lugar en Colonia, Alemania en 1920.

de Max Ernst, una suerte de talla de madera dura a la que se encontraba amarrada, mediante una cadena, un hacha. El público era invitado a destruir progresivamente el objeto a hachazos. En un rincón se descubría el 'fludoskeptrik' de Baagreld, un acuario lleno de agua teñida de rojo, simulando sangre en el fondo del cual yacía un despertador junto a un brazo femenino, mientras que en la superficie flotaba una cabellera de mujer. En los muros estaban colgados unos collages y los papeles desgarrados de Arp, Ernst y Baader y algunos otros, todos ellos de características indefinibles debido a su provocación y blasfemia. En múltiples ocasiones el local fue saqueado por el público que se sentía ultrajado y, al cabo de unos días, la exposición fue prohibida”...

[Waldber, 2004: 36.].

Posteriormente desarrollaré con mejor detalle, siendo mi material empírico fundamental, estos eventos DADA. No sólo con el fin de relatar y carcajearse de las anécdotas de este movimiento, sino por sobre todo con el objetivo de indagar ¿qué era aquello que los motivaba y qué múltiples intenciones había detrás del declamar/hacer todo esto?.

La ansiedad fundamental y la epojé específica: catalizadores e inhibidores de las realidades múltiples

En la sección anterior se hicieron explícitas las conceptualizaciones básicas, que definen, diferencian y propician a las *Provincias Finitas de Significado* en contraste con la *realidad eminente del Mundo de la Vida Cotidiana*. En este apartado quisiera introducir una serie de otras condicionantes que operan posterior al establecimiento y proliferación de cada una. Primero haré mención de un par de mecanismos que operan como especies de inhibidores y catalizadores, en el paso de un complejo de *sentido* a otro. Es decir, del paso entre el *sentido común* a una *Provincia Finita de Significado* o de una *Provincia Finita de Significado* a otra.

Ansiedad fundamental

Henry Bergson⁷⁷, en su tratado sobre la “attention à la vie”, sostiene que la característica

⁷⁷ Este filósofo francés al igual que Kirkegaard –mencionado también con anterioridad- representan

principal de lo que él denomina “mundo natural” –para nosotros *Mundo de la Vida Cotidiana*- es una muy elevada y pragmática atención hacia el mundo: sus eventos, objetos, semejantes, etcétera, se nos presentan bajo una enorme tensión que hostiga nuestras conciencias a atenderles todo el tiempo. Por su parte, Schütz establece bajo esa misma línea, que la actividad en la cotidianidad, efectivamente se encuentra dominada por “motivos e intereses” orientados a resolver las situaciones que se le presentan a los sujetos. Este autor, al igual que Bergson, reconoce la enorme *tensión pragmática* que sufrimos conscientemente, al estar despiertos y a la expectativa de que cualquier cosa que pueda ocurrir.

La cuestión fundamental aquí, no es propiamente el carácter pragmático y azaroso del mundo cotidiano, sino que detrás de ello existe una condición psicológica que constantemente nos constriñe y mantiene bajo “tensión” o estrés. Por ejemplo, sabemos que moriremos algún día y eso nos provoca una gran *ansiedad*⁷⁸ –una *ansiedad fundamental*- que nos acosa día a día. Los seres humanos le temen a todo “lo que pudiese ocurrir que amenace nuestra existencia”, sobre todo en un entorno por demás contingente y peligroso que es el *Mundo de la Vida* moderna⁷⁹ de las grandes urbes.

...”Es la anticipación primordial que origina todas las demás. De la ansiedad fundamental surgen los muchos sistemas interrelacionados de esperanzas y temores, de necesidades y satisfacciones, de oportunidades y riesgos que incitan al hombre de la actitud natural a tratar de dominar el mundo, superar sus obstáculos, esbozar proyectos y llevarlos a cabo”...

[Alfred Schütz, 2003: 30.]

influencias muy importantes para el desarrollo de la Fenomenología sociológica, pero por cuestiones de síntesis he decidido solo mencionar sólo unas referencias para no volver muy denso el planteamiento.

⁷⁸ Un concepto muy similar al que utilizan Gofman, Garfinkel e incluso de alguna manera Giddens, cada uno por su lado, refiriéndose a la “seguridad ontológica”. En que los individuos reconocen un orden metafísico de “normalidad” en que descansa su tranquilidad y serenidad al referirse al mundo cotidiano. En última instancia, tanto la *ansiedad fundamental* como la *seguridad ontológica*, representan dos caras de una misma moneda en que se refuerza “lo natural”, “aprobemático” y “normal” de cómo percibimos nuestro entorno ordinario día a día.

⁷⁹ Es preciso mencionar en este sentido las aportaciones en Anthony Giddens y Ulrich Beck sobre la Modernidad en términos de una «*sociedad del riesgo*», que se caracteriza por producir entornos cada vez más inseguros y peligrosos.

A pesar de lo amenazante y angustioso con que dicha forma de ansiedad nos constriñe, Schütz menciona que se han diseñado socialmente sistemas de defensa psíquica que nos ayudan a soslayar nuestros temores. Estos operan como desentendimiento e indiferencia hacia la vida inmediata y cotidiana, en la que “todo nos puede pasar en cualquier momento”. La *ansiedad fundamental*, propia de la *realidad eminente*, es algo que nos impulsa inconscientemente a entrar dentro de los confines de las *Provincias Finitas de Significado*, dado que –como se verá en el siguiente párrafo– por definición, estas provincias implican un relajamiento de la tensión sobre el mundo cotidiano en el que en “todo momento puede ocurrir una desgracia”.

Al *reír* viendo una escena cotidiana “chusca” en la oficina, al *fantasear* con el romper de las olas mientras vamos en el tráfico, al *idear* formas de resolver un algoritmo antes de dormir, al *rezar* profundamente después de un accidente, al *dibujar* un bosquejo en clase de geografía, al *componer* una melodía en la bañera, etcétera; nos olvidamos de lo impredecible que puede ser un accidente o de la pertinencia y beneplácito que debemos guardar durante nuestras acciones formales en sociedad.

Ahora bien, lo que quiero sostener con todo esto, es que DADA fungió socio-históricamente como uno de sistemas de defensa frente a la brutal barbarie de su época. Se podría decir que todas las intenciones, productos, manifestaciones, etcétera, con que se pronunciaron e irrumpieron en la escena pública los dadaístas, respondieron a una especie de catarsis inminente de la cultura occidental a inicios del siglo XX.

*“La fuerza blanca de DADA era muy saludable. DADA era tan útil como purgativa. Creo que yo [Duchamp] me encontraba en plena conciencia de todo esto en aquella época así como de querer purgarme a mi mismo”*⁸⁰

[Godfrey, 2001: 50].

En este sentido, la *ansiedad fundamental* como inhibidor de la *Provincia Finita de Significado* DADA, se expresa en tanto que: si no hubiese habido un contexto de tal

⁸⁰ “The blank force of Dada was very salutary. Dada was very serviceable as a purgative. And I think I was thoroughly of this at the time of a desire to effect a purgation in my-self” (traducido por mi)

hostilidad –como el que propició la *Grand Guerre*- tal vez el movimiento tampoco hubiese sido tan efusivo o estrambótico en su irrupción. En su contraparte, debido a la necesidad de generar socialmente un respiro frente a ese mismo contexto, la *ansiedad fundamental* se presta aquí como un mecanismo catalizador del presente movimiento en análisis.

La *epojé específica*.

El segundo mecanismo de canalización e inhibición –es decir, que propicia o no el paso de un “acento de realidad” a otro y/o de una “provincia” a otra⁸¹- proviene del concepto «*epojé*». Esta noción que también se deriva del trabajo de Husserl, se refiere a una “suspensión en la creencia sobre los fundamentos que edifican el mundo”. Esto, de la misma manera que otros muchos conceptos filosóficos mencionados arriba, es nuevamente reformulado por Schütz –para efectos de volver más sociológicas sus implicaciones. Este autor construye el concepto de *epojé específica*, donde no se “suspenden” propiamente las creencias sobre los fundamentos que edifican el mundo sino que se “duda sobre la existencia misma del mundo” [Schütz, 2006: 29].

Lo que el Schutz coloca entre paréntesis es la “*duda*” de que el mundo y sus objetos puedan ser diferentes del cómo se nos presentan. Siendo esto precisamente lo que hace posibles diferentes *contextos subjetivos de sentido*, ya que conduce hacia un *despojo* de la rigidez tan característica de *realidad eminente*, pero sin olvidar que esta nunca desaparece por completo y en cualquier momento puede reimponerse.

La *epojé específica* es un mecanismo fundamental de las *Provincias Finitas de Significado* ya que todas nacen de la *duda* sobre si las cosas son exactamente como se encuentran fuera de la conciencia. Si es que estamos determinados por la inmediatez y rigurosidad del mundo o podemos efectivamente ensayarnos en nuevas interpretaciones y desenvolvemos bajo diferentes maneras. Más adelante se verá cómo estos dos

⁸¹ En este caso entre la Modernidad y el arte así como entre el arte y DADA.

conceptos son pilares fundamentales de esta tesis, ya que devendrán específicamente como dos características fundamentales para entender tanto el carácter del humor negro como la reflexividad crítica en DADA ⁸². En una entrevista a Marcel Duchamp, el más importante expositor del DADA Nueva York, declaró:

... “DADA era una protesta extrema en contra de la parte física de la pintura. Era una actitud metafísica. Se encontraba íntima y conscientemente en conexión con la “literatura”. Era una forma de nihilismo de la cual todavía me encuentro [Duchamp] en gran simpatía. Era una forma de escapar a un estado mental —para evitar ser influenciado por el ambiente que a uno lo rodea, o por el pasado: para escapar de los clichés”...⁸³

[Godfrey, 2001: 49].

Un ejemplo para adelantar estos posteriores análisis son los enigmáticos “ready-mades” de Duchamp. Él propuso emplear objetos de la vida cotidiana y convertirlos en “obras artísticas”. Una vez, como incógnito, expuso un urinario en Nueva York. Con esta obra Duchamp planteó por primera vez el concepto “ready-made” y a la vez se burló profundamente de manera sarcástica y cínica de la institución artística tradicional que lo invitó a exponer, al grado que sacaron la obra poco después de ser expuesta.

(Véase anexo 3)

La relevancia del lenguaje simbólico para las provincias finitas de significado

Para ir conciliando y cerrando el presente capítulo, quisiera detenerme un poco en lo que concierne a un problema de suma importancia para el análisis que pretendo: *el problema del lenguaje del simbólico*, que se emplea para expresarse tanto en la actitud natural, de

⁸² Un ejemplo para adelantar estos posteriores análisis son los enigmáticos “ready-mades” de Duchamp, quien propuso emplear objetos de la vida cotidiana y convertirlos en “obras artísticas”. El urinario que expuso en Nueva York es tal vez el mejor ejemplo que posteriormente desarrollaré, ya que planteó por primera vez el concepto “ready-made” y a la vez se burló profundamente de manera sarcástica y cínica de la institución artística tradicional que lo invitó a exponer, al grado que sacaron la obra poco después de ser expuesta.

⁸³ “DADA was an extreme protest against the physical side of painting. It was a metaphysical attitude. It was intimately and conscious connected with “literature”. It was a sort of nihilism to which I am still very sympathetic. It was a way to get out of a state of mind —to avoid being influence by one’s immediate environment, or by the past: to get away of clichés —to get free”.

manera más o menos ordinaria como en las infinitas formas de expresarse con cada *provincias finitas de significado*. Lo primero que hay que decir es que para Schütz existe “una dificultad que presentan todos los intentos por describir a las *provincias finitas de significado*” [Schütz, 2006: 218.]. Lo que refuerza la tesis sobre una especie de *lenguaje ordinario*, establecida al inicio de este capítulo.

... “Dicha dificultad consiste en el hecho de que el lenguaje, cualquier lenguaje, pertenece como comunicación (*κατ’ἑ ζοχήν*) al mundo del ejecutar intersubjetivo, y por tanto, se resiste obstinadamente a servir como vehículo de significados que trascienden sus propias presuposiciones. Este hecho conduce a las múltiples formas de comunicación indirecta”...

[Schütz, 2003: 218.]

A diferencia de lo establecido arriba, Berger y Luckmann no ven precisamente al *lenguaje* como un obstáculo. Para ellos, el *lenguaje* es capaz de trascender por completo la *realidad* de la vida cotidiana. En tanto que representa un medio inmejorable, a través del cual uno puede referirse a *experiencias* que corresponden a la mera *subjetividad*. Abarcando así, múltiples ámbitos aislados de la *realidad* –vale decir, *Provincias Finitas de Significado*.

... “Puedo interpretar “el significado” de un sueño* integrándolo lingüísticamente dentro del orden de la vida cotidiana. Dicha integración traspone la realidad aislada que corresponde al sueño en la de la vida cotidiana, enclavándose dentro de esta última (...) Los productos de estas transportaciones pertenecen en cierto sentido a ambas esferas de realidad: están “ubicados” en una realidad, pero “se refieren” a otra”

[Berger y Luckmann, 2006: 56.]

Esto que Schütz no contempló, sus discípulos lo explican como: “*lenguaje simbólico* referente a *zonas de intimidad*”, es decir, “La circunscripción y delimitación de campos semánticos y significados lingüísticos que posibilitan la objetivación, retención y acumulación de experiencia subjetiva restringida” [Ibid..].

* Siendo esté ámbito el más subjetivo de todos, como se ha señalado previamente.

Así pues, tanto el *lenguaje simbólico* como el ordinario, pueden ser entendidos como especies de *códigos*⁸⁴, ensamblados sobre la base de *objetivaciones*, orientadas a la comprensión de aspectos tanto *cotidianos* como *subjetivos*. No son por ello menos comprensibles, pero sí restringibles a la aprehensión, manejo y disponibilidad del “*código*”, por quienes se ven involucrados en su uso. Es decir, que si bien, la vida cotidiana se basa en un *lenguaje* que se encarga de incorporar progresivamente un sin número de fórmulas para resolver y hacer cada vez más normalizado y aproblemático al mundo. Por otro, ese mismo recurso, el del *lenguaje*, representa análogamente una excelente medio para lograr exteriorizar nuestra *subjetividad*, a través de la *objetivación* de nuestras *experiencias*, por más bizarras que estas parezcan –como por ejemplo, un sueño de lo más alucinante, con texturas viscosas conectadas a nuestro sistema nervioso desde muy lejos y elefantitos púrpura volando por ahí.

Para efectos de poder analizar a las *Provincias Finitas de Significado*, las cuales se nos presentan como “zonas de intimidad”, es preciso tener en cuenta la constitución intrínseca, funcional y operativa, del *lenguaje simbólico* como un *código específico* en que fluyen mis *objetivaciones subjetivas* y las de mis semejantes. Sólo tras la asimilación y/o manipulación de aquél, es que uno puede desenvolverse libremente al interior de estas “zonas”. Es decir, que el *desciframiento* del *código* es directamente consecuente con los límites y efectos que éste ejerce en los individuos que lo comprenden.

Al adentrarse en los confines *semánticos* de una *Provincia Finita de Significado* específica, su *lenguaje simbólico* –o *código interno e intransferible*–, es lo que opera como orientación *sistemática*. En el momento en que no logra asimilarse el *lenguaje*, todo lo que se dice o se hace dentro de la *Provincia Finita de Significado* resulta incomprensible o meramente absurdo. Por ejemplo, si respondemos con el relato de nuestros más espeluznantes sueños a una pregunta de matemáticas, a las siete de la mañana en el salón de clase, muy probablemente la interacción colapsaría y sería muy

⁸⁴ Sistema unitario, ordenado y sistematizado de símbolos, signos y significados que pueden ser entendidos tanto por su emisor como por el receptor

difícil restituir nuevamente⁸⁵. Tan sólo, si tras subsecuentes interacciones y negociaciones –lingüísticas, por cierto- se procura retomar, por aquellos involucrados, los elementos de un solo *ámbito* –es decir, de las correspondientes *Provincias Finitas de Significado* a que se atiende la interacción-, es que se podría restablecer la interacción.

El *lenguaje simbólico*, es pues, la llave maestra, y no un obstáculo como decía Schütz. En lo que respecta a mi análisis, es algo que permite adentrarse en diferentes *Provincias Finitas de Significado*. Siendo que estas, se encuentran esencialmente configuradas desde una plataforma *semántica y sintáctica*. Ya que precisa las *objetivaciones* inherentes al *sentido atribuido*, detrás de sus limítrofes alcances, con que los individuos que la comprenden acuerdan en asimilar mutuamente.

En otras palabras, en la medida en que una *Provincia Finita de Significado* logre desentenderse, aunque sea momentáneamente, de los criterios derivados del *sentido común*, es decir, del *lenguaje ordinario del Mundo de la Vida Cotidiana*, es como, precisamente se comienza a contemplar un mundo de manera diferente y, sobre todo, *autoreferente*. Es precisamente, en esa medida, en que se espera que comiencen a brotar las propias definiciones *semánticas y sintácticas*, del cómo conoce *lo que conoce*, *Provincia Finita de Significado*. En fin, el *lenguaje simbólico* es lo que permite que una provincia pueda producirse hacia sí misma y posteriormente, en la medida de sus posibilidades, perpetrarse invariablemente a través del tiempo y espacio social.

...”La dificultad era semántica más que real, la cuestión radica en el lenguaje, y como el lenguaje es la herramienta del pensamiento, la cuestión radica ultimadamente en la manera en que pensamos”*

[Richter, 1985 : 60.]

⁸⁵ Dentro de otras perspectivas y autores, éste mismo punto ha suscitado enorme interés para la sociología. De esta manera, me vienen a la mente las tan famosos “experimentos de ruptura” (breaching experiments) de Garfinkel, quien pedía a sus alumnos que se dedicaran por un día a romper con los parámetros de normalidad o “deber ser” de la actitud natural. De esa manera, los alumnos podrían testificar los mecanismos que como sociedad se han ido constituyendo para restituir toda actividad cotidiana de manera que ... “los factores “*subjetivos*” se convierten en accesibles para los actores en virtud de una combinación de conocimiento contextual y su comprensión tácita de la estructura metódica de sus propias actividades” ... (GARFINKEL,H.,1967:*Studies in Ethnomethodology*, Englewood Clifs, Prentice Hall. (1984: Cambridge, Polity Press).)

* “The difficult was semantinc rather than real. The ‘fault’ lies with the lenguaje, and as lenguaje is the tool of thought, the fault lies with our way of thinking (traducido por mi)

Aquí, Hans Richter permite entender “fenomenológicamente” a DADA. Como miembro activo del movimiento, y posterior crítico del mismo⁸⁶, Richter da cuenta de un valor fundamental al interior del complejo DADA: “el *lenguaje* como herramienta del pensamiento”. Por mi parte, como se verá con mayor detalle en el tercer capítulo y sobre todo en mis conclusiones, propondré entender el recurso del *lenguaje* como una *meta*⁸⁷-herramienta, exclusivamente humana, que nos permite deambular libremente entre los múltiples ámbitos de *realidad* que construimos socialmente. Es decir, que entre nuestro entorno físico compartido y nuestras experiencias subjetivas individuales, aquello que nos permite coordinar nuestras actividades es la manera en que nos referimos mutuamente a ellas. Siendo las diferentes formas de expresión lingüísticas, las herramientas fundamentales para ello.

(Véase anexo 4)

A lo que apunta todo esto, es hacerse de una idea, mas o menos vaga, del gigantesco complejo intrincado, en cierto sentido fractálico, de las innumerables *Provincias Finitas de Significado* en que interceden diariamente nuestras conciencias individuales. En otras palabras, la abrumadora estructura de *múltiples trasfondos de sentido* en que nos desenvolvemos diariamente, utilizando el *lenguaje* como medio fundamental para permanecer *fluyendo*.

Día a día transitamos a través de esta complejísima estructura fractal. Incluso, modificando sus trasfondos *semánticos*. Siendo precisamente el *lenguaje*, lo que nos permite esa movilidad e incidencia sobre todas ellas. No obstante, esto es por lo general inadvertido.

“En adición a las restricciones del arte, el lenguaje ordinario es “la peor de las convenciones” puesto que impone, a través de la utilización de formulas y asociaciones verbales que no nos pertenecen, lo que encarna junto a la nada

⁸⁶ Al rededor de los 60s Richter realizo un libro en que además de relatar innumerables anécdotas propone su propia forma de entender a DADA: a través de su tesis de la *Chance* –es decir, de las posibilidades abiertas. Algo que posteriormente, en el tercer capítulo, en particular, hará mucho eco conforme al planteamiento de la *contingencia*

⁸⁷ Puesto que es una herramienta que permite construir nuevas herramientas. Es decir, que utilizamos el *lenguaje* para entender mas *lenguaje* –como en el caso específico, de ésta, mi investigación.

*nuestras verdadera naturaleza; los propios significados de las palabras están arreglados y son incambiables solo por el abuso del poder de la colectividad”*⁸⁸

André Bretón [Bigsby: 26.]

Vuelvo a insistir en la antes mencionada “paradoja” de la *construcción social de la realidad*. Pero ahora con la variable del *lenguaje* –como el principal sistema de *objetivación* de la *experiencia subjetiva*. En este sentido, lo referido arriba se traduce en que la mayoría del tiempo no nos damos cuenta de nuestra capacidad transformadora. Ello, por la naturalidad misma con que se nos presentan y, en este caso, comunican tanto el *Mundo de la Vida Cotidiana* como las *Provincias Finitas de Significado*. Y sin embargo, lo que vuelve paradójico todo esto, es que queriéndolo o no se van entretejiendo en nosotros, una serie de diversos bagajes *cognitivos, semánticos, lingüísticos, comunicativos*, etcétera. Estos bagajes, en agregado, constituyen la gigantesca estructura fractálica, polimorfa y maleable, en la que fluctúa nuestra *existencia* diaria.

En este sentido, aquella “paradoja” se traslada directamente al cómo percibimos el *lenguaje*, tanto individualmente como en colectividades. Si es que *lo damos por hecho* y por ende no implementamos sus usos potenciales. O si hayamos en éste una “herramienta del pensamiento” que nos permite transitar libre y orientadamente por las diferentes dimensiones de la *realidad* a las que nos enfrentamos.

Son precisamente, estos puntos de encuentro y desencuentro, en correlación con mi primer interés –que fue, desde un principio, el estudio del humor negro⁸⁹–, lo que inspiró mi pregunta de investigación⁹⁰: ¿nos damos cuenta del enorme trasfondo de *sentido* que tienen nuestras acciones?.

⁸⁸“*In addition to the constrains of art, ordinary language in “the worst of conventions” because it imposes upon us the use of formulas and verbal associations which do not belong to us, which embody next to nothing of our true natures; the very meanings of words are fixed and unchangeable only because of an abuse of our power by the collectivity”* (traducido por mi).

⁸⁹ Que, por su parte, representa un complejo *semántico* que sirve como contrapunto a las estructuras de *conocimiento* propias del *sentido común* y se define, en mayor o menor medida, por aquellos fundamentos que sustentan la emergencia o brote de las *Provincias Finitas de Significado*.

⁹⁰ Y la razón por la cual, el primer capítulo de ésta, plantea y desarrolla estas cuestiones, desde el cuerpo teórico-metodológico de la Fenomenología.

Modernidad y DADA; sentido común y humor negro.

El problema del *lenguaje* es por demás fundamental para mi propuesta analítica. Este representa dos momentos de un mismo proceso –los cuales trataré en los siguientes dos capítulos. El primero, a propósito de lo que Breton refiere en su caracterización del *lenguaje ordinario*, en relación con el *sentido común*, en tanto que dicha forma de *lenguaje* nos vuelve totalmente autómatas e irreflexivos sobre nuestro mundo cotidiano⁹¹. Lo cual, como se ha visto hasta ahora, es un tanto más sutil para un análisis propiamente fenomenológico, en tanto que esa forma específica de lenguaje simbólico/ordinario, no nos vuelve autómatas completamente sino que infiere ciertas actividades más inmediatas –no obstante a ello, nunca dejan de ser totalmente actos reflexivos.

En el momento que aparece un momento subsiguiente, en el que dicho *lenguaje “ordinario”* es procesado por mentalidades concientes, éste adquiere una capacidad transformadora. En el caso de DADA, la burla se incorpora, entonces, como el punto de inflexión analítico fundamental.

*“¡En pie, sois los acusados! El orador no puede hablaros si no estáis en pie.
En pie como para la Marsellesa,
en pie como para el himno ruso,
en pie como para el God save the King,
en pie como ante la bandera,
en pie, en fin, ante DADA que representa la vida y que os acusa de amar
todo de forma ‘snob’ por la única razón de que cuesta caro.
¿Os sentáis de nuevo? Tanto mejor, así me podréis escuchar con más atención.
¿Qué hacéis aquí, arracimados cual ostras serias –porque no cabe duda de
que sois serios?
Serios, serios, serios hasta la muerte.*

⁹¹ En relación a esto, me parece muy *ad hoc* una analogía, que realiza Jorge A. González en su artículo “Cultura de conocimiento”, entre la *Doxa* –o *sentido común* para este trabajo- y la realidad. Gonzáles señala que la *Doxa* es aquello que asentimos cotidianamente como una “realidad pre-interpretada”. De esta manera, el conocimiento *Doxico* cobra un efecto muy parecido al de la cornea, en tanto que “no la vemos por que *a través de ellas vemos* (a través de las estructuras cognitivas de la *Doxa* y/o sentido común) y el efecto de todo este proceso es que no nos damos cuenta de que *no nos damos cuenta*” [González, 2007: 41]. Siendo precisamente, de lo irreflexivos y autómatas, que nos volvemos, al vivir bajo los efectos de *Doxa*, de lo que *no nos damos cuenta*.

*La muerte es una cosa seria, ¿eh?
Se muere como héroe o como idiota, lo cual es exactamente lo mismo.
La única palabra que no es efímera es la palabra muerte. Os gusta la muerte
de los demás.
¡A muerte, a muerte, a muerte!
Es el Dios, aquél que se respeta, el personaje serio –dinero respeta a las
familias. Honor, honor del dinero; el hombre que tiene dinero es un ser
honorable.
El honor se compra y se vende como el culo. El culo, el culo representa la
vida como las patatas fritas y, todos vosotros que sois serios, os sentiréis peor
que la mierda de vaca.*

*DADA no siente nada, no es nada, nada, nada
Es como vuestras esperanzas: nada
como vuestros paraísos: nada
como vuestros ídolos: nada
como vuestros políticos: nada
como vuestros héroes: nada
como vuestros artistas: nada
como vuestras religiones: nada.*

*Silbad, gritad, rompedme la cara y después ¿qué? Os diré además que sois
tontos. En tres meses venderemos yo y mis amigos nuestros cuadros por algunos
francos.”*

Francis Picabia, en *Dadaphone*, marzo de 1920

El mundo ordinario, valdrá decir el mundo oficial y vigente, representaba la fuente de toda burla y ridiculización. Escondidos tras el aturdimiento del sinsentido y la absurdidad que evocaban estas formas de humor negro, los dadaístas profesaron una de las críticas más lúcidas, férreas y redentoras desde y para la Modernidad. Tanto así, que hasta nuestros días este movimiento artístico representa uno de los ejemplos de *toma de conciencia* y ejercicio de la *autodeterminación* más importantes de nuestra era.

IV. Conclusión

Hasta ahora se han establecido una serie de elementos, por demás generales, que nos sugieren e indican, tanto teóricamente como metodológicamente, hacia dónde se encuentran orientadas las ambiciones del presente trabajo. He aquí, una pequeña síntesis:

La *realidad*, como pretexto *ontológico*, del análisis –históricamente determinado- de la *experiencia* humana. La *sociedad*, como fuente de origen y medida de los elementos *cognitivos* que construyen dicha *realidad*. El *mundo* en que *día a día* vivimos, es decir el *Mundo de la Vida Cotidiana*, como soporte *objetivo, espacio-temporal*, en que se alojan los individuos, los objetos materiales, las instituciones sociales, etcétera, que constituyen dicha *sociedad*. El *sentido*, como expresión de los acuerdos específicos de valor y reconocimiento sobre ese entorno social o *Mundo de la Vida Cotidiana*. La *intersubjetividad*, como representación abstracta, del mutuo reconocimiento detrás el *sentido* atribuido en cosas y las actividades emprendidas por humanos entre otros humanos en un entorno social compartido. El *lenguaje* como medio fundamental, canalizado en diferentes vías –desde lo corporal, visual, auditivo, sintáctico...-, por donde se conduce y encausa aquellas disposiciones compartidas. Y finalmente, el carácter *fenomenológico*, como la impredecible emergencia de fenómenos, que alrededor de todas estas condiciones mencionadas, se presentan en insospechables eventos, algunos afortunados otros desafortunados, que nosotros como “sociólogos” habemos de relatar y volver, en la medida de lo posible, inteligibles.

En otras palabras: la *realidad* se construye socialmente por los –y las- personas, quienes gracias a procesos de *intersubjetividad* levantan estructuras de *sentido* –de mutuo asentimiento, sobre lo que cada cosa e idea representa para su mundo compartido-. Estructuras que son conducidas por medio de esquemas *tipificadores (lenguaje)*, que les permiten coordinar prácticas, siendo humanos que viven intrincados los unos entre los otros.

Todo esto, bajo una animación irrefrenable, que en el mejor de los casos opera de manera unívoca. Cuando esto último ocurre, quiere decir que se ha logrado constituir socialmente, una *realidad eminente*. Esta se consolida en un *Mundo de la Vida Cotidiana*, cargada de estructuras *cognitivas* de *sentido común* –donde se dictamina todo lo que oficialmente tiende a funcionar y reproducirse de manera más o menos predecible.

Sin embargo, esto, no siempre ocurre así. Las expectativas predecibles, de funciones y operación, entre lo que creemos que es *real* y reconocemos mutuamente a través del *lenguaje común*, gracias a un *sentido común*, suele dislocarse por múltiples razones mientras interactuamos. Es por ello que unos reconocen ciertos valores y propiedades detrás de algo en particular y otros no. En este sentido, el mundo social, es también un entorno de impredecibles y emergentes fenómenos atípicos.

Es precisamente, bajo este último escenario social, donde se presenta el “*problema*” de la *realidad social*. Es ahí donde diferentes tipos de *realidad(es)*, le van siendo intermitentemente relevantes a la conciencia de los individuos durante sus interacciones. Por consiguiente, sus prácticas y actividades dejan de referirse unívocamente. Sólo en la medida en que –a través de procesos aún más complejos de *intersubjetividad*–, aquéllos logren *re-asignar/reconocer/acoplar* un nuevo *sentido detrás de las cosas*, es que pueden reorientar sus acciones.

No obstante, esto es muchas veces difícil, incluso imposible, de lograrse. Es por ello, que socialmente, se han ido diseñado, tras inconmensurables procesos, estrategias para enfrentarse a estas dificultades. Así, a lo largo de la historia de la humanidad, han brotado –sin la necesaria intención de los sujetos–, un sin fin de *flujos de sentido*. Estos *flujos* nombran y evalúan las cosas del mundo, conforme a diferentes entendimientos y las comunican a través de diferentes tipos de esquemas de comunicación –lingüísticos, gesticulares, visuales, auditivos, etcétera– que le son adecuados y funcionales sólo hacia sí mismos. De ahí surgen las *Provincias Finitas de Significado*.

De lo anterior, me gustaría resaltar un par de cuestiones. Primero, que mientras más vivimos en el mundo social –tanto individuos como sociedades–, más capacidad *semántica*, de abstraer y determinar nuestro entorno, poseemos y desarrollamos. Es decir, existen más connotaciones que podemos derivar y atribuir al mundo. Por ende podemos depositar más *significados* en objetos, ideas, conceptos, nociones, prácticas, etcétera –incluso múltiples *significados* en uno(a) mismo(a). Por ello se vuelve más ensanchado y rebuscado nuestro presupuesto y/o capital *lingüístico*. Esto ocurre debido a los múltiples *acentos de realidad* con que nos conducimos, individual y socialmente, donde cada uno requiere de un código específico de comunicación.

“DADA es nuestra intensidad: que erige las bayonetas sin consecuencia la cabeza sumatral del bebé alemán; DADA es la vida sin pantuflas ni paralelos; que está en contra y a favor de la unidad y decididamente contra el futuro; sabemos sensatamente que nuestros cerebros se convertirán en cojines blanduzcos, que nuestro antidogmatismo es tan exclusivista como el funcionario y que no somos libres y gritamos libertad; necesidad severa sin disciplina ni moral y escupamos sobre la humanidad.

DADA permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochinateda como todas, pero de ahora en adelante queremos zurrarnos en diversos colores para ornar el jardín zoológico del arte de todas las banderas de los consulados.

Nosotros somos directores de circo y chiflamos por entre los vientos de las ferias, por entre los conventos, prostituciones, teatros, realidades, sentimientos, restaurantes, uy, jojo, bang, bang.

Nosotros declaramos que el coche es un sentimiento que nos ha unido más de lo suficiente en las lentitudes de sus abstracciones, como los trasatlánticos, los ruidos y las ideas. Sin embargo, nosotros exteriorizamos la facilidad, buscamos la esencia central y nos sentimos contentos si podemos ocultarla; no queremos contar las ventanas de la élite maravillosa, pues DADA no existe para nadie y queremos que todo el mundo entienda eso. Es ahí, os lo aseguro, donde está el balcón de DADA. Desde donde uno puede oír marchas militares y descender cortando el aire como un serafín en un baño popular, para mear y comprender la parábola.

*DADA no es locura ni sabiduría, ni irónica, mírame, gentil burgués.
El arte era un juego color de avellana, los niños armaban las palabras que
tienen repique al final, luego lloraban y gritaban la estrofa, y le ponían
las botitas de las muñecas, y la estrofa se volvió reina para morir un poco
y la reina se convirtió en ballena y los niños corrían y se quedaron sin cena.*

*Y luego vinieron los grandes embajadores del sentimiento, quienes exclamaron
históricamente a coro:*

*Psicología Psicología jiji
Ciencia Ciencia Ciencia
Viva Francia
No somos naïf
Somos sucesivos
Somos exclusivos
No somos simples
y sabemos bien discutir de la inteligencia.*

*Pero nosotros, DADA, no compartimos su opinión, pues el arte no es cosa seria,
os lo aseguro, y si mostramos el crimen para doctamente decir ventilador, es
para halagarles, queridos oyentes, os amo tanto, os lo aseguro y os adoro”.*

[“Siete Manifiestos DADA”, Ed. Tus Quest. Colección Fábula,
traducción de Huberto Halttler]

En la medida en que nuestra capacidad por determinar nuestro entorno se va asimilando progresivamente, convirtiéndose en algo plenamente conciente, se da una mayor capacidad de socialización. En otras palabras, al circular por diferentes *ámbitos de sentido* durante el día debemos adoptar más y más formas de comportamiento, en cada uno de ellos, y a consecuencia de ello, aumenta nuestra capacidad de acoplamiento con otras ideas y/o actividades, que no necesariamente compartimos. Finalmente, se vuelve por demás definitiva y patente nuestra capacidad por determinar nuestro entorno a través de una perseverante y abierta construcción de *mundos posibles detrás de significados posibles*.

Capítulo II

Arte y Modernidad

I. Primera Modernidad

El objetivo del presente capítulo es establecer ciertos aspectos históricos, sociales y culturales, enmarcados en el contexto la Modernidad, que se relacionan con DADA. Estos habrán de ser considerados como soportes elementales desde donde se fundamentará la producción de *sentido*, con respecto al análisis fenomenológico de la *realidad social* que me he planteado en el presente escrito. Esto con el fin de establecer de manera conceptual e histórica⁹², los dos primeros puntos de enfoque previamente establecidos en el primer capítulo. Primero, el semblante detrás de las estructuras semánticas del *sentido común* de la Modernidad como *mundo de la vida* –en términos de un conocimiento “oficial” y “vigente”-, patente en la mayoría de sus individuos, en las instituciones sociales e incluso los objetos físicos que la conforman. Segundo, la incidencia del arte vanguardista del s XIX, como visión alternativa a la del conocimiento del sentido común, plasmados en las estructuras de humor negro en DADA.

Del Renacimiento a una Primera Modernidad: una nueva cosmovisión del mundo.

En el texto de “Las consecuencias perversas de la Modernidad” Anthony Giddens define la Modernidad como *la vida social organizada que emergió en Europa desde el s. XVII y fue desarrollándose hasta llegar a ser más o menos global en su influencia* [Giddens: 1]. La Modernidad se inició en el marco de las dos grandes revoluciones ilustrado-burguesas, la industrial (inglesa) y la político-humanista (francesa), que a su vez son en mayor o menor medida consecuencias del Renacimiento. El Renacimiento esta demarcado desde

⁹² Conforme a los planteamientos históricos, es necesario mencionar que en el capítulo se utilizan múltiples citas y referencias textuales, ya que a diferencia de una tesis en historia –en donde el esfuerzo central, se encuentra en desarrollar un relato amplio y coherente entre diferentes eventos y coyunturas-, ésta tesis pretende ser un análisis sociológico, desde la Fenomenología. Por ello procuraré simplemente situar al lector, bajo orientaciones derivadas de otros análisis, ahora sí históricos, a través de transcripciones directas. Esto, en vez de realizar una redacción profunda y compleja sobre el contexto histórico que he escogido.

los primeros fulgores del capitalismo mercantil en Génova, entre los siglos XIV y XV⁹³, hasta la toma de la Bastilla en Francia a finales del XVIII, y se caracteriza por la caída del Feudalismo como forma de organización social hegemónica que es reemplazado, en el poder, por la burguesía. Finalmente, la extinción de aquel milenarismo Reino de Dios⁹⁴ – fundamentado en ideas derivadas de la filosofía aristotélico-tomista y la escolástica medieval-, tuvo como fatal estocada una tercera revolución, la científica, iniciada por Galileo⁹⁵ y culminada por Descartes y Newton –con el desarrollo del “método científico” y las implicaciones teóricas del “cálculo infinitesimal”. A manera de síntesis, se podría decir que esta transición de la Edad Media a la Modernidad se caracteriza por un rotundo triunfo “cientificista” de la razón sobre la fe y la tradición.

...”La primera edición de Principia Mathematica [de Newton] es de 1686. El siglo XVII ya está, por consiguiente, bien avanzado. Antes de esta fecha, Galileo, Descartes y Huygens fueron protagonistas de un proceso que culmina en Newton (proceso sin el cual Newton mismo sería difícilmente comprensible) (...) la mecánica newtoniana es el sistema que va a sustituir al sistema Aristotélico en la descripción e interpretación de las leyes del movimiento; es, además, el primer sistema que exhibirá algunas de las propiedades fundamentales que llegarán a ser luego la marca de la ‘cientificidad’ por excelencia”...

[Piaget y García⁹⁶, 2004: 174].

En retrospectiva, estas revoluciones vinieron acompañadas por un movimiento de las ideas que se le conoció a la posteridad como la *Ilustración*. Este movimiento marca el

⁹³ De ahí la consolidación de la “clase burguesa”, y su invención de la banca, que pronto colonizó todo el norte de Italia (Venecia, Pisa, Florencia) y llegó a extenderse rápidamente a otras latitudes como los países Bajos (Amberes, Brujas, Ámsterdam) y Portugal (Lisboa) hasta llegar a ser un sistema plenamente impuesto en toda Europa siglos más tarde. [Luis Villoro. El pensamiento moderno. FCE. México, 2002. Pp. 20].

⁹⁴ Idea milenaria de la cultura judeo-cristiana que dominó como paradigma vigente durante toda la edad media. Proveniente del judaísmo, cuando el Rey David realizó un supuesto pacto con Dios de gobernar la tierra por toda la eternidad. Fue retomado en el nuevo testamento Cristiano en donde se sustituye a Jesús como el soberano del mundo. San Agustín escribe la Ciudad de Dios alrededor del siglo III, representado el tratado más importante de la edad media hasta la llegada de Tomás de Aquino.

⁹⁵ Esta revolución, llamada “científica”, se basó en la concepción de las “leyes de la naturaleza”, en oposición a la “voluntad de Dios”. Como lo es la ley del “principio de inercia” por ejemplo.

⁹⁶ Piaget y García, creadores de la Epistemología genética, son referentes fundamentales, para entender globalmente. Es decir, como una *totalidad* la construcción del conocimiento en los seres humanos. En este sentido, los he retomado de manera indirecta, ya que me permiten situar bajo una perspectiva diferente, incluso más científica, lo establecido por la Fenomenología y la sociología del conocimiento. Sin embargo incluir el planteamiento general de estos dos autores sería extrapolar mis alcances, por lo que sólo haré algunos llamados a lo largo del texto.

momento en que un “nuevo mundo” entraría en escena, un mundo iluminado por esa razón, estructurado sobre la base de la industria productiva capitalista, ensamblado socialmente desde un diseño político positivista y controlado por una precipitada intervención científica. Los cambios que se dieron en este periodo fueron innumerables: el trabajo pasó a ser asalariado, se dieron descubrimientos científico-tecnológicos como la brújula, la pólvora y la imprenta, los cuales repercutieron en viajes trasatlánticos, descubrimientos y conquistas territoriales así como la difusión de nuevos e insospechables conocimientos. Por otra parte, a la par de los avances del conocimiento se dio una gran secularización religiosa y la declaración de los derechos humanos. Finalmente, y como consecuencia a todos estos, y muchos otros cambios, dieron como resultado la conformación del Estado Nación –con la división de las esferas; político, legislativo y judiciales-.

...”el mundo moderno es un mundo desbocado, no solo en lo que respecta a la rapidez en que ocurren sus cambios sociales, sino también en el alcance y la profundidad en la que afecta prácticas sociales y modos de comportamiento preexistentes”...

[Giddens, 2006: 43]

Bajo este contexto se fueron modificando, desde el seno mismo de la configuración social, no solo las actividades sociales instituidas y cotidianas, sino la propia concepción del *ser*⁹⁷, del *espíritu* de estos “ilustrados individuos”. Cuando por fin la tradición fue reemplazada por la razón, durante la *Ilustración*, la reflexión se situó –en vez del dogma– como referente de orientación cognitiva hacia el mundo. La Modernidad se volvió absolutamente consciente de su propia capacidad de *autodeterminación* –en el mejor de los casos autocrítica-, gracias al conocimiento que produce de sí misma.

⁹⁷ De ahí la idea de la descentralización del concepto del individuo, donde el mismo Luis Villoro defiende que antes del Renacimiento la humanidad estaba regida por una idea donde dios –y la tierra-, eran el centro del universo y esos individuos estaban a expensas de una voluntad externa que regia todos los acontecimientos del mundo. Después del renacimiento, y detrás de todos estos cambios, el individuo pasó a ser el centro del universo –como voluntad de ser y actuar- y el mundo simplemente paso a formar parte de una estructura cósmica que se extendía hasta lo imperceptible. [Giddens, 2006: 43.]

...”La reflexividad moderna se refiere a la susceptibilidad de la mayoría de los aspectos de la actividad social, y las relaciones materiales con la naturaleza, en su revisión crónica a la luz de nuevo conocimiento”...

[Giddens, 2006: 20.]

Se podría decir que hasta en las más insignificantes prácticas, pensamientos y conocimientos sobre la vida cotidiana moderna. Hay dos implícitos fundamentales. El primero hace referencia a un registro reflexivo de la acción que permite al individuo ahondar discursivamente sobre las razones que motivan su acción. Y el segundo, trata sobre la capacidad de considerar y elegir sus actividades –de un sinfín posibles rutas estructurales alternas durante la acción-, a diferencia de otras épocas donde la actividad era prácticamente unívoca, respecto a la disposición socio-estructural de a las tradiciones, los usos y las costumbres.

Hasta este momento, la caracterización atribuida como “moderna”, se encuentra en total dominación por las determinaciones provenientes de la burguesía industrial. Es decir, que independientemente de las múltiples expresiones ideológicas alternativas, fue propiamente esta clase social imbuida totalmente con los ideales de la Ilustración, quienes iniciaron el levantamiento de la cultura, las instituciones sociales, el “conocimiento vigente”; y de entre todos estos procesos, brotaron paralelamente, las estructuras semánticas de lo que se denominará como *sentido común* de esta temprana y creciente Modernidad.

Para el siglo XVIII y sobre todo para el XIX, esta forma de *sentido* se convirtió en un conocimiento determinista, convencido de que efectivamente salía a encontrar, con el uso de sus “lentes” científicos, una *realidad* por demás concreta e inequívoca; que gracias a procedimientos puramente cognitivos, era capaz de manipularla en *pos* de sus intereses. Es por esto que el mundo burgués, de la primera o temprana Modernidad, se caracteriza a grandes rasgos por sus enormes tendencias instrumentales y pragmáticas, las cuales progresivamente fueron introyectándose tanto en sus individuos como en su entorno de vida cotidiana. Lo anterior dio lugar a una desbocada e insaciable competencia que pronto mostró sus irremediables consecuencias perversas –como lo fue en específico la

primera guerra mundial y todas sus terribles secuelas. La incesante creación de instituciones sociales –las cuales sustentaban y reproducían ese mismo *sentido* del mundo-, fue su mayor y más ansiada gestión; desde la formalización de academias científicas⁹⁸, pasando por la configuración y fortalecimiento del sistema económico –que transitó de ser una economía de mercado a un sistema bursátil-, hasta la conformación de una enorme y compleja estructura burocrática propia del Estado Nacional moderno.

En otras palabras, decir que el proyecto de sociedad diseñado e implementado por la burguesía se entiende como aquel que contiene al *sentido común* de la Modernidad, significa que los aspectos bajo los cuales, aquella dominante fracción social, define el *cómo conoce* y el *qué hace con lo que conoce* durante su desenvolvimiento diario como aspectos que *oficialmente* se encuentran dados *a seguir* por quienes conforman dicha sociedad.

La lógica positiva, el racionalismo cartesiano, el método científico, la democratización, los nacionalismos, la libre competencia de mercado, la secularización religiosa, en fin, las consignas de las revoluciones industrial y político-humanista fueron los cimientos sobre los cuales se erigió dicho complejo “de *sentido* vigente”, o *común*, donde “lo que tiene *sentido*” para la mayoría y la forma en que se encuentran instituidas las relaciones sociales durante el despliegue interactivo cotidiano, se basan en los fundamentos de ésta y no otra manera de concebir el mundo.

Es indispensable, para este momento, hacer el comentario de que el “arte tradicional” se caracteriza por una enorme sumisión ante las estructuras de conocimiento *oficial*, de esta primera Modernidad, debido al pleno control que la burguesía ejercía sobre tal empresa social. Esto quiere decir que desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, el arte se concibió como una expresión más del *sentido común*⁹⁹, donde sus propósitos y manifestaciones, evidenciaron rasgos por demás constitutivos del pensamiento delineado anteriormente. Estos rasgos, incluyen elementos tales como la enorme tendencia hacia la coherencia

⁹⁸ En Alemania (1652), Reino Unido (1660) y Francia (1666).

⁹⁹ Un fenómeno que en mayor o menor medida fue atenuándose paulatinamente, debido a las múltiples y variadas turbulencias que la institución social del Arte sufrió

lógica en sus obras –donde la tarea principal consistía en retratar elementos de la realidad lo más fielmente posible-. Esto se lograba por medio de restricciones controladas institucionalmente en escuelas de las bellas artes donde se enseñaba únicamente el dominio de la técnica y el estilo, así como aquellos cánones derivados de los renacentistas.

Lo establecido en el párrafo anterior culminó en la reducción de la contemplación estética a formas de apreciación impuestas *oficialmente*, sobre elementos y propiedades específicas en las obras –cuales no dependían de la capacidad lúdica y subjetiva del artista y/o la obra sino del adiestramiento y la subyugación a las reglas estéticas derivadas de una técnica y un estilo específicos de la tradición artística. Dicho valor estético fue llevado prolongadamente a una dimensión propiamente mercantilista –no apreciativa ni sensible.

En resumen, a la par de todas las edificaciones modernas previamente descritas, el arte –o mejor dicho, la institución tradicional del arte - representó una más de las construcciones sociales de esta primera Modernidad. Por ende esta actividad se encontraba plenamente vinculada a la configuración semántica de las estructuras del conocimiento de *sentido común*. No obstante, como veremos a continuación, se suscitaron una serie de eventos y contraposiciones durante el siglo XIX que progresivamente fueron desarticulando el *pensar* y el *quehacer* artístico instituido formal y tradicionalmente, propiciando cada vez más grados de autonomía y límites provinciales más fuertes y lejanos¹⁰⁰. Estas contradicciones culminaron en una escandalosa y controversial lucha¹⁰¹ entre los artistas y la burguesía.

¹⁰⁰ Hago aquí referencia con el término “provincial” al planteamiento previo de las *provincias finitas de significado*, en donde a diferencia del arte tradicional en que sus “límites provinciales” se hallaba más diluidos en el conocimiento “oficial”, a partir del siglo XIX y sobre todo durante el XX la delimitación se volvería cada vez más ceñida y autoreferente lo cual volvió más independiente y diferenciado el conocimiento dentro del arte que los siglos anteriores.

¹⁰¹ La cual será analizada, no sólo en términos de la apariencia detrás de los productos y declaraciones sino a propósito del juego semántico de contraposición, entre las viejas ideas oficiales y las emergentes nociones alternativas, que se dio en el seno de subsecuentes conflictos sociales.

II. Segunda Modernidad

De la Primera a la Segunda Modernidad: Una *sensibilidad* alterna.

*"La Modernidad posee un profundo significado, el cual es; carga en sí misma desde un principio, una radical negación."**

Henry Lefebvre

[Rudolf Kuenzli, 2006: 15]

Durante todo el siglo XIX, principalmente en Francia, Alemania e Inglaterra, se dieron una serie de cambios en la forma de pensar que se había popularizado desde la caída de las monarquías feudales y el triunfo de la burguesía industrial. La Ilustración de los siglos XVII y XVIII con todos sus ideales de igualdad, libertad, prosperidad y racionalidad, pronto se vería amenazada por una nueva sensibilidad¹⁰². El ya nada revolucionario burgués, absorto en su asenso como la nueva clase dominante, se convirtió en el conservador tradicional de su propia época y pronto ganó sus propios adversarios. Los proyectos burgueses de Cultura, civilización, Estado –e incluso la noción misma de *realidad*: "La reevaluación de la razón se encuentra en el centro de las filosofías de

* *"To the degree that Modernity has a meaning, it is this; it carries with it self, from the beginning, a radical negation."* (Traducido por mi).

¹⁰² En discordancia con Giddens, quien a su parecer considera la reflexividad a un nivel puramente cognitivo, enmarcado en la tradición que va de Kant, Marx y Habermas –que determina lo universal por lo particular-; para Scott Lash existe otra dimensión de la reflexividad, meramente sensible, donde se reproduce toda otra economía de signos en el espacio, una *economía semiótica en símbolos miméticos*, no conceptuales –como se sospecha por lo cognitivo-. Estos símbolos miméticos son la *imitación de la naturaleza a nivel estético y artístico*; a través de imágenes, sonidos y narraciones que pretende acceder al mundo por medio de impresiones devenidas concretamente de lo que se deriva de la experiencia en el mundo, es decir, lo que se ve, cree y percibe a bote pronto.

Lash plantea su disconformidad al planteamiento anterior –de *lo universal por lo particular*-, en base a una crítica del *sujeto* desde el punto de vista del *objeto*, enmarcándose en una tradición que va de Nietzsche a Adorno, por medio de un proceso de *mediación proximal*, no abstracto-conceptual, de la vida cotidiana, que prepondera lo particular por sobre lo universal. Ahí donde *la mimesis propicia un acceso a la verdad superior al del pensamiento conceptual*; ya que *los conceptos teóricos son poco más que versiones dislocadas de metáforas miméticas; ahí donde la fijeza abstracta se vuelve estéril y carecen de la flexibilidad que requiere la verdad*.

He aquí *lo particular* radicalmente contrapuesto *al universal*, pasando de la exclusiva consideración de sujetos reflexivos a la de *objetos reflexivos*; estos últimos como propiedades intelectuales intensamente simbólicas que producen, por sí mismos, las industrias culturales.

Kirkegaard y Nietzsche. La diferencia básica entre estos modos de pensamiento y la filosofía tradicional racionalista incluyen una discusión sobre la naturaleza de la realidad, y el tipo de acercamiento que la filosofía debería de utilizar para discernir esta realidad” [Prampolini y Eder, 1983: 109].

He aquí el *principio de negación* tan característico de la Modernidad, mencionado en la primera cita del presente apartado, el cual explica su enorme heterogeneidad así como sus enormes conflictos internos. Al darse cuenta –tanto el individuo como la sociedad moderna- de su capacidad de autodeterminación, y verse coyunturalmente constreñidos por las enormes y solidificadas estructuras sociales, creadas por ellos mismos y paradójicamente asimiladas como externas, ajenas y coercitivas¹⁰³, se armaron de innumerables recursos –tanto materiales como ideológicos- para enfrentarse a ese mundo –eminente, vigente, oficial- que no los satisfacía.

...“La filosofía predominante en el siglo XIX presupone una realidad universal independiente del pensador, una realidad que puede ser comprendida y expresada por el intelecto. Frente a esto, los filósofos existencialistas ponen en duda la presencia de una realidad fija e inmutable, y condenan ferozmente la suposición de que el conocimiento racional, objetivo, es la única fuente de discernimiento. En lugar de esto, sugieren la existencia de otras formas de comprender la realidad; formas que se caracterizan por 'sentimientos' y 'estados de ánimo' y que integran parte del conocimiento subjetivo”...

[Prampolini y Eder, 1983: 109]

Justamente, este *principio de negación* –como potencial de oposición al determinismo estructural de las instituciones sociales oficiales- es aquello que conduce, de un *Mundo de la Vida Cotidiana industrial-ilustrado* de la primera Modernidad –cargado de un conocimiento racional, pragmático e instrumental. Esta segunda Modernidad¹⁰⁴, que busca crónicamente desprenderse incluso, en algunas ocasiones, oponerse por completo al mencionado *entorno de vida* instaurado por la primera.

¹⁰³ En el primer capítulo se ha profundizado en estos procesos de construcción y coerción de las instituciones del mundo de la vida.

¹⁰⁴ La cual no representaría una transición histórica como lo fue de la Edad Media a la Modernidad misma, sino que simplemente se abrirían nuevas posibilidades dentro de aquella –bajo el mencionado carácter de auto negación y contrariedad-.

Es precisamente en este contexto de cambios y alternatividad donde se desarrollaron las manifestaciones artísticas que van desde las Vanguardias decimonónicas hasta DADA y el Surrealismo; las cuales iniciaron con pequeñas expresiones de disconformidad y culminaron en cambios y/o redireccionamientos por demás relevantes para esta época histórica.

...“Hubieron otros ataques contra el sistema de la burguesía después de la mitad del siglo diecinueve. Marx señaló la deshumanización de un orden económico en que el hombre es distanciado de sí mismo, de la sociedad y del mundo, y es transformado en un mero objeto. Kirkegaard reto la necesidad lógica de la “razón”, en el sentido que le daba Hegel, la cual destruye la verdadera existencia del hombre, su habilidad de decidir, sus pasiones y su fe. Striner predicaba por el individuo absoluto. Dostoievski reveló las demoníacas fuerzas detrás de la racionalidad humana, Jacob Burckhardt profetizó la catástrofe de la cultura de masas. Y al inicio del siglo veinte los hombres creativos de las Artes, la poesía y la filosofía estaban por demás concientes del advenimiento del terremoto en la civilización occidental”...*

[Paul Tillich, 1945: 3]

Lo importante aquí es recalcar la contraposición que se dio entre diferentes formas de pensamiento, que para el XIX se volcaron en pugna –cada una con sus propias definiciones de individuo, cultura, civilización, Arte, etcétera¹⁰⁵-. Fue precisamente bajo estas condiciones de incertidumbre y/o crisis del pensamiento moderno, donde emergieron los antecedentes de DADA. No obstante, esto último no quiere decir que antes no haya habido expresiones contraculturales¹⁰⁶, sin embargo no que fue hasta ese

* *“There were other attacks on the bourgeois system as it developed after the middle of the nineteenth century. Marx challenged the dehumanization of an economic order in which man is estranged from himself, from society and the World, and is transformed into commodity a “thing” a mere object. Kirkegaard challenged the logical necessity of “reason”, in Hegel’s sense, which destroys man’s real existence, his ability to decide and his living in passion in faith. Striner preached the absolute individual. Dostoievski revealed the demonic forces underneath man’s rationality; Jacob Burckhardt prophesied the catastrophe of mass culture. And at the beginning of the twentieth century the creative men in the arts, poetry and philosophy were aware of the approaching earthquake in Western civilization”*

¹⁰⁵ En el libro de Luis Villoro “El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento” publicado por el F.C.E., se pueden encontrar precisadamente estas definiciones de Individuo, Cultura, Alma, Naturaleza, ciencia, etc., de aquella primera burguesía revolucionaria, lo cual se convertiría en el espíritu moderno ilustrado.

¹⁰⁶ De lo que bien podría remitirme a Diógenes “el cínico” –en el contexto de la edad clásica–, a Till Eulenspiegel y François Rabelais –de la edad media– o incluso al Marqués de Sade –del propio

momento en que éstas se volvieron realmente relevantes y lograron un impacto considerable.

De los movimientos de Bohemia a las Vanguardias.

Como se ha mencionado, durante todo el llamado “siglo de las luces” se fue consolidando una nueva sensibilidad frente al mundo, la cual fue progresivamente encarnándose en personalidades que veían ahora al burgués como siglos atrás éste veía a los nobles y clérigos –o sea, como *él* enemigo-. Un sin número de individuos –tanto por su cuenta como en agrupaciones- se manifestaron a favor de un nuevo espíritu. Los escenarios y principales focos de conflictos contraculturales fueron las primeras urbes modernas ya bien constituidas –llenas de bullicio, industrias, miseria, suciedad, decadencia, etcétera.

*...“El surgimiento de las expresiones vanguardistas internacionales, coincide con una revolución en las ideas políticas y filosóficas así como en desbocados cambios sociales, consecuentes a una rápida urbanización y desarrollos en ciencia y tecnología. Los escritos de los Comunistas Carlos Marx y Federico Engles y los Anarquistas Mikhail Bakunin y Petr Kropotkin retaron la visión progresista que defendía el capitalismo industrial. Los trabajos radicales de autores como Oscar Wilde y Henry Ibsen, Leo Tolstoy y Fydor Dostoyevsky expusieron los dilemas morales y sociales asociados con el materialismo. Los poetas Simbolistas Franceses, incluyendo a Stéphan Mallarmé y Arthur Rimbaud, consagrados a la 'idea del Arte' expresada por el realismo, establecieron un patrón del cual los mundos de la imaginación se convirtieron en un renacimiento espiritual”**...

[Prampolini y Eder, 1983: 111]

renacimiento– entre muchísimas otras figuras con el semblante y los requerimientos necesarios para entenderse como verdaderas expresiones de influencia a un espíritu contracultural, del cual está por demás empapado DADA.

** The upsurge of international avant-garde experimentation coincided with a revolution in political and philosophical ideas and social changes brought about by rapid urbanization and developments in science and technology. The writings of the Communists Karl Marx and Frederich Engels and the Anarchists Mikhail Bakunin and Petr Kropotkin challenged the view of progress fostered by industrial capitalism. The radical works of such writers and playwrights as Oscar Wilde and Henry Ibsen, Leo Tolstoy and Fydor Dostoyevsky exposed the social and moral dilemmas associated with materialism. The French Symbolist poets, including Stéphane Mallarmé and Arthur Rimbaud, concentrated on the 'idea of art' at the expense of realism, establish a pattern from which the worlds of the imagination became a source of spiritual renewal.*

Bajo este contexto, innumerables grupos y personalidades comenzaron a emerger desde mediados del siglo XIX, hasta llegar a las Vanguardias de inicios del siglo XX. Estas fueron, la culminación, la cúspide de la revuelta, que combatió vehementemente por un, todavía remoto, proyecto alternativo de cultura¹⁰⁷.

Al hablar de movimientos de vanguardia se infieren *acciones a menudo colectivas, que agrupan un número limitado de escritores y artistas, que se expresan a través de manifiestos, programas y revistas*. Estos formatos que se vinieron popularizando en paralelo, desde mediados del siglo XIX, como medios de difusión para la proliferación de las ideas revolucionarias de aquella época. Fueron excelentes medios de difusión por su carácter auto/co-gestivo de producción y distribución, con los que se volvió posible constituir y llegar a una relativa masa crítica de individuos adeptos al pensamiento que se intentaba proliferar. Entre estos textos, el más famoso fue tal vez el “Manifiesto del Partido Comunista” publicado a nombre de Marx y Engels en 1848. De igual manera igual manera que los ya mencionados movimientos sociales, como el anarquismo y el

¹⁰⁷ Este es un punto muy delicado –el de sí es que efectivamente las últimas “verdaderas” vanguardias fueron aquellas del primer cuarto del siglo XX-, al cual no me gustaría meterme en profundidad pues requeriría prácticamente construir una tesis completa sobre ello, muy interesante por cierto. Sin embargo anotaré un par de cuestiones: Muchos sostienen –desde los filósofos y sociólogos de la escuela crítica hasta los autodenominados “posmodernos”, entre muchos otros- que independientemente de las férreas luchas que se declararon en pos de un proyecto alternativo de cultura –y de Estado en algunas ocasiones-, que la agenda de una metamórfica burguesía, adaptable a casi cualquier inclemencia que se le presentaba, finalmente venció. Con la caída del muro de Berlín fue más que evidente esta derrota.

Ahora bien, esto no quiere decir abruptamente que después de las vanguardias del siglo XIX e inicios del XX, no haya existido ningún otro movimiento contracultural de relevancia –como bien podrían ser los movimientos estudiantiles de los 60s o todavía el *Punk* en Inglaterra a finales de los 70s y las manifestaciones “globalifóbicas” contemporáneas-, simplemente, lo que se infiere es que el contexto social en que se dieron aquéllas “vanguardias históricas”, tenía por lo menos una verdadera posibilidad de vencer a su enemigo puesto que ningún “proyecto de sociedad” se encontraba todavía tan enraizado en el tejido social, como lo es –desde mediados del siglo veinte- nuestra sociedad consumista basada en el capitalismo bursátil y la social democracia. Forzadamente, se podría hablar de una pequeñísima esperanza durante el periodo de “entre-guerras”, con el Surrealismo al frente de batalla en el Arte (cultura) y el Comunismo por un proyecto alternativo de Estado (institución) –de los que incluso se reconocían nexos internos entre ambos-.

No obstante, todos conocemos la historia oficial, y sabemos que después de la muerte de Lenin y al convertirse el Arte en una cuasi-empresa de “reproductibilidad técnica” –véase la tesis de Teodoro Adorno-, las esperanzas por instaurar una “sociedad diferente” estaban ya muy menguadas para mediados del segundo cuarto del siglo XX.

... “Una de las mayores confusiones surge cuando se habla de neo-vanguardia, post-vanguardia. Se emplean éstos y otros términos, en contradicción consigo mismos, por ese concepto de repetición que deberían eliminar. Su uso, lamentablemente héchose corriente, se ha debido en general, a la necesidad de distinguir la «fase histórica» —que a mi modo de ver empieza con el Futurismo (20 de febrero de 1909) y termina con la segunda guerra mundial (crisis del Surrealismo)- de los movimientos y agrupaciones sucesivas”... [Bertozzi, 1992: 6].

socialismo, lo que distinguió a estos movimientos de vanguardia fue *un antagonismo radical frente al orden establecido* –por su parte *en el campo literario*- que en la mayoría de los casos, se trataba de una doble rebelión; ya sea que se limite a una empresa de pura destrucción, o persiga un ideal de reconstrucción [Bertozzi, 1992: 5].

... “Hay algo singularmente acertado en el término vanguardia, que se atribuyeron u otorgaron los artistas, escritores y filósofos más alborotadores de mediados del siglo XIX. En una época de cambios radicales, las vanguardias artísticas se vanagloriaban de apuntar su cultura en la dirección adecuada. De hecho, esta metáfora evoca brigadas de pintores subversivos o poetas de acción marcial, era apropiada por que provenía de la jerga militar. Recordaba la enérgica vanguardia de un ejército que se encaminaba hacia el frente, entre clamores de trompeta y banderas que ondean”...

[Peter Gay, 2007: 62]

Como se hará evidente más adelante, esta aparente dicotomía entre destrucción y reconstrucción fue paulatinamente convirtiéndose en una especie de dialéctica-crítica, en que ciertos aspectos de la configuración y el desarrollo social –tanto a nivel político y económico como artístico y cultural- eran señalados como nocivos e inadecuados conforme a las perspectivas que aquellos individuos tenían de un porvenir, según ellos mucho más conveniente para las mayorías. De esta manera, lo que se intentaba era en un primer momento destruir toda imposición cultural burguesa –en algunos casos parcial y conciliadoramente y en otros total y devastadoramente-, con el fin de llegar a un punto en que fuese necesario la reconstrucción de los aspectos o elementos desestructurados para imprimir en ellos el diseño de sociedad y/o cultura que se deseaba. En pocas palabras se buscaba inducir la catarsis, desde donde se pueda empezar de nuevo.

Ahora bien, para ubicar a los movimientos de vanguardia estableceré dos diferentes momentos históricos. El primer momento se inserta a mediados del siglo XIX y es caracterizado por movilizaciones no muy bien estructuradas –en que las personalidades eran mucho más relevantes que el movimientos en sí. Durante este periodo los movimientos más populares y representativos fueron la *Bohemia*¹⁰⁸ y el *Dandismo*¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Una forma de protesta que se popularizo entre 1830 y 1840 en Francia, la cual se fundamentaba en tres

El segundo momento, al cual nos hemos referido anteriormente como Vanguardias, va del último cuarto del XIX a inicios del XX, caracterizado por agrupaciones ya muy bien constituidas, con identidades fuertes y referencias mutuas –tanto coincidentes como divergentes. De entre estas llamadas Vanguardias encontramos corrientes que se desarrollan en varios ámbitos. En la pintura los más importantes fueron el Impresionismo, el Expresionismo y el Cubismo. En la poesía encontramos un grupo (orgullosamente) mexicano llamado los Estridentistas. En la literatura se encuentra el Existencialismo. Y de entre un buen número de otros movimientos, llegamos hasta el Futurismo, DADA* y finalmente al Surrealismo¹¹⁰.

Zutistes, Hydropanthes e Hirustes: vestigios de humor negro
en las vanguardias decimonónicas.

Encaminándome, ya propiamente, al advenimiento de lo que se convertiría en características particulares de DADA, me referiré a una triada de movimientos vanguardistas decimonónicos – los cuales nacen propiamente de la *Bohemia* francesa y encarnan vehementemente el semblante del *Dandi baudelaireano*. Con estos, se empieza a denotar ya un carácter mas o menos bien definido en lo se que refiere al planteamiento del humor negro como *estructura subjetiva* en DADA.

consignas fundamentales: Miseria, Sueño y Libertad. Todo aquel que se considerara a sí mismo un *bohémio* tenía que despojarse de todas sus pertenencias materiales, no indispensables, e iniciar un viaje interminable hacia el olvido. Baudelaire los llamaba: “la tribu profética de las pupilas ardientes”.

¹⁰⁹ “*El dandi es un ser sin ambiciones, sin propósitos ni fines. Fijo en la quietud de un presente que pretende ser eterno, despilfarra lo que tiene y se gasta a sí mismo como un perfume contenido en un frasco destapado, cuya fragancia ha de deleitar*” Su condición responde a un profundo sentimiento que Baudelaire define como: «*spleen*». “*El spleen –flor del mal– paraliza la voluntad, asfixia el alma, ahoga las ansias de elevación y embota los sentidos. El aristócrata que trata de combatir su spleen recurriendo al viaje a países exóticos, afrontando los riesgos de la selva y el mar, experimentando las peripecias inquietables de la pura acción que no busca sino perpetuar su juego Pues realmente «la vida no posee mas que un encanto verdadero: el encanto del juego. Pero ¿si nos resulta indiferente ganar o perder? »*” (Baudelaire, EDIMAT: 34-35).

En Inglaterra se daría un ejemplar un tanto diferente al francés, incluso opuesto, donde el *Dandi* era alguien literalmente elegante y refinado, muchas veces un burgués o aristócrata, sin embargo esta visión no nos compete para nuestras apreciaciones. De hecho, Oscar Wilde, escritor inglés, llegó a convertirse en un verdadero *dandi baudelaireano*.

* Que por cierto no les agradaba mucho el sufijo “*ísmo*” debido a su radical escepticismo nihilista e inconformidad con las denominaciones genéricas.

¹¹⁰ No me detendré en este segundo momento sino hasta los tres últimos mencionados, ya que no encuentro, en ninguno de los pasados, elementos relevantes que me lo impelan. Sin embargo, sí me gustaría rescatar otros tres pequeños movimientos del primer momento, dado que me parecen por demás importantes en el rastreo de influencias en DADA, debido al carácter de sus gestos y actos.

Alrededor de 1870 surgió en París un grupo de poetas, filósofos e intelectuales¹¹¹ que se hacían llamar los «Zutistes» –del francés *Zut*¹¹² que expresa enojo, desprecio, rabia, indiferencia, *con toda una carga lúdica, ya negativa y polémica* [Bertozzi, 1992:1]. Estos fueron los que por primera vez utilizaron recursos como el sarcasmo, las burlas y las parodias para continuar con las revueltas y los escándalos tan en boga durante aquellos momentos¹¹³.

Subsecuentemente¹¹⁴, durante la década de 1880, dos grupos más se dieron a conocer. Los «Hydropanthes», “un grupo literario que se reunía en el Chat Noir a beber alcohol y cuya divisa era *el agua es mal para la salud*” e inmediatamente después se hicieron presentes los «Hirustes» –cuyo nombre quiere decir despeinados-, “eran reconocibles para la mayoría por sus sombreros, sus corbatas, su forma de fumar pipa y beber ajeno, así como por su lenguaje cotidiano, apropiado para insultar al ciudadano común” [Waldberg, 2004: 14].

Lamentablemente, no encontré mayores referencias de estos movimientos. Sin embargo, lo importante aquí es recalcar el carácter con que estos se presentaban ante su mundo: la mofa, el descaro, el vicio, la locura inducida, etcétera. Todos estos eran elementos utilizados por aquellos *bohémios dandis* y posteriormente fueron utilizados por los dadaístas en sus expresiones, manifiestos¹¹⁵ y productos. A continuación haré una breve descripción de las características propias de estos movimientos decimonónicos, imprescindibles para llegar a comprender conceptualmente el contexto de ruptura con el *sentido común*.

¹¹¹ Entre ellos: Léon Valade, Ernest Cabaner, Raoul Ponchon, Charles de Sivry, Paul Bourget, Jean Richepin, Germain Nouveau, Antoine Cros, Henri Cros, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Charles Cros.

¹¹² Se le atribuye a Rimbaud la sugerencia de la palabra *Zut*: “*era la época en que Chose* (como se le conocía a Rimbaud) *inventó la palabra: «Zut»*” [G. Nouveau, 1970,: 422].

¹¹³ *Ello parece acercarse en todo a DADA, a sus manifiestos y proclamas que anteponen, a la redundancia verbal y a la concepción de lo «nuovo bello» (o nueva estética) futuristas y a la recuperación de los intelectualismos surrealistas, la expresión profanadora y vaciada de todo programa, típica, por ejemplo de Tristán Tzara y Francis Picabia* [Bertozzi. Pp . 2].

¹¹⁴ Como se podrá ver más adelante, la sucesión del legado de un artista por otro o un movimiento artístico por otro –retomando ciertos aspectos del pasado, desechando otros e incorporando nuevos-, se convertiría para las vanguardias en un método de supervivencia así como de continuación, y permanencia, de sus actividades y los efectos que procuraban producir.

¹¹⁵ Léase los manifiestos Zutistes.

III. Rupturas

Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud: hacía una primera *desestructuración* del lenguaje.

Del inmenso universo de personalidades contraculturales de esta época, me enfocaré en los enigmáticos *poètes maudits*¹¹⁶ (poetas malditos), de entre los cuales destacaré a Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud¹¹⁷. Estos tres autores aportan rasgos muy ilustrativos a DADA –no sólo en tanto al legado, sino sobre todo en relación al análisis fenomenológico. Las propuestas de estos tres íconos de la Modernidad se pueden analizar conforme al proceso de resquebrajamiento con la tradición artística remontada al Renacimiento –no sólo en tanto a la inconformidad que se tenía contra el gusto o la estética clásica, sino propiamente con las formas alternativas de pensar y utilizar el lenguaje durante la Modernidad. “Sus ataques contra la razón, lógica, lenguaje como provincialismos burgueses se encuentran firmemente en la nueva tradición establecida por Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Jarry*” [Bergsby: 20].

Para volver claras estas referencias, quisiera retomar el análisis que realiza Gabriel-Aldo Bertozzi sobre el proceso de *desestructuración* que sufrió la configuración lingüística y semántica de la poesía clásica, en lo que se refiere a una serie de rupturas que fueron dándose subsecuentemente desde niveles tan generales como el mismo soporte físico¹¹⁸ hasta los alcances conceptuales¹¹⁹, en los que previamente descansaba el *quehacer* poético.

¹¹⁶ Popularizados por la obra, llamada de la misma manera, de Verlaine.

¹¹⁷ Pues se podrían mencionar a muchos más, tal y como en las muchas introducciones que he leído sobre DADA; como: Gérard de Nerval, Paul Valérie, Lautréamont, Flaubert, Alfred Jarry e incluso Edgar Poe.

* *Its attack on reason, logic, language a bourgeoisie provincialism was firmly in the new tradition established by baudelaire Mallarmé, Rimbaud and Jarry.* (traducido por mí).

¹¹⁸ La utilización de un espacio físico como la página de escritura y las tipografías.

¹¹⁹ La orientación del pensamiento hacia lo que se consideraba como evocación poética o simple lenguaje vulgar.

El primer advenimiento de este proceso, nos remite a Charles Baudelaire, en lo que respecta a la forma totalmente novedosa en que este francés subvirtió todas las reglas de la poesía –hasta ese momento vigentes. Fragmentó las viejas prosas en pedazos desparramados libremente dentro la «*página*» en que se escribía la poesía. Al decir «*página*», en el fondo se hace referencia a lo más fundamental que necesita un poeta, pues en ella es donde precisamente descansan a final de cuentas sus poemas, y dado que Baudelaire comienza hacer “lo que a él le place” en aquella «*página*», se puede decir que el *quehacer* poético entra en una nueva etapa¹²⁰.

No mucho después Sthépan Mallarmé se hizo presente al escudriñar más allá de la «*página*», al experimentar con la «*palabra*»; donde el formato –tamaño, composición, posición, etcétera-, la convertían en sí misma en el objeto de apreciación y dinamismo estético. Profundizó así en los alcances de la “nueva poesía” que inició Baudelaire.

Por último, como punto culminante de esta ola de influencias¹²¹, Arthur Rimbaud, *L'enfant terrible* de las calles y tugurios parisinos decimonónico, llevó a un magnífico extremo este proceso *deconstructivo* de la poesía clásica. Pues llevo la ruptura al nivel de la «*letra*», cuando se le ocurrió *otorgarle colores a las vocales*¹²².

¹²⁰ Es por estas razones que más adelante se podrá notar un reparó con más precisión en las menciones de Baudelaire, ya que es él quien lo inicia todo; y por lo mismo, tanto Mallarmé como Rimbaud y todos los DADAs, se ven reflejados en el semblante que se define detrás de éste icono fundamental de la Modernidad.

¹²¹ En la propuesta formal de Bertozzi también están referidos Guillaume Apollinaire y Paul Verlaine, a lo que por cuestiones de tiempo he decidido omitir, ya que me parece suficientes las menciones descritas.

¹²² Es de notar, a estas alturas del escrito, que este proceso de desestructuración tiene como punto fundamental de vinculación con mi investigación la mención particular de Tristan Tzara como punto de culminación de aquellas rupturas; cuando a la reinención de las vocales en Rimbaud, Tzara las convierte en la “nada”. (véase la teoría sobre el *Inismo* de G. A. Bertozzi).

Charles Baudelaire: Hacia una “nueva moral” moderna
y la reinención de la «página» poética.

...“Junto con el revolucionario de la estética, Baudelaire representaba una auto liberación lúdicamente agresiva del culto prescrito a los antepasados”...

[Peter Gay, 2007: 55]

Antes de entrar propiamente en el análisis de Baudelaire, derivado del trabajo de Bertozzi, es indispensable mencionar una serie de aspectos que caracterizaron, no solo a este extravagante personaje sino a toda la generación de artistas que le siguió –e incluso, algunos dirían, al “*ser moderno*” contemporáneo. Para ello hay que extender las caracterizaciones referidas específicamente a Baudelaire a diferencia del resto de los poetas. Estas caracterizaciones, son en últimas consecuencias la descripción de una época y por consiguiente sirven como puntos de referencia para entender tanto a Mallarmé y Rimbaud como a toda la generación de Dadaístas –sin tener que reelaborar para cada uno de ellos un semblante particular-. Evidentemente existen sus diferencias, pero en última instancia lo importante de estas menciones es el retrato general de una identidad cargada con una “nueva moral” que se incorporó a la historia de la Modernidad como concreción de toda una corriente alternativa que pronto se volcó férreamente contra el *status quo* de la *cultura oficial*.

Hacia una “nueva moral”: el individualismo creativo y el principio de contradicción.

Para empezar, he decidido presentar una caracterización de Charles Baudelaire por Jean-Paul Sartre que, no obstante su abordaje psicoanalítico del personaje, me parece una muy buena descripción del cómo esta ola de individuos, y aquellas que le subsiguieron se pensaban a sí mismos:

"Un hombre solo puede poseerse a sí mismo si se crea a sí mismo; pero si se crea a sí mismo escapa de sí mismo. Solo hay una 'cosa' que un hombre puede poseer; pero si él es una cosa en este mundo, pierde esa libertad creativa cual es el fundamento de apropiación. Y bien, Baudelaire, quien poseía un sentido de

libertad y un olfato para éste, se asustó cuando descendió al limbo de la conciencia. El vio que la libertad llevaba necesariamente hacia una soledad absoluta y a una total responsabilidad. El quería escapar de la angustia del individuo aislado quien sabe que debe aceptar esa responsabilidad total sin recurrir al mundo o a lo Bueno o Malo. Sin duda quería ser libre, pero libre en el marco de un universo preconstruido. Buscaba la conquista de una soledad consagrada con gente en ella, así que trató de ganarse una libertad la cual sólo cargara un poco de esa responsabilidad. Sin duda que quería crearse a sí mismo, pero quería crearse así mismo bajo la imagen que los demás tenían sobre él. Quería ser algo cuya naturaleza fuese una contradicción —el quería ser una 'cosa' libre. Partió de la aterrizante verdad de que la libertad sólo se puede limitar por sí misma e intentó forzarla a un marco externo (...) Su ideal era ser su propia causa, lo cual habría de arremeter contra su orgullo, mas sin embargo lo re-creaba a él mismo en conformidad con un plan divino, lo cual hubiese clamado por su angustia y justificado su existencia ^{1*}.

[Jean–Paul Sastre. 1950: 69.]

Conforme a esta profundísima caracterización me gustaría destacar dos elementos básicos, que a la posteridad se convertirían en elementos nucleares de esta “nueva moral”. Primero, lo que denominaremos un “individualismo creativo” –donde “*uno se crea así mismo*” y se “*vuelve una ‘cosa’ libre*”-. Y segundo, un “principio de contradicción” como aquella especie de bucle dialéctico, propio de la Modernidad, que borra por completo los límites entre el sentido y el sinsentido, entre la más racional coherencia lógica y la más delirante de las locuras.

Del “individuo creativo” se podría decir que la Modernidad le devuelve a sus individuos

* *A man can only possess himself if he creates himself; but if he creates himself he escapes from himself. There is only one thing that a man can ever possess; but if he is a thing in this world, he loses that creative freedom which is the foundation of appropriation. And then Baudelaire, who possessed a sense of freedom and a taste for it, became afraid when he descended into the limbo of consciousness. He saw that freedom led necessarily to absolute solitude and to a total responsibility. He wanted to run away from the anguish of the isolated individual who knows that he must accept total responsibility with out recourse to the world or to the Good or Evil. No doubt he did want to be free, but free within the framework of a ready-made universe. Just as he planned the conquest of a solitude, which would have people in it and would be consecrated, so he tried to win a freedom, which only carried a limited responsibility. No doubt he did want to create himself, but he wanted to create himself in the image, which other people had of him. He wanted to be a something whose very nature was a contradiction – he wanted to be a freedom thing. He fled from the terrifying truth that freedom is only limited by itself and he tried to force it into an external framework (...) His ideal was to be his own cause, which would have shot his pride, and nevertheless to have produced himself in conformity with a divine plan, which would have claimed his anguish and justified his existence (Traducido por mi)*

la libertad creativa que durante mucho tiempo –prácticamente toda la Edad Media- se había encontrado restringida al diseño de la iglesia. Incluso durante el Renacimiento y llegando hasta el Barroco y el Rococó se podría decir que la creación artística se encontraba todavía bajo ciertas restricciones, aunque ya se vislumbraba un proceso de auto-liberación. Y no fue hasta movimientos como el Neoclasicismo y el Modernismo que se empezaron a menguar estas ataduras y desde el Romanticismo hasta el Arte Nouveau, pasando por movimientos mencionados como el Impresionismo y el Simbolismo –que es precisamente la corriente en que se insertan los tres poetas que he decidido mencionar-, que la libertad creativa llega a su máximo esplendor.

Cuando Sartre habla sobre “el crearse a sí mismo”, lo que intenta decir es que para la época de Baudelaire ya se había llegado a una nostalgia cultural y artística tal que el individuo se convertía a sí mismo en su objeto artístico, en el punto de referencia para su obra. Esto perduraría hasta nuestros días como una condición inescrutable del *quehacer* y el *entender* en el Arte vanguardista y contemporáneo. Aparte, es increíble la forma en que Sartre describe el pasaje psicológico que todo artista, que decide “crearse a sí mismo” y/o convertirse en su propio objeto artístico, debe pasar para conseguirlo. Un “pasaje”, que por cierto, sería característico de toda la generación de poetas malditos, en el sentido de que el *ser poeta* implicaba transitar una tortuosa y amoral vida en sociedad. La “angustia del individuo aislado”, que representaba ese intento por deshacerse y aislarse de todos los determinismos culturales “civilizados”, se convertiría para todos estos individuos; por un lado, en el camino hacia una liberación; pero por otro, en el *trance* hacia un terrible sufrimiento y al desgaste de su propia vida. Y bien, no obstante a todos estos rasgos de angustia y sufrimiento, algo que evidentemente no caracteriza propiamente al humor negro con que pretendo caracterizar a los dadaístas, lo importante aquí circunda en lo siguiente: el *crearse a uno mismo* en orden de *liberarse de las ataduras* que ejerce la sociedad, ¡el convertirse en una obra de arte!

“Lo cómico posee algo estético, por que aparece en el preciso momento en que las personas y la sociedad, libres del cuidado de su conservación comienzan a tratarse a sí mismas como obras de arte”

Henry Bergson

En relación al ámbito literario de la poesía –que en particular, es a lo que se dedican estos tres individuos-, todo lo de arriba desemboca en la plena supremacía del *sujeto* sobre el *discurso* –sobre su creación, su producto; ahí donde la “forma de decir (*lexis*) se vuelve más importante de lo que se dice (*logos*)” [Béhar y Carassou, 1996,1996: 147.]. Esto refleja una concepción totalmente novedosa del *quehacer* poético, en donde ya no importa la estructura de la prosa sino el contenido de la declamación. Lo fundamental en esta poesía es la plena y concienzuda auto-proclamación del *Yo* como entidad creativa y foco de actividad frente a los demás.

De acuerdo con el “principio de contradicción de la Modernidad”, lo descrito por Sarte me lleva a interpretar ese principio, no como un elemento de negatividad, sino como un *potencial de negación* latente, sobre todo lo que en un momento dado pueda presentarse como inalterable o intransigente –sean nociones de verdad, valores morales, reglas estéticas, etcétera-. Al decir que “quería ser algo cuya naturaleza fuese una contradicción”, se afirma la insaciable búsqueda por deshacerse de toda determinación y conseguir una liberación total. Pero, reconoce también que al abstraerse de la sociedad, queda a merced de su propias vicisitudes –de las cuales es muy fácil volverse aprisionado-, por lo cual “partió de la aterrizante verdad de que la libertad solo se puede limitar por sí misma e intentó forzarla a un marco externo”. Bajo este “marco externo”, la negación se vuelve hacia sí mismo y por ende la libertad infinita.

...”el artista que ha abandonado definitivamente la organización y la presión de la sociedad, y es absolutamente libre, no debe preocuparse de otra cosa que de explorar completamente las posibilidades de la inagotable experimentación que se le ofrece más allá de las convenciones antiguas, sin mirar a ninguna solución positiva, a ningún resultado constructivo, que le conduciría fatalmente a una nueva organicidad, resuelta en presión, en condicionamiento de lo externo. El artista de vanguardia cumple la contradictoria condición de quien no está fuera de la sociedad porque combate a fondo las estructuras, pero esta tan liberado que puede lanzar la bomba contra ellas, está limitado por su posición de anárquico que protesta contra un determinado orden impuesto, no tiene confines en sus experimentos subversivos, en el uso de técnicas, instrumentos, de formas, habiendo salido de un sistema de normas y de comportamientos fijados

tradicionalmente, más allá de las reglas de la sociedad, ya no sufre su presión pero le esta ligado con un inevitable doble, sin el cual no podría existir. Su naturaleza es la de estar dentro de la sociedad que trata de destruir, que niega, de quien da la imagen equivocada, la negativa horrible y deforme, atentando en todos los niveles de su orden, a sus leyes”...

[Bertozzi,1992: 4–5.]

Crearse a sí mismo desde el plano de la contradicción, se volvería, desde Charles Baudelaire –con su *dandismo*- hasta nuestros días, en un fundamento ontológico del *ser moderno*. Como consecuencia esto dio pie a toda una ola de cambios sin precedentes y a diferentes niveles, de los que a continuación haré referencia. Específicamente me referiré a esta ruptura en el ámbito poético-lingüístico, en términos del cómo se propago a diferentes niveles –desde el material y visual, hasta el nivel *semántico*. Para llegar a DADA, como expresión culminante de todo este proceso *deconstructivo*.

La reinención de la «página» poética: hacia una primer ruptura.

Baudelaire nació en Paris (Véase Anexo 5), el 9 de abril de 1821 y murió en agosto de 1867 a la edad de cuarenta y siete años, tras una larga agonía a causa de la sífilis que contrajo en sus desvividos andares por burdeles parisinos –propios a la adopción de aquél semblante del “ser moderno”-. Sin embargo, a pesar de su interesantísima vida, lo importante aquí es precisamente el pasaje de transición que se propició tras su legado – de la estructura poética tradicional-*iluminista*, pre-romántica, a la de Vanguardia. A propósito de los elementos que constituyeron una innovadora estructura poética –tanto a nivel práctico como simbólico, es decir, en términos de su uso material y disposición *semántica*.

De acuerdo con Bertozzi, con el advenimiento de las vanguardias y toda esta ola de nuevas sensibilidades –estéticas, de concepción del *ser*, etcétera-, se dio lo que él denomina como una “fase de concentración de la poesía” en que se replanteáron, no solo las predisposiciones subjetivas del pensar *poéticamente* sino, por sobre todo, los mencionados soportes específicos en que descansaba el *quehacer* poético.

...”Con Baudelaire la palabra* comienza a entrar en crisis y empieza una fase de concentración de la poesía. Es una época nueva para la literatura. El poeta ya no se dirige a las grandes áreas del mito, de la historia o de los acontecimientos ordenados, más o menos personales, para garantizar una base sólida a su creación. Sobre todo es la «poesía que narra» que entra en crisis (aquella discutiblemente definida: «poesía antes de la poesía»). La crisis, el pasaje, marcan la voluntad de la capacidad de «sentir» sobre la voluntad de la capacidad de «decir». (De aquí el «mito» de la poesía denominada «difícil»** porque la costumbre a la lógica o lógica de la costumbre solicitan todavía la búsqueda de una «historia»)”...

[Bertozzi, 1992: 9.]

Esta cita sustenta lo mencionado con anterioridad con respecto al cambio paradigmático, en que ya no sólo se prioriza lo que *se dice (lexis)* por sobre el *cómo se dice (logos)* sino que se incorpora el propio *sentir* en aquél *decir*. En la nueva poesía ya no se procuran narrativa claras y concisas sobre viejos sentimientos sublimes como el amor, la pasión, el dolor, el odio, etcétera –las “grandes áreas del mito”- sino que se impele a *decir* lo que se «*siente*» en plena subjetividad sin la necesidad de pretender garantizar “una base sólida de la creación”.

De ahí lo mencionado en la cita previa sobre la “poesía denominada «difícil»” en que alegorías, metáforas y mimesis se insinúan con plena libertad subjetiva –en relación con lo mencionado en el inciso anterior con respecto al “individualismo creativo” y el “principio de contradicción”-, frente a las múltiples incoherencias posibles, que devengan del irreverente olvido a la coherencia y a la lógica. Ahí donde “vaciada de toda holgura, resulta que el poeta se concentra en la composición (por otra, precisamente, capacidad de «decir») y se entienda la esencialidad de la «página», como valor indicativo absoluto (de: ‘*ad solvere*’)” [Bertozzi, 1992: 9]. Sólo así es posible que se pase del

* Aquí no se hace referencia a la «palabra», de la cual me referiré más adelante con Mallarmé, sino en sí al lenguaje del sentido común moderno.

** Aquella que ya no se inspira en lo evidente; en analogías directas, precisas, coherentes..., sobre la amada y sus virtudes; la poesía que el “*sentido común*” ya no comprende. La “poesía difícil” despierta la subjetividad del poeta, la contrariedad de su individualidad; se inspira en las contradicciones de la moral y el espíritu; escoge caminos inclementes, oscuros, desagradables..., en vez de romanticismos sublimes; por lo cual se utilizan una serie de paralelismos que rayan en lo incoherente, en metáforas disparatadas y sensibilidades abstractas.

«poema», visto desde la concepción previa a Baudelaire, al «poemita» donde “el poeta arranca una página (y una sola) en la que deberá escribir” [Ibíd..].

En resumidas cuentas, esta transición –iniciada a un nivel ontológico, del *ser* y el *quehacer* moderno- culmina con la reinención del propio *soporte físico* que utiliza el poeta para hacer poesía: la «página». En otras palabras, la nueva poesía se instaura, a la par de una *liberación* existencial, con el *uso* igualmente *deliberado* del material básico de trabajo para un poeta: la «página». En este sentido, la Modernidad se abre a toda una nueva dimensión artística; tanto subjetiva –del artista moderno/vanguardista- como objetiva –de lo que aquél utiliza para realizarse como tal. A continuación se establecerán los procesos que fueron subsecuentes a esta primer *ruptura*, en orden volver inteligible el punto culminante en que se incorpora DADA para el presente análisis.

Stéphane Mallarme: del nuevo *sentido* a las «palabras» de la Tribu.

A diferencia de los dos otros poetas que dispongo para esta revisión de influencias en DADA, Mallarmé (Véase Anexo 6) tuvo una vida más larga y menos tormentosa. Nació igualmente en París en 1842 y murió el 9 de septiembre de 1898. A sus diecinueve años tuvo su primer acercamiento con la obra de Baudelaire quien lo cautivo e inspiró a volverse poeta. “Con los poetas que vienen después del autor de ‘Les Fleurs du mal’, como Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, la fase de concentración se agudiza siempre más. Ella podría ser representada gráficamente como un cono invertido sobre cuya cavidad mayor hemos puesto, precisamente, a Baudelaire” [Bertozzi, 1992: 9.]

Como se ha repetido reiteradamente, liberarse de las ataduras de la sociedad, de su coherente lógica y su celosa moral, pero sobre todo de la estructura lingüística con que se maneja, se convirtió no sólo en la meta, sino en *el* sentimiento más enraizado en esta generación de poetas. “Y bien, ningún poeta de los modernos del siglo XIX era más excéntrico y más difícil, intencionalmente, que Stéphane Mallarmé, quien pretendía

según su formulación, «dar un sentido más profundo a las palabras de la tribu^{*}»... [Petr Gay, 2007: 67.].

El *deliberado* uso de la «*página*» legado por Baudelaire, halló sus nuevas experimentaciones en la deformación del formato de texto –tamaño, fuente, posición, conexiones, etcétera-, donde de manera caótica, se *volvían visuales* los poemas de Mallarmé¹²³. De tal manera se propició toda *otra* nueva dimensión de *sentido* a la «*palabra*» –ahora visual. A aquello que el poeta francés denominaba: “sujetos de pura y compleja imaginación o intelecto” [Goedfrey: 21], mas que de pasiones y ensueños, el cual veía como el tradicional sujeto del verso

Lo importante de esta propuesta, es el *imaginar* diferentes formas de representación del *pensamiento*, o la conciencia si se prefiere, el volver las unidades de sentido en sujetos y/u objetos artísticos en sí mismos. La «*palabra*» se convertía en un eje de gravedad independiente, sea en sí misma o por su relación con otras; poseía una estética y un significado propio, y al ser modificado de contexto –espacial, dimensional, etcétera- también cambiaban sus propiedades semánticas y artísticas: “Mallarmé limita más aún el espacio: escudriña la «palabra» (elemento individual), busca toda la magia” [Bertozzi, 1992: 9].

La sintaxis, como método de volver sistemáticamente más coherente el lenguaje escrito, era totalmente dislocada por Mallarmé quien declaraba públicamente que “los poemas no se hacen con ideas sino con palabras y que su verdadera esencia se encuentra al escuchar la música de éstas y no al escudriñar sus significados” [Chiarie, 1970, 1970]. En este sentido, el avance que da Mallarmé en torno a la reedificación del complejo estructural de esta “nueva poesía”, se encuentra en la focalización que da del espacio de representación (la «*página*») a los objetos lingüísticos que se emplean para expresarse. Así podemos seguir la alegoría del cono, de Bertozzi, donde primero se encuentra el

* Esto evoca a la cita de Baudelaire sobre “la tribu de las pupilas ardientes”. Es decir, a los poetas vanguardistas con quien se relacionaban.

¹²³ Véase *A Coup de dés*, en que toda la página es utilizada como un campo a lo largo del cual el texto se dispersa, en diferentes tamaños y tipos de letra. Y posteriormente véase los innumerables *collages dadaístas*.

quiebre con el soporte físico, en que descansaba la realización poética; posteriormente se entra en la *decomposición* organizacional, de aquello con que ésta se comunica, la «*palabra*»; y finalmente, lo que viene a continuación, en el punto culminante de este proceso: la *reinvención*, ahora, de la «*letra*».

(Véase Anexo 7)

Arthur Rimbaud: el *color* de las vocales.

Tal vez el más atormentado de los tres, Rimbaud (Véase Anexo 8) llevó a límites desgarrantes su propia existencia. Involucrado en una relación sentimental por demás tortuosa con Verlaine, otro maldito, se convirtió en un objeto contracultural en persona.

”Desde Grecia hasta los movimientos románticos, –medievo–, existen letrados, versificadores. Desde Ennius hasta Theroldus, desde Theroldus hasta Casimir Delavigne, todo es prosa rimada, juego, deformación y gloria de innumerables generaciones idiotas”

Arthur Rimbaud¹²⁴.

Para Rimbaud el lenguaje significaba la fuente de la poesía y el símbolo la intoxicación del poeta: intoxicación de palabras, sonidos, ritmo, imágenes y sueños. De la misma manera que la alquimia¹²⁵ –en su mistificante y trascendental búsqueda por la transmutación de metales básicos en oro y la derivación de la fórmula del elixir último de la vida-, busca para la poesía clásica transmutar la “*palabra*” en oro y el “*logos*” en magia, lo cual sólo puede conseguirse tras una intoxicante y tortuosa búsqueda de sí mismo. En la carta a Paul Demeny, Rimbaud le escribió: “el primer estudio que el hombre que quiere ser poeta debe realizar, es el conocimiento completo de sí mismo¹²⁶, lo cual, a sus diecisiete años describió: “como una tortura indescriptible que necesita de toda su fe, toda su fuerza sobrehumana para convertirse en todos los hombres: el gran

¹²⁴ Carta a Paúl Demeny (Charleville, 15 de mayo de 1871).

¹²⁵ Práctica condenada por la iglesia como hereje de la misma forma en que el poeta sería condenado por la sociedad de su época.

¹²⁶ Como se vio con Baudelaire, implica esa permanente lucha interna por *crearse a si mismo*.

paciente, el gran criminal, el execrable y el Erudito suprem” [Rhodes Peschel. (1974)].

... “Rimbaud pasa a través de la destrucción de la palabra como si para llegar al «infinito» ocurriera aferrar primero lo infinitesimal (...) Mira a un lenguaje universal, a una fase de la poesía aún más amplia de la que precede a Baudelaire. Y, sabemos, abre una puerta detrás de la cual estará todo o no estará nada”...

[Bertozzi, 1992: 10.]

Con Rimbaud, la ruptura de la mencionada estructura de la poesía clásica, se vuelve total, y el poeta se convierte en el amo y señor del lenguaje, como muestra el siguiente ejemplo extraído de “Una Temporada en el Infierno”:

“Alquimia del Verbo:

Ahora yo. La historia de una de mis locuras.

Desde hacía largo tiempo, me jactaba de poseer todos los paisajes posibles, y encontraba irrisorias las celebridades de la pintura y de la poesía moderna.

Me gustaban las pinturas idiotas, dinteles historiados, decoraciones, telas de saltimbanquis, carteles, estampas populares; la literatura anticuada, latín de iglesia, libros eróticos sin ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos para niños, óperas viejas, canciones bobas, ritmos ingenuos.

Soñaba con cruzadas, con viajes de descubrimientos de los que no hay relatos, con repúblicas sin historia, guerras de religión sofocadas, revoluciones de costumbres, desplazamientos de razas y de continentes: creía en todos los encantamientos.

¡Inventé el color de las vocales! –A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde-. Reglamenté la forma y el movimiento de cada consonante y me vanagloriaba de inventar, con ritmos instintivos, un verbo poético accesible, cualquier día, a todos los sentidos”.*

Arthur Rimbaud¹²⁷

* *Alchimie du verbe:*

“À moi. L'histoire d'une de mes folies.

Depuis longtemps je me vantaais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoire les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements.

J'inventai la couleur des voyelles ! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens”.

¹²⁷ Delirios II: La alquimia del Verbo.

Me parece por demás ilustrativa esta pequeña transcripción de Rimbaud, pues se despliega ahí todo el espectro de argumentaciones que hemos planteado hasta ahora. Primero, el reconocimiento de la contradicción interna en: “la historia de una de mis locuras”. Segundo, la enérgica contraposición con la tradición artística como las “pinturas idiotas”, “la literatura anticuada”, “las óperas viejas”, “las canciones bobas”, “los ritmos ingenuos”. Tercero, el advenimiento de irremediables cambios sociales como: “las repúblicas sin historia, guerras de religión sofocadas, revoluciones de costumbres, desplazamientos de razas y de continentes”. Y finalmente, esa última estocada al lenguaje de la poesía clásica, al “reglamentar la forma y el movimiento de las vocales”. Al *inventar el color de las vocales*: “A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde”. Es decir, reorientar hacia inexploradas posibilidades una “nueva poesía” que en efecto la vuelve por demás difícil. Empiezan a ser “idiotas, ingenuos, bobos” los poemas románticos que hablan de la amada junto al lago y lo mucho que sus ojos se parecen a piedras preciosas. Los *objetos* y los *objetivos* poéticos se revelan bajo nuevas dimensiones que impelen a la *subjetividad* del individuo y su *capacidad de manipular el medio físico, visual y simbólico*, como soportes alternativos del *quehacer* poético.

...“El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado –el eterno sentimentalismo sobre fondo azul- y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma a menudo como poesía, persiste vanamente en querer someter al espíritu a sus caducos artificios, y que no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormirera, su cabeza de grulla coronada”...

[Breton, 2005: 13]

Con el paso de la «página» de Baudelaire a la «palabra» de Mallarmé y terminando en la «letra» de Rimbaud, podemos vislumbrar el camino hacia un *liberación* que pronto se expandiría al terreno de la «Nada»¹²⁸. Pronto llegaría la hora de una nueva alquimia, ahora sobre “lo incoherente, lo raro, lo grotesco, lo cruento, lo fantástico, lo insólito, lo

¹²⁸ Ahí es precisamente donde entra Tzara cuando plantea que: *DADA NO SIGNIFICA NADA*. [Tzara, *Manifiesto de 1918*].

surreal"; la búsqueda, ya no de nuevas dimensiones del lenguaje poético, que sustituya el anterior configuración, sino de un "«hiper-género» originado por la abolición de todos los géneros" [Bertozzi, 1992: 11.]. Este «hiper-género» habrá de proveer un punto de partida desde donde cualquier quehacer pudiera liberarse de las ataduras que tanto restringían el pensamiento.



Francis Picabia. "Bretón and initiate at the cup of Rimbaud", 1924 (391 no.16)

En última instancia, este momento llegaría a su máxima expresión con DADA en la revuelta total, no solo en conformidad con todos los ámbitos del Arte –la pintura, la fotografía, la escultura, etcétera- sino con las estructuras mismas de pensamiento "civilizado" que dominaba la época. DADA conformó un auténtico *metalenguaje* artístico¹²⁹ que legó, no solo al siglo veinte sino a la posteridad, como aquella apertura *infinitesimal*¹³⁰, donde todo pueda llegar a ser considerado como Arte –si es lo bastante ingenioso para conseguir

¹²⁹ A manera de conclusión este punto habrá de realizarse con la interpretación de DADA como primer gran vestigio, íntegramente consolidado –a diferencia de los vestigios decimonónicos- de lo que se convirtió durante el siglo veinte en una de las más importantes vertientes del ámbito del Arte: el "Arte conceptual". Donde el proyecto de cultura alternativo tal vez haya fracasado, pero la apertura en el Arte permanecería e incluso potenciaría al paso del siglo XX y la era contemporánea.

¹³⁰ Es decir, un infinito de infinitos dentro del *infinito*. Como sucede en los números, que entre el infinito de los números enteros, se encuentran otro infinito entre el uno y el dos, el dos y el tres y así sucesivamente. Siendo, todo esto, una alegoría sobre *lo infinito* que representaba el Arte, como práctica ajena a la cotidianidad. A lo que estos artistas –tanto decimonónicos como los propios dadaístas- se obsesionaron en encontrar nuevos infinitos dentro de aquél, que había sido establecido por la institución artística clásica.

Capítulo III

DADA

DADA lo exalta todo

(Los signatarios de este manifiesto viven en Francia, América, España, Alemania, Italia, Suiza, Bélgica, etcétera, pero no tienen nacionalidad)¹³¹

DADA LO EXALTA TODO

DADA lo sabe todo. DADA escupe todo hacia afuera.

PERO.

ALGUNA VEZ DADA HA HABLADO CONTIGO:

sobre Italia
sobre acordeones
sobre pantalones de mujer
sobre la tierra del padre
sobre sardinas
sobre humo
sobre Arte (estas exagerando mi amigo)
sobre galantería
sobre D'Annunzio
que horror
sobre heroísmo
sobre bigotes
sobre obscenidad
sobre dormir con Verlaine
sobre lo ideal (¡que lindo!)
sobre Massachussets
sobre el pasado
sobre los hedores
sobre las ensaladas
sobre genios, sobre genios, sobre genios
sobre el día de ocho horas
sobre las violetas Parma

NUNCA NUNCA NUNCA

DADA no habla. DADA no tiene una sola idea. DADA no atrapa moscas.

EL MINISTERIO ES VOLVCADO. ¿POR QUIÉN?

POR DADA

El Futurismo ha muerto, ¿De qué? De DADA

¹³¹ Paris. January 12, 1921 E. Varèse, Tr. Tzara, Ph. Soupault, Soubeyran, J. Rigaut, G. Ribemont-Dessaignes, M. Ray, F. Picabia, B. Péret, C. Pausaers R.Hülsenbeeks, J. Evola, M. Ernst, Eluard, Suz. Duchamp, M. Duchamp, Crotti, G. Cantarelli, Marg. Buffet, Gab. Buffet, A. Breton, Baargeld, H. Arp., W. C. Arensberg, L. Aragon. (traducido por mi desl inglés: <http://www.ralphmag.org/AR/dada.html>)

Una jovencita comete un suicidio. ¿Por qué razón? DADA
Los espíritus son telefoneados. ¿quien invento eso? DADA
Alguien camina en tus pies. Es DADA
Si tienes ideas serias sobre la vida,
Si haces descubrimientos artísticos
Y de la nada tu cabeza comienza a desatarse en carcajadas,
Y si de repente hayas todas tus ideas inútiles y ridículas, entiende que

ES DADA QUE EMPIEZA A HABLARTE

El Cubismo construye catedrales de una *artística* goma de hígado

¿QUÉ HACE DADA?

El Expresionismo envenena sardinas *artísticas*

¿QUÉ HACE DADA?

EL Simultaneísmo se encuentra todavía en su primera comunión *artística*

¿QUÉ HACE DADA?

El Futurismo quiere montarse en un *artístico* elevador-lírico

¿QUÉ HACE DADA?¿

El Unanismo acoge al Alismo y pesca con una caña *artística*

¿QUÉ HACE DADA?

El Neoclasicismo encuentra los aspectos benéficos de arte *artístico*

¿QUÉ HACE DADA?

El Paroxismo gana confianza de todos los quesos *artísticos*

¿QUÉ HACE DADA?

El Ultraísmo recomienda la mezcla de estas siete cosas *artísticas*

¿QUÉ HACE DADA?

El Creacionismo, el Vorticismo, el Imaginismo también proponen una serie de recetas *artísticas*

¿QUÉ HACE DADA?

¿QUÉ HACE DADA?

50 francos de recompensa a la persona que logre hallar la mejor forma de explicarnos DADA

Dada lo pasa todo a través de una nueva red.

Dada es la amargura, que abre sus carcajadas en todo aquello que se ha vuelto *consagradamente olvidado* en nuestro lenguaje, en nuestro cerebro y en nuestros hábitos.

Te habla a ti: Hay una Humanidad y una enorme cantidad de bonitas idioteces condescendientes que la han vuelto feliz a esta edad tan avanzada.

*DADA SE ENCUENTRA TODO EL TIEMPO EXALTADA
LA VIRGEN MARÍA ERA YA UNA DADAÍSTA*

DADA NUNCA ESTA EN LO CORRECTO

Ciudadanos, camaradas, señoritas, caballeros

¡Estén atentos de las falsificaciones!

Imitadores de DADA quieren presentar a DADA de una forma artística, la cual nunca ha tenido

CIUDADANOS,

Están ustedes presentados de un forma pornográfica, un vulgar y barroco espíritu, lo cual no la PURA IDIOTEZ, reclamada por DADA.

MÁS QUE DOGMAITISMO E IMBECILIDAD PRETENCIOSA

(Véase Anexo 9)

I. DADA DADA DADA

¿DADA?

El iniciar con este manifiesto DADA publicado en 1921, tiene el propósito de insinuar una serie de aspectos que a lo largo presente capítulo serán esclarecidos. Si uno se detiene a analizarlo unos momentos, a la luz del contexto histórico en que se gestó¹³², lejos de percibir aparentes desvaríos y/o absurdos¹³³ se pueden encontrar elementos de una muy profunda reflexión crítica sobre una época que pronto se develaría como uno de los momentos más devastadores de la historia moderna de occidente¹³⁴. No obstante, lo que me gustaría enfatizar es la manera en cómo se refleja el carácter burlón e irreverente – es decir, el humor negro- que utilizaron todos estos dadaístas para hablar del mundo en que vivían. Pretendo argumentar que DADA supone la conformación de una forma de experiencia¹³⁵ inédita que a la postre incidiría fundamentalmente sobre el aparato cognoscitivo, cultural e incluso político de la modernidad: “La arrogante estupidez del nacionalismo, la lamentable sublimación de las iglesias a un mundo injusto e hipócrita, la capitulación de las élites, todo lo alejaban de un arte que pudo servir de coartada a una sociedad que renunciaba a todos lo referente al espíritu” [Waldberg, 2004: 34.]

Alertados ya por innumerables sospechas de sus predecesores¹³⁶, los dadaístas se dieron cuenta rápidamente de que lo que se vanagloriaba como “alta civilización” no era más que una delgada y frágil superficie, la cual pronto sería destrozada completamente entre

¹³² El contexto pre’ y post’ primera guerra mundial, en que DADA emerge y sucumbe, del cual habrán constantes llamados a lo largo del texto.

¹³³ Como por ejemplo: (...) “*Los espíritus son telefoneados . ¿quien invento eso? DADA*” (...).

¹³⁴ Si uno se remite a la Europa de finales del siglo diecinueve, pensaría que efectivamente el proyecto ilustrado de la burguesía industrial –de los siglos XVII, XVIII y XIX-, por fin había hallado la sintonía perfecta de una civilización próspera. Sin embargo, pronto se detonarían una serie de catástrofes. Francia pasaba de sus elegantes y refinadas galas de la *Belle Époque* a las atroces y sanguinarias trincheras de la *Grande Guerre*, en menos de una década; el *Titanic*, último vestigio de la superioridad inglesa –que a mediados del mismo siglo se vería sucedida directamente por los Estados Unidos de Norteamérica-, se hundía trágicamente en su primer travesía –paradójicamente hacia Nueva York-; en la Rusia zarista se conflagraba la Revolución Proletaria, por un nuevo y/o “segundo orden” mundial; Alemania y posteriormente Italia, en sus tardíos emprendimientos colonialistas –consecuencia de sus igualmente tardías unificaciones-, diseñaban una nueva repartición del mundo que pronto lo traería todo abajo primero la humillación total de sus propios pueblos, después la ola de fascismos y finalmente el holocausto más dramático y mediatizado de la historia occidental-.

¹³⁵ *Critico-reflexiva y humorístico-negra.*

¹³⁶ De Baudelaire a Nietzsche.

bombas y holocaustos. La *Grande Guerre* se convirtió en el referente más violento y mordaz que evidenció, que la forma en que se había levantado la sociedad occidental moderna no era propiamente como se pintaba. Muchos movimientos, desde ciertas fracciones del arte hasta la sociedad civil¹³⁷, emergieron, ya no en pequeñas voces de liberación romántica o simbolista¹³⁸, sino en febriles y extravagantes acciones que iban desde el tremendo escándalo hasta los levantamientos armados. En palabras de Tristán Tzara se entiende el sentimiento de esta época: *“la impaciencia por vivir era grande, el asco se aplicaba a todas las formas de civilización dicha moderna, a su mismo fundamento, a la lógica, al lenguaje, y la revuelta tomaba formas en las que lo grotesco y lo absurdo primaban sobre los valores estéticos (tradicionales, por supuesto)”* [Béhar y Carassou, 1996, 1996: 11]

El desengaño frente a innumerables promesas rotas de la Modernidad, muy pronto se convirtió en la necesidad de volcarlo todo; iniciar la más radical de las revueltas, la revuelta total del espíritu mismo, en contra de todo aquello en que se había alzado en nombre de la civilización. Todo se ponía en entredicho, el pensamiento, las costumbres, la moralidad, la ética, en fin, todo aquello que conformaba el *sentido* que constituía a los individuos modernos, tal y como eran, en ambos planos, mental y social. Una aparentemente difícil y muy disparatada idea, que a mi parecer cargaba en el fondo uno de los actos más fantásticos que el ser humano puede realizar, el de la liberación total de su condición –retornar a la raíz misma del lo que implicaba el *ser* social para, de ahí, empezar de nuevo.

...“DADA rechaza los siglos a lo largo de los cuales el espíritu humano ha avanzado hacia el sentido y, mediante una grandiosa regresión, intenta hacer tornar al hombre a las horas primitivas antes de que se hubiera encendido la chispa”...

[Waldberg, 2004: 21.].

¹³⁷ Donde, en algunas ocasiones, coordinaban acciones conjuntas.

¹³⁸ A diferencia de los previamente señalados *poetas malditos*, también llamados *simbolistas*, en que sus esfuerzos se enfocaban simplemente en la ruptura de estructuras abstractas, como con la «Página», la «Palabra» y la «Letra» de la poética clásica.

Esto último nos lleva a un punto relativamente paradójico, desde el que me gustaría partir en mi rescate de DADA. Y es que si el presente esfuerzo por describir y/o dar una idea de lo que era este movimiento, le fuese auténticamente fiel al mismo, tal vez con una hoja en blanco u otra atestada de incoherentes garabatos e imágenes inarticuladas serían suficientes para referirse a algo tan profundo como aquél acto de liberación total.

Es fundamental mantener muy presente la idea de que detrás de los aparentemente descarriados y contradictorios actos y gestos, se encuentra una manifestación, en el terreno del arte, del desarrollo semántico que se ha logrado. Esto se refiere al punto de que, como humanidad, hemos ido refinando los procesos a través de los que se nombra y organiza nuestro entorno social, produciendo así gigantescas estructuras semánticas que normalizan nuestras ideas sobre ese mismo entorno y dirigen análogamente nuestras actividades. DADA fue una expresión de esa misma estructura, que comprendió estos procesos y tras un doble procesamiento –que primero da cuenta de estos mecanismos y después los ataca con sus mismos elementos estructurales-, logró generar una crítica sin precedentes de la civilización occidental y la cultura moderna desde el interior.

“DADA es la victoria cósmica sobre el demiurgo. DADA es el cabaret del mundo tanto como el mundo es el cabaret de DADA. DADA es Dios, espíritu, materia y asado de ternera”

Baader [Béhar y Carassou, 1996, 1996: 160].

DADA atacó a la Modernidad –un mundo erigido sobre la base de una *eminente*, y por demás solidificada, organización de *sentido* basado en la razón y el progreso- por medio del uso del humor negro. La enorme complejidad de esto, por lo cual se inspira todo el presente trabajo, reside en que dicho movimiento utilizó los fundamentos propios de aquella organización semántica como armas para destruirla sin que la *société* de la “alta cultura” de la que se burlaba se diese cuenta. Por el contrario, aquella sociedad descalificó al movimiento como meros desvaríos y locuras autoinducidas.

Frente a la obsesión de la burguesía industrial, interesada sólo en volver inteligible y manipulable al mundo, lo que propuso DADA fue tener la capacidad *crítico-reflexiva* de recapacitar, abstrayéndose incluso de uno mismo, sobre *el cómo es que vemos lo que*

vemos y qué consecuencias hay detrás de ello en nuestra condición de humanos entre otros humanos:

“Asco Dadaísta:

Todo producto del asco susceptible en convertirse en una negación de la familia, es DADA; protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva: DADA; conocimiento de todos los medios hasta ahora rechazados por el sexo púdico del compromiso cómodo y la cortesía: DADA; abolición de toda la lógica, danza de los impotentes de la creación: DADA; de toda la jerarquía y educación social instalada para los valores por nuestros lacayos: DADA; cada objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas, son medios para el combate DADA; abolición de la memoria: DADA; abolición de la arqueología: DADA; abolición de los profetas: DADA; abolición del futuro: DADA; creencia absoluta indiscutible en cada dios producto inmediato de la espontaneidad: DADA; salto elegante y sin prejuicio de una armonía a la otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco sonoro grito; respetar todas las individualidades en su locura del momento; seria, tremenda, tímida, ardiente, vigorosa, decidida, entusiasta; pelear su iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento chocante o amoroso, o mirarlo -con la viva satisfacción de que da igual- con la misma intensidad en el zarzal, puro de insectos para la sangre bien nacida, y dotada de cuerpos arcángeles, de su alma. Libertad: DADA DADA DADA, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de lo grotesco, de las inconsecuencias: LA VIDA”.

[Tristan Tzara, Manifiesto de 1918¹³⁹]

Antecedentes e inicios.

Generalmente se piensa que DADA es únicamente un resultado directo del estallido de la primera guerra mundial¹⁴⁰, no obstante sus raíces se ubican en un contexto más amplio en el campo del arte y la filosofía occidentales. Sin embargo, sus raíces son mucho más profundas y variadas. Por lo que, a continuación daré un breve panorama, ahora más cercano que el desarrollado en el capítulo anterior, para efectos de ubicar contextualmente a DADA.

¹³⁹ Publicado en “Siete Manifiestos DADA”, Ed. Tus Quets, Colección Fabula. Traducción: Humberto Alter.

¹⁴⁰ Es de notar que Zurich, primer gran foco de emergencia, perteneciese a la neutral Suiza, lo cual propició una atmósfera tanto de claustrofobia como de refugio y pacifismo.

El antecedente inmediato de DADA aparece a inicios del siglo veinte en Italia, en la forma de un movimiento autoproclamado *Futurismo* que se propuso arremeter fuertemente contra la institución artística tradicional como bien se venía haciendo desde el siglo XIX. Con la consigna de quemar los museos, para iniciarlo todo de nuevo, se intentó reformular los fundamentos básicos que sostenían todo aquello que se consideraba *arte*. El Futurismo se preguntó, de la misma manera que lo hicieron los poetas decimonónicos antes mencionados, pero en un tono cada vez más sarcástico e irreverente: cómo poder expandir sus/las posibilidades para poder explorar el *entender* y el *quehacer* artístico. Marinetti, líder del Futurismo y autor de las teorías de la *Simultaneidad*¹⁴¹ y del *Brutismo*¹⁴² fue una de las mayores influencias sobre DADA, pues le legó la confrontación contra el estatuto del Arte tradicional.

DADA surge de esta intencionalidad antagonista, incluso fue un movimiento aún más radical y catártico. *Todos podemos ser artistas y todo puede ser arte*, fue la consigna por excelencia que circulaba en sus manifiestos, revistas, sesiones de performance, discusiones, etcétera. Este movimiento no fue precisamente una confrontación directa contra el *mito de la creatividad*¹⁴³, del artista como genio inspirado. Tampoco se concentraba únicamente en atacar los preceptos canónicos de la institución propiamente formal del arte. Por encima de todo ello, arremetió contra una sociedad que consideraba que lo había pervertido todo, llegando a un umbral de barbarie que llenaba de angustia y terror a un mundo cada vez más mediático, dominado por la opinión pública y más informado de lo que pasaba en las periferias geopolíticas.

¹⁴¹ Que consistía en mezclar, aglomerar o yuxtaponer todo tipo de expresiones –visuales, auditivas, literarias, etcétera. Con el fin de presentar un nuevo producto que de la impresión de una *simultaneidad* no prevista en un primer momento.

¹⁴² El cual consistía, por su parte, en regresar a los más bajos y/o básicos instintos. Representar nuestra parte “salvaje”, “bruta”, dando la impresión de no ser civilizados. Casi siempre, la Simultaneidad y el Bautismo formaban parte de un mismo programa de actividades o *performances*, donde el objetivo general era contravenir, a través de estas impresiones de caos y salvajismo, a nociones de civilidad y orden de la Modernidad tradicional.

¹⁴³ En tanto que nunca cuestionó el estatuto fundamental de la *creatividad* como fuente específica para la generación artística. Algo que provenía de los Griegos y se retomó fuertemente por el Renacimiento, y consecuentemente por el Arte moderno tradicional, en contra del Arte Medieval –el cual era Arte constrictivo y no permitía en lo más mínimo la creatividad del artista individual.

Ahora bien, es casi imposible definir un inicio y un fin específicos en DADA. Se sabe que sus primeros vestigios se sitúan entre 1912 y '13 y por otro lado “oficialmente” se da la concepción de la palabra DADA en febrero de 1916 en Zurich. Su extinción degradada se da entre 1923 y 1924 en Francia, cuando el Surrealismo se impuso como relevo autoproclamado, anunciando la muerte de DADA –de la misma manera que este último lo hizo al anunciar la muerte del Futurismo.

Francis Picabia, uno de los más representativos exponentes DADA, escribió en 1921: “*El espíritu DADA sólo existió realmente tres o cuatro años. Fue expresado por Marcel Duchamp y yo a finales de 1912; Huelsenbeck, Tzara y Ball encontraron el “nombre-pantalla” en 1916. Con ese término el movimiento llegó a su punto culminante, pero continuó su evolución, aportándole cada uno de nosotros la mayor vida posible*” [Waldberg, 2004: 35.]. Aquí se vuelve muy interesante ver que lo que para unos representaba tanto *el punto culminante* –así como el principio de su fin-, para otros representaba el nacimiento del movimiento con la asignación de una palabra: DADA. Esto último supuso a su vez otra enorme polémica entre los primeros dadaístas:

“No se sabe exactamente quién le dio el nombre al movimiento iniciado en Zurich en 1916. El 18 de abril de aquel año, Hugo Ball apunta en su diario: «Tzara nos da la lata para que publiquemos un periódico. Se acepta mi proposición de llamarlo DADA». (...) Tzara escribe, con cierta indiferencia, en su «Crónica de Zurich» de 1919, sobre la publicación del Café Voltaire: «Nació una palabra, no se sabe cómo: DADA». (...) Pero no tardaría en declararse una polémica al mismo interior de DADA, por iniciativa de Richard Huelsenbeck, del DADA Berlin, que en 1920 escribió: «Hugo Ball y yo descubrimos la palabra DADA por casualidad en un diccionario alemán-francés, cuando buscábamos un nombre para Mme Le Roy, la cantante del cabaret. Impresionaba por su brevedad y su poder sugestivo». (...) Con el humor que merece este tipo de querellas, Hans Arp, en su calidad de testigo de primera mano, le puso fin con este atestado: «Declaro que Tristan Tzara pronunció por primera vez la palabra que desencadenó en nosotros un entusiasmo legítimo. Eso sucedía en el café Terrassa en Zurich y yo llevaba un brioche en la ventana izquierda de la nariz. Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que las fechas sólo le pueden interesar a los imbéciles y a los profesores españoles”

[Béhar y Carassou, 1996, 1996: 160].

Esto último provee una perspectiva muy *ad-hoc* para entender la composición tan rica en heterogeneidad dentro del propio movimiento, una de las razones por las cuales es imposible caracterizar y/o encapsular en alguna disciplina o escuela¹⁴⁴. Incluso, ni siquiera podría limitarse al ámbito artístico, ya que éste último es rebasado por los dadaístas, trascendiendo a la sociedad –en términos de la noción de *realidad* que se tenía para ese momento. Para la sociedad, DADA propone abrir los límites del arte, sacándolo de las galerías y esnobismos superfluos, declarando que todo puede ser arte y todos pueden ser artistas. En cuanto a la noción de realidad se abre la posibilidad de la locura como un modo de representación del mundo tan válido como la coherencia y la razón.

A diferencia del arte tradicional, preocupado únicamente por realizar y exponer obras artísticas, el objetivo de la propuesta DADA era hablar sobre su realidad y las condiciones de su existencia, en un mundo del cual testificaban terror y destrucción. En este sentido, el común denominador que atraía a todo aquel que se autodenominara DADA, por inmensa que sea su diferencia, era creer en la capacidad tanto individual como social, de enfrentarse a lo que pareciera ser un mundo constrictivo e invariable, abriendo las posibilidades hacia nuevos conocimientos y nuevas formas de comprender y reproducir su mundo. En otras palabras, a una nueva sensibilidad, a una nueva estética. Para ello construyó un lenguaje, en el que el humor negro representó dos momentos, uno de crítica hacia su época y otro de apertura hacia la libertad de sujeto.

¹⁴⁴ Tal y como se hace con las vanguardias anteriores, como el Cubismo, el Existencialismo, el Estridentismo... que se pueden tipificar en disciplinas artísticas como la pintura, la literatura, la poesía,...

II. Fenomenología y DADA.

Ruptura: la *ruptura* como punto de partida.

DADA generó un *contexto subjetivo de sentido*, el cual se fundamentó en el uso del humor negro. El objetivo del uso del humor negro era sustraer elementos del *sentido común*, propios del mundo cotidiano, y a través de la burla dotarles de un nuevo *sentido* provocando así un *efecto de ruptura*. Aquellos que estuvieron dispuestos a integrarse a dicho contexto semántico entendieron la posibilidad redentora de la burla, mientras que todo aquel que no reconoció este potencial vio en DADA mera locura.

En cada aliento DADA exhalaba su terrible humor mordaz. Entre provocaciones e intransigencias se dejaban entrever sus innumerables protestas y animadversiones, que tanto reverberaban en las audiencias como incitaban al escándalo –lo cual, en repetidas ocasiones, terminaba en verdaderas trifulcas y pleitos durante las presentaciones.

Naturalmente, existieron un buen número de otras confluencias entre los dadaístas. No obstante, por ahora es importante remarcar ciertas consideraciones –como en este caso la de “Nada”- dado que posteriormente se convertirán en objetos del análisis fenomenológico y semántico que se ha propuesto.

Cinismo y Humor negro: por qué el segundo.

En el libro “Crítica de la razón cínica”, Peter Sloterdijk propone entender a DADA como un “*cinismo semántico*” de la Modernidad, en el sentido de que “sus golpes se dirigen contra todo lo que se toma en serio: sea el ámbito de la cultura y de las artes, sea en el de la política y la vida burguesa. No ha habido otra cosa que haya golpeado en nuestro siglo

tan airadamente el ‘esprit sérieux’ como el martilleo dadaísta” [Sloterdijk, 2006: 563]. Y bien, en la misma tónica de esta tesis, este autor intenta profundizar en un análisis más agudo que la mera recapitulación de escenarios y productos artísticos DADA. Su intención es la de derivar ciertas abstracciones, de origen *semántico* que en su caso se ven reflejadas bajo el arreglo del *cinismo*, al cual definió como “*la moderna consciencia infeliz sobre la que la Ilustración ha trabajado tanto con éxito como en vano*”. De esta manera, sitúa a DADA como una forma de *cinismo*, enfocada al desengaño.

...“Dicho de otra manera: una técnica de la perturbación de sentido, un procedimiento del ‘nonsens’ [sinsentido]. Allí donde aparecen sólidos «valores», significados superiores o sentidos más profundos, el DADA intenta la perturbación del sentido. El DADA suministra una técnica explícita de desilusión de sentido y con ello se coloca en un espectro más alto de ‘cinismos semánticos’ con los que la desmitificación del mundo y de la conciencia metafísica llega a un radical estadio final”...

[Sloterdijk, 2006: 570-571].

DADA utilizó de manera *estratégica* aquellas formas de enfrentamiento, encubriéndose tras el desconcierto del asombro y, como se verá más adelante, tras la conmoción de las risas mórbidas. Los procedimientos que se utilizan, sean cínicos o burlescos, nunca representan una cruzada directa, aunque muchas veces llegaran a ser brutos y agitados, procurando llegar a su objetivo de manera indirecta e insinuada. Esto lo convierte en una crítica muchísimo más penetrante y aguda que los arremetimientos directos¹⁴⁵. Irreverencia, subversión, insulto y carcajada son varios de los *modus operandi* de DADA, los cuales varían tanto en sus expositores como en sus obras bajo, una suerte de espontaneidad y libre expresión. La intervención por medio de los medios masivos y la publicidad representaron fuertes eslabones complementarios a dicha *estratégica* campaña para escandalizar al burgués¹⁴⁶, así como el multitudinario e inescrupuloso empleo de recursos materiales, gestuales, líricos y simbólicos.

¹⁴⁵ Como por ejemplo las famosas protestas futuristas afuera de los museos italianos.

¹⁴⁶ Como por ejemplo, sus innumerables tirajes de revistas –tales como *Littérature*, *Der DADA*, *DADA Almanach*, etcétera-, el recurso al panfleto bajo el novedoso formato del *Collage*, incluso la intencionalidad del escándalo que los llevaba directamente a las más alarmantes notas en los periódicos de cada ciudad en que se presentaron.

Al decir Sloterdijk, que “el DADA no se revolvió contra la institución burguesa del arte como aparentemente se ha ido estableciendo, sino contra el arte en cuanto técnica de dación de sentido” [Sloterdijk, 2006: 572], se pretende ubicar a DADA, no solo como un movimiento artístico, sino también como eje mismo de producción de *sentido*¹⁴⁷ –en tanto se pronunciaba ante su contexto histórico con una bien consolidada forma de concebir el mundo e incidir en su desarrollo cognoscitivo, cultural y político-. Lo importante aquí, lejos de ser las formas del cómo se sucedieron tanto eventos, como coyunturas, durante el movimiento, es enfatizar los procedimientos de *dación* y/o *atribución* de *sentido*, de acuerdo con lo que el DADA percibía de su *realidad*. Por ello es que es necesario entender desde dónde se hacen siquiera posibles estos procedimientos *semánticos*¹⁴⁸.

Ahora bien, uno podría preguntarse ¿porqué no he utilizado la tesis del *cinismo*¹⁴⁹ como flujo de *tipificaciones* y *significaciones* en DADA? El hecho es que en lo personal, cómo propuesta central de mi propia investigación, encuentro un carácter plenamente dialéctico en la cruzada DADA –en el sentido de que no sólo se dedicaron a destruir sino que en el fondo de la *ruptura* se infería el reconstituirse, a manera de liberación, como individuos y como sociedad-. Considero que la propuesta DADA es incompatible con la actitud *cínica*, que si bien puede ser humorística, raya por lo general en la indiferencia y la apatía.

“Que grite cada hombre [y cada mujer]: hay un trabajo destructivo por hacer, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos

[Manifiesto de 1918. de Tristan Tzara]¹⁵⁰

(Véase Anexo 10)

¹⁴⁷ Que bajo el léxico del presente trabajo, bien podría definirse como una *provincia finita de significado* de la *realidad social* moderna.

¹⁴⁸ De ahí la utilización de una teoría hermenéutico-interpretativa, que como núcleo fundamental tiene la indagación de la *construcción social de la realidad*.

¹⁴⁹ El cual en realidad es arreglado bajo la definición de *neoquinismo*, pero debido a mi superficial reparo en esta teoría he decidido dejar a un lado, sin no antes aconsejar al lector interesado esta propuesta de Sloterdijk.

¹⁵⁰ Manifiesto al Sr. Antipirina

III. Humor negro y DADA.

Humor negro y Modernidad: reflexividad y contingencia.

Al hablar del *sentido* del humor negro, en el marco de la Modernidad¹⁵¹, lo primero que hay que considerar es que éste no se reduce a “chistes” que aluden a cuestiones incómodas, morbosas, insultantes, etcétera. Más bien representa una actitud, presente y en movimiento, que se muestra en múltiples formas y aspectos a través de la intencionalidad de la acción. Esto nos lleva a establecer que detrás de esta *intencionalidad* se encuentra una conciente y manifiesta conformación de un *contexto subjetivo de sentido*. El humor negro en DADA se conforma a través de la combinación entre orden y contingencia, es decir entre condiciones estructuralmente determinadas e inamovibles y aspectos dinámicos e inesperados.

He aquí una doble extensión que caracteriza a mi propuesta de utilizar el concepto de humor negro¹⁵², y no al *cinismo semántico*, para entender fenomenológicamente a DADA. En términos del orden, los dadaístas fueron muy puntillosos al ensamblar sus espectáculos. En la preparación de cada uno de estos, cuidaban meticulosamente cada detalle. Esto denota, en un primer momento, una actitud *reflexiva*; la capacidad de proyectar anticipadamente los requerimientos necesarios para ubicar y dinamizar el(los)

¹⁵¹ Ya que en toda las épocas de la historia existe una expresión, tanto de sus *sentido* del humor como, incluso, de algo que pueda denominarse como humor negro. Por lo tanto, la expresión de este sentido corresponde a las estructuras generales de una época, y cambia conforme a la mismas. Es decir, no es lo mismo, la estructura de *sentido común* del Medioevo y por consiguiente su *sentido* del humor, y consecuentemente su humor negro, cambian respecto al de la Modernidad.

¹⁵² “Joseph Klatzmann, en su obra *L'humour juif* (“El humor judío”), lo define según su necesidad: «Reír para no llorar». Más pesimista, se puede citar igualmente a Nietzsche: «El hombre sufre tan profundamente que ha debido inventar la risa», concepción que lo aproxima a la filosofía cínica y que establece que el humor es, en el fondo, un tipo de catarsis o contraveneno espiritual. El **humor negro** es un tipo de humor que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas. Cuestiona situaciones sociales que generalmente son serias mediante la sátira. El asunto más recurrente en el humor negro es la muerte y todo lo que está relacionado con ella. Atañe los temas más oscuros y dolorosos para el ser humano y que, por norma general, suelen resultar controvertidos y polémicos para la sociedad porque están relacionados con la moral. Algunos ejemplos pueden ser: las grandes tragedias, las normas sociales, el sexo, los asesinatos, el suicidio, las enfermedades, la pobreza, la locura, el terrorismo, la drogadicción, la violación, las discapacidades, la guerra, la religión, la política, etc, pero representados en forma cómica”. [Extraído de Wikipedia].

escenario(s) favorable(s) en los que se suscitara el *efecto de ruptura* en los espectadores. En otras palabras, esto denota la inteligencia de parte de los dadaístas para evaluar las condiciones *objetivo-estructurales* –en lo que refiere a recursos y posibilidades de acción¹⁵³.

Esto último nos lleva a una segunda extensión, a la de la *contingencia*¹⁵⁴. Una vez puesto en marcha el espectáculo DADA, es imprescindible saber que todo podía suceder sin que nadie pudiera controlarlo: "DADA subraya las incoherencias del individuo, propone actos perfectamente contradictorios, que se convierten en coherentes tras una lúcida aproximación a la humanidad comulgando con el sentido del humor (humor negro, para efectos de mi análisis)" [Béhar y Carassou, 1996, 1996: 164.]

Lo importante aquí no sólo es recalcar el carácter de inconsistencia, en dicho elemento de *contingencia*, sino ser muy enfático en torno a lo que implica esta desestabilidad para el espectador. En el sentido de que todos los marcos de referencia que les permitía, en un momento dado, mantenerse interactuando en la cotidianidad –gracias a su carácter aporético¹⁵⁵–, de repente colapsan –al entrar en la *Provincia Finita de Significado* DADA- entre burlas y desasosiego. Y de repente no hay de donde asirse para regresar a la normalidad. Es precisamente el humor negro, cargado de recursos negativos, satíricos, desagradables, etcétera, lo que proveía la enorme potencialidad de quebrantamiento, que a través del insulto podía convertir cualquier situación en una verdadera tragedia.

Contingencia y *reflexividad* son en DADA dos elementos igualmente importantes y complementarios. Juntos, suponen se orientan hacia un *búsqueda premeditada de lo inesperado*, en que la incertidumbre y el aturdimiento de la carcajada provocaban la *ruptura* de los esquemas del *sentido común*. Mostrarse frenéticos ante públicos ordinarios e ignotos, desvariando en ridiculizaciones propias y ajenas, sin un programa

¹⁵³ Es decir, los objetos o herramientas al alcance que pudiesen facilitar la conformación del contexto y las condiciones ambientales que permitan sostenerlo. Que como se verá, los dadaístas eran increíblemente ingeniosos en utilizar cualquier cosa que les venía en mente y mano.

¹⁵⁴ Vista nuevamente desde el punto de vista de la modernidad, como aspecto que la caracteriza junto con la reflexividad (Véase Beck, Giddens y Lash en la teoría de la modernización reflexiva).

¹⁵⁵ Señalado en el primer capítulo como elemento fundamental que caracteriza al Mundo de la Vida Cotidiana

preestablecido, se convertiría en el motor fundamental del escándalo y la protesta, que como se verá más adelante representaba su más entrañable anhelo.

Tristán Tzara: el punto culminante de la ruptura reflejado en la «Nada».

Establecidas ya las bases que develan tanto el planteamiento conceptual –de una *ruptura* a nivel *semántico*, en mi uso del humor negro como catalizador de ello- así como los puntos de partida histórico-referenciales –desde donde se inspira DADA en su cruzada vanguardista-, quisiera regresar rápidamente al análisis de Gabriel-Aldo Bertozzi previamente referido. Esto me servirá para establecer un primer vínculo entre la Modernidad, DADA y los poetas malditos, para poder seguir con el planteamiento que he proyectado en los capítulos anteriores..

A manera de recordatorio, se estableció el inicio de una “fase de concentración de la poesía”¹⁵⁶ con el advenimiento del trabajo poético de Charles Baudelaire en que la «Página» en la cual se escribía la poesía tomaba un *significado* y un *empleo* totalmente revolucionarios. Después, y tras subsecuentes experimentaciones, otro poeta francés llamado Stephan Mallarmé, se las ingenió para darle un totalmente nuevo *arreglo* a la «Palabra» del poema –diseminándola y *formateándola* en diferentes tipos y tamaños a lo largo y ancho de aquella «Página»-. Finalmente, cuando se pensaba que con la *destrucción-reinvención* de la «Letra» en Rimbaud¹⁵⁷ era ya imposible descomponer aún más la estructura lingüística en la poesía clásica, Tristán Tzara –y en sí todo el legado DADA- se las ingenió para llevar todas estas provocativas alusiones a un nivel por demás radical. Al nivel de la «Nada»:

“*La magia de una palabra*
—DADA— *que ha puesto a los periodistas*
ante la puerta de un mundo
imprevisto, no tiene para nosotros
ninguna importancia.” (...)
“DADA— *he aquí la palabra que lleva las ideas a la caza; todo burgués se siente*

¹⁵⁶ Concepto perteneciente al mismo Bertozzi, para referirse a un proceso de *desacoplamiento* de la estructura lingüística de la poesía en prosa –la cual representaba el canon clásico en dicha disciplina artística para el siglo XIX-.

¹⁵⁷ *¡Inventé el color de las vocales! –A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde-*

dramaturgo, inventa distintos discursos y, en lugar de poner en su lugar a los personajes convenientes a la calidad de su inteligencia, crisálidas en sus sillas, busca las causas y los fines (según el método psicoanalítico que practica) para dar consistencia a su trama, historia que habla y se define. El espectador que trata de explicar una palabra es un intrigante: (conocer). Desde el refugio enguantado de las complicaciones serpentina hace manipular sus propios instintos. De aquí nacen las desgracias de la vida conyugal.”(...)

“DADA NO SIGNIFICA NADA”

“Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder tiempo por una palabra que no significa nada....El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico...., Por los periódicos sabemos que los negros Kru llaman al rabo de la vaca sagrada: DADA. El cubo y la madre en una cierta comarca de Italia reciben el nombre de DADA. Un caballo de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano DADA. Sabios periodistas ven en todo ello un arte para niños, otros santones jesúshablaalosniños, el retorno a un primitivismo seco y estrepitoso, estrepitoso y monótono. No es posible construir la sensibilidad sobre una palabra.”.

[Manifiesto de 1918 de Tristan Tzara].

Conforme al argumento que pretendo desarrollar, me parecen inmejorables las apreciaciones Bertozzi sobre Tristan Tzara en relación con los poetas decimonónicos. Son dos razones las fundamentales. La primera, en tanto al vínculo directo, entre la ola de poetas decimonónicos y DADA, entre la «*página*», la «*Palabra*», la «*Letra*» y finalmente la «*Nada*».

...“Con el Dadaísmo nos damos cuenta que, antes de cualquier búsqueda, es necesario demoler todas las «convicciones». Es la rebelión total. Se llega a la «Nada». Mientras el Futurismo comenzaba a señalar el paso y se estaba preparando la «llamada al orden» en un clima favorecido por las terribles condiciones producidas por la primera guerra mundial, este movimiento, de dimensión verdaderamente internacional (Zurich, Nueva York, París), considerado esencialmente destructivo, resultará, en cambio, la construcción más sólida, una obra maestra de ingeniería contra el más pavoroso retroceso”...

[Bertozzi, 1992: 10-11].

Y segundo, la *Nada* como una permanente alusión en DADA que fungió como escaño de confluencia fue el recurso contradictorio y paradójico, que opera tanto como crítica y

como objeto de burla a la tradición. Ya que es cierto, que Tzara no es el único en referirse a la *Nada*, pero en el fondo, la filosofía de este personaje, es la que en mayor medida define esta noción. Es por ello, que la enorme incoherencia que suscitaba el compararlo *todo* con la “Nada”, representó muchas veces el mejor punto de partida así como un inmejorable recurso irreverentemente humorístico –debido al carácter contradictorio y muchas veces ridículo que dichas expresiones provocan.

La segunda razón, fundamental para mi propuesta, trata de cómo la Modernidad permite el desarrollo del carácter *crítico* y *reflexivo* del Arte. Sobre este punto, Bertozzi se refiere únicamente a la ruptura que se da al interior del ámbito poético¹⁵⁸ –desde los poetas decimonónicos hasta el Surrealismo-. Sin embargo yo considero que esta ruptura trasciende el ámbito artístico, cimbrando a la sociedad moderna en su conjunto. La trasgresión crítica y feroz hacia su sociedad, por parte de los dadaístas, se ha convertido en una característica no sólo de una gran cantidad de corrientes artísticas subsecuentes¹⁵⁹ sino del mismo carácter del individuo moderno.

(Véase anexo 11)

¹⁵⁸ En que se abren sin precedentes sus capacidades conceptuales y materiales.

¹⁵⁹ Como por ejemplo, toda la ola de “arte conceptual” así como diferentes expresiones aisladas como los *happenings* en los 70s.

IV. Expresiones DADA

Ya provisto el panorama general, tanto histórico como analítico, en que se ha ubicado a DADA, es momento de incursionar en los diferentes ámbitos o disciplinas artísticas en que los dadaístas imprimieron el uso del humor negro. Esto, a la luz de las apreciaciones fenomenológicas, que me permiten ahora si, establecer los vínculos metodológicos entre los conceptos teóricos ya establecidos y el análisis empírico proyectado.

Los Poemas Simultáneos: la dimensión interactiva de la poesía.

Tzara se dedicó ensimismadamente al estudio de la “poesía negra”¹⁶⁰, puesto que en ella encontraba precisamente la libertad frente a las ataduras del lenguaje, entre un hablar “primitivo” y un “hablar culto” –evidentemente burgués-.

... “Tzara nos sugiere que el lenguaje fuertemente formalizado del “hablar culto” supone la subordinación a la sintaxis y a las definiciones lingüísticas de las palabras hasta tal punto que casi son estos códigos los que hablan, más que el individuo que los emite —nada, por tanto, está más lejos de lo que, para Tzara, es la expresión inmediata y momentánea de la personalidad. Y, desde este punto de vista, ciertamente el lenguaje oral —primitivo o popular, no culto— aún conserva la posibilidad de una expresión más natural, más inmediata, más espontánea”...

[López, 2002: 176.].

Con el objeto de acercarse a una expresión más básica y natural, Tzara inventó los tan emblemáticos y alucinantes *poèmes simultanés* (poemas simultáneos). El “poema simultáneo” consistía en reunir un grupo de personas –que podía llegar hasta más de veinte-, quienes en un mismo momento recitarían de manera asincrónica y descoordiadamente múltiples sonidos, borborigmos, exclamaciones, etcétera, con el fin de producir un efecto caótico de simultaneidad, negación y absurdidad. Esta práctica pone de manifiesto cierto uso humorístico “de mal gusto”, debido a lo irreverente e irrespetuoso que esto representaba frente a la visión clásica del poeta declamador. El poeta DADA, “que no se coloca en posturas ventajosas o dignas de piedad (...) sino

¹⁶⁰ Por “poesía negra” Tristan Tzara entendía toda expresión lírica de las tribus africanas.

que revela su más íntima personalidad, sin pretender ordenarla, tendiendo incluso a denigrarla” [Béhar y Carassou, 1996, 1996: 149.].

Los “poemas simultáneos”, herederos inmediatos de la “poesía fonética”¹⁶¹ del Futurismo, estaban basados en los valores fonéticos de la voz, así como de la inmanencia espiritual del poder de exclamación. Para construir estos poemas, se utilizaban recursos que iban desde “los idiomas infantiles, las rimas cantadas, los idiomas artificiales, la onomatopeya, la imitación de los sonidos animales”¹⁶² hasta la ridiculización y el insulto, con que los individuos involucrados se presentaban en excéntricos desvaríos.

(Véase Anexo 12)

*...“Durante recitales de poemas simultáneos de lo más incomprensibles, atacábamos al público del Boulevard, amantes del arte, con armas, papel de baño, barbas ficticias y poesías de Wolfgang Goethe y Rudolf Presber... Bajo el lema de “¡El arte es una mierda!”, los dadaístas empezaron con su demolición...(de la cultura burguesa)” ...**

[Mel Gordon 114.]

Lo que había empezado en pequeñas congregaciones donde se leían a Rimbaud y Alfred Jarry pronto se convertirían con DADA en extravagantes pandemonios que fungían como estrados para la difusión y enardecimiento de sus intenciones macabras con el objetivo de desmitificar el *sentido* en que descansaba el arte y la sociedad, propiciando una completamente nueva sensibilidad.

¹⁶¹ “El paso decisivo para introducir en el terreno literario el irracionalismo más absoluto fue dado por el advenimiento del poema fonético” [Raoul Hausmann, “Currier Dada”.]

¹⁶² <http://www.merzmail.net/fonetica.htm>.

* “During recitals of simultaneous poetry of the most incomprehensible kind, we attacked the art-loving, Boulevard public with guns, toilet paper, false beards, and the poetry of Wolfgang Goethe and Rudolf Presber... Under the motto “Art is shit!”, the Dadas began there demolition... (of bourgeois culture)”

El Café Voltaire: el primer montaje escénico de la locura.

Con lo desarrollado en el inciso anterior, se va haciendo evidente que en el fondo la poesía simplemente se convirtió en un recurso de expresión, como puente entre el artista y su público, su sociedad. Hugo Ball, fundador y propietario del Café Voltaire, para muchos el padre del DADA zúriches, relata en su emblemático diario *Flight Out of Time* [Hugo Ball, 1927 (Trans, Ann Raimés1974)] la presentación de uno de sus poemas sonoros o *poemas-sin-palabras*, el 23 de junio de 1916:

*“Mis piernas estaban dentro de unos brillosos cilindros de cartón azul, los cuales me llegaban hasta la cadera, haciéndome ver como un obelisco (...) arriba de ellos usaba una gran capa en el cuello, escarlata por dentro y dorada por fuera (...) también usaba un alto sombrero de bruja con rayas azul y rojas (...) Fui cargado hacia el escenario a oscuras y comencé lenta y solemnemente: “gadji beri bimba / glandridi laulli lonni cadori / gadjama bim beri galassasa / glandridi glasa tuffm I zimbrabim /blassa galassasa tuffm zimbrabim (...)” Pronto note que a mi voz no le quedaba más que tomar una lamentosa cadencia de antiguo sacerdote, aquel estilo de lamentos litúrgicos que se escucha en todas las iglesias Católicas de Este a Oeste (...) Por un momento parecía como si detrás de aquella máscara cubista, se encontrara la desconcertada y pálida cara de un niño de ocho años, mitad asustada y mitad curiosa, escuchando tembloroso las palabras de un sacerdote de los requiems y las altas masas en su parroquia casera” **

[Foster, 2003: 166-176].

Hugo Ball, *Flight out of Time*, 1921.

(Véase Anexo 13)

**My legs were in a cylinder of shiny blue cardboard, wich came up to my hips so that I looked like an obelisk (...) Over it I wore a huge coat collar cut out of card board, scarlet inside and gold outside... I also wore a high, blue-and-white-striped witch doctor’s hat.¹⁶³... I was carried on to the stage in the dark and began slowly and solemnly: “gadji beri bimba / glandridi laulli lonni cadori / gadjama bim beri galassasa / glandridi glasa tuffm I zimbrabim /blassa galassasa tuffm zimbrabim...” Then I noticed that my voice had bno choise but to take on the ancient cadence of priestly lamentation, that style of liturgical that wails in all the Catholic churches from East to West... For a moment it seemed as if there were a pale, bewildered face in my cubist mask, that half-frightened, half curious face of a ten-year-old boy, trembling and hanging avidly on the priest’s words in the requiems and high masses in his home parish... Bathed in sweat, I was carried down off the stage like a magical bishop (Traducido por mi.)*

El objetivo era muy claro: atacar al burgués. En palabras de Jean Arp:

“El burgués veía al dadaísta como un timador de vida fácil, un revolucionario villano, un asiático incivilizado, con designios en contra de sus timbres, depósitos bancarios y honores. El dadaísta planeaba trucos para robarle al burgués su sueño. Enviaba informes falsos a los periódicos sobre duelos espeluznantes con el autor favorito de los burgueses, el "Rey de Bernina" (J.C. Heer). El dadaísta le dio al burgués un poco de caos, la sensación de un poderoso pero lejano terremoto, de tal manera que sus timbres comenzaron a sonar, sus depósitos bancarios fruncieron su ceño, sobre su honor aparecieron manchas de moho. El 'Eggboard', un deporte y un pasatiempo de los diez mil más importantes, en el cual los jugadores cubiertos de pies a cabeza con yema de huevo, abandonan el campo de juego; 'El Frasco Umbilical', un monstruoso objeto durable de consumo, que es una cruz entre una bicicleta, una ballena, un corpiño y una cuchara de ajeno; 'El Guante', diseñado para ser utilizado en lugar de la tradicional cabeza: todos estos fueron diseñados para acercar al burgués a la irrealidad de su mundo y el vacío de todas sus empresas, incluyendo su redituable nacionalismo. Esto obviamente, fue una empresa ingenua de parte nuestra, ya que el burgués constituido normalmente posee menos imaginación que una lombriz, y en lugar del corazón tiene una mazorca gigantesca que solamente le causa molestias cuando hay un cambio en el clima -el clima de la bolsa de valores [Prampolini Eder, 1977: 111. (cit. Hans Richter)]. Por su parte Hans Arp describiría más tarde: “Buscábamos un arte elemental para curar al hombre de la locura de la época y un nuevo orden para restablecer el equilibrio entre el cielo y el infierno”¹⁶⁴.

En estas tempranas manifestaciones, podía notarse ya la conformación de una serie de elementos dispuestos tanto físicamente en el espacio –con toda la parafernalia de atuendos y escenografías- así como intangiblemente en la actitud de los *performances* – con toda esa gama de cacofónicos borborígnos y litúrgicos ademanes. Es precisamente esta conjunción de elementos lo que yo llamo el *contexto subjetivo de sentido* cargado de humor negro, orientado a propiciar el tan anhelado desacoplamiento en que la razón se vuelve una aparente locura, la palabra aullido, la letra imagen, los objetos cotidianos obra de arte. Es precisamente ahí, tras una supuesta *ruptura*, emerge el *reacoplamiento* de los acuerdos y las determinaciones *semánticas*, donde aquella aparente locura se

¹⁶⁴ <http://www.merzmail.net/fonetica.htm>.

convierte en un reflejo complementario, y no en un pretexto para la demolición de la razón. La *palabra* reconoce sus diferentes umbrales de expresión, así como detrás de la *letra* y todo objeto encuentra “infinitesimales reinenciones”; ahí donde absolutamente todo puede ser arte, si es que *intersubjetivamente* se le reconoce como tal.

Lo que había iniciado con una palabra: DADA, la cual clamaba la *trasmutación del sentido último de las cosas*, comenzaba a desenvolverse en un desbocado movimiento que se extendería por todo el mundo -desde Alemania y Francia hasta Japón y Latinoamérica-. Tzara escribió, años después, en su “Crónica de Zurich” de 1919, “juramos amistad sobre la nueva transmutación, que no significaba nada y fue la protesta más formidable, la más intensa afirmación armada de salvación, libertad, reniego, masa, combate, velocidad, oración, tranquilidad, guerrilla privada, negación y chocolate del desesperado”.

En todo caso, el movimiento se inspiraba en la liberación del individuo, “fuera de los dogmas, de las normas y de las leyes, su afirmación en el plano espiritual y podríamos decir que liberaba al individuo del espíritu (burgués moderno) colocando al genio en el mismo nivel que el idiota” [Béhar y Carassou, 1996, 1996: 157, 159.]. Esto último, se vuelve central tanto para la travesía DADA como para la argumentación de mi trabajo ya que el “instalar al idiota en primer plano, para anular los perversos efectos de la inteligencia” convierte “la risa en una máquina de hacer vacío, de significar nada, que DADA reclama con todo poder y al mismo tiempo en una arma aniquiladora que sin herir el cuerpo ataca la mente devastadoramente y le restituye una posibilidad de recreación de empezar de nuevo” [Ibíd..159.].

Muy pronto, DADA se convirtió en un ejemplo fehaciente del asumirse, individual y colectivamente, como entidades constructoras de *realidad*, rechazando la determinación impositiva de las prácticas oficiales –artísticas, políticas, religiosas, etcétera- y de las estructuras mentales vigentes –valores, moral, ideologías, pensamiento, etcétera-, logrando así desentenderse del efecto coactivo del mundo cotidiano. Estos artistas desmoronaron dichas imposiciones a merced de burlas, dando pie a la emergencia de

nuevas posibilidades de *realidad*, en la cual los viejos determinismos cedían paso a la deconstrucción y reinención de los trasfondos¹⁶⁵ y los soportes¹⁶⁶ *semánticos*, desde los cuales se vuelva manifiesta la libertad en individuos y sociedades.

"¡Miradme bien! ¡Soy un idiota, soy un farsante, soy un tramposo! ¡Miradme bien! ¡Soy feo, mi rostro no es expresivo, soy bajito! ¡Soy como vosotros! (...) Ustedes ven con su ombligo -¿por qué le esconden el espectáculo ridículo que nosotros le brindamos? Y más abajo, sexos de mujeres, con dientes, que lo tragan todo -la poesía de la eternidad, el amor, el amor puro, naturalmente- los beefsteaks sangrantes y la pintura al óleo. Todos los que miran y que comprenden se colocan fácilmente entre la poesía y el amor, entre el beefsteak y la pintura. Serán digeridos, serán digeridos".

Tristan Tzara, 1924.

“DADA lo exalta todo, DADA lo sabe todo, DADA escupe todo hacia fuera”¹⁶⁷; encontrando siempre referentes críticos *subjetivados* –humorísticos, metafóricos, alegóricos, miméticos, simbólicos, etcétera-. Y es que el aparente *sinsentido* que se insinúa, es en el fondo una propuesta reflexiva redentora. DADA procura desprenderse a toda costa de los fundamentos dogmáticos implícitos de un *objeto* o *idea* –por ejemplo, la racionalidad o la belleza-. Regresa estos objetos o ideas, al mundo del cual han partido, pero ahora transformados a partir del uso del humor negro en sus opuestos. La racionalidad se convierte en irracionalidad, la coherencia en absurdo, la belleza en fealdad, recuperando así las dicciones y contradicciones internas de aquello que en un principio inspiró su reflexión.

... “Sus poemas son como la naturaleza: apestan, ríen y riman igual que ella. La tontería, o al menos la que los hombres denominan así, le es tan preciosa como una retórica sublime, pues en la naturaleza una ramita rota vale en belleza e importancia tanto como las estrellas, y son los hombres quienes decretan la belleza o la fealdad”...

[Waldberg, 2004: 23. Cita a Hans Arp]

¹⁶⁵ Posibilidades de significación múltiple.

¹⁶⁶ Lingüístico, visual, sonoro, objetual, etcétera.

¹⁶⁷ Referencia del manifiesto DADA *Soulève Tout*

Lo que aparenta ser vacío o incluso estúpido en DADA es en últimas consecuencias el reflejo de la naturaleza misma de las cosas, en que se reconoce su pleno carácter contradictorio. La *reflexividad* que promulga el dadaísta se suspende en bucles *semánticos*, potencialmente infinitos, en que se producen y reproducen las ideas sobre las cosas. En otras palabras, DADA en principio aceptaría el estatuto eminente de la razón o la belleza, pero nunca dejará de afanarse en desbaratarlos bajo esta actitud *reflexivo-dialéctica*, de la que termina revelando tanto sus beneficios y potencialidades como sus vicios y reticencias.

De lo lingüístico a lo visual: el *Collage*.

A continuación haré referencia al *Collage*¹⁶⁸, como punto complementario que se incorpora a estas tendencias de ruptura con la tradición artística, en este caso en la disciplina pictórica –es decir, a nivel visual-. A diferencia de lo previamente establecido con la literatura, aquí son mucho más importantes las influencias de Baudelaire con la «*página*» y sobretodo la «*palabra*» en Mallarmé, puesto que los *collage* son juegos visuales de aleatoriedad en donde imágenes, palabras y letras son dispuestas bajo un caos total con diferentes tonalidades, formatos, tamaños, etcétera, con el fin de producir ahora sin declamaciones o ideas escritas, una sensación de confusión tal que culmine en la tan mencionada catarsis.

...“el ejercicio caligráfico, la posición del texto en la página (ambos se resolverán, tipográficamente, en la elección de los caracteres y de la paginación); el uso del collage entendido por extensión, es decir referido también a la palabra escrita, al dibujo, a cualquier «trama», o sea entendida como soporte; el ejercicio de la «reescritura» y de la parodia (...); pero sobre todo, como he indicado, el espíritu de revolución total contra las convenciones y las convicciones, el nihilismo”...

[Bertozzi, 1992: p . 3]

¹⁶⁸ Véase la obra de Raoul Hausmann, Johannes Baader y Hannah Höch en Berlín, la de Kurt Schwitters y Theo Van Doesburg en Hannover y Holanda, de Francis Picabia en Colonia e incluso de los japoneses Yanase Masau, Sumiya Iwane, Murayama Tomoyoshi y Toda Tatsuo. Evidentemente, entre muchos más.

Este bizarro formato jugó un papel más que como un objeto de mera exhibición como una ventana propagandística a los eventos que gustaban de realizar estos personajes. El uso del cartel como propaganda, significaba un método muy avanzado de convocatoria, pues para inicios del siglo XX este método de convocatoria era poco utilizado y carecía de su actual relevancia¹⁶⁹. En este campo DADA fue nuevamente un movimiento precursor. Entendió antes que muchos el enorme impacto que representa el cartel como medio de comunicación y de creación de opinión. El tiempo nos ha comprobado que su intuición en este campo era completamente acertada.

Tres Collages: tres formas de expresión gráfica.

Para este apartado me baso en la crítica de un renombrado especialista llamado Edgard D. Powers, sobre tres *Collages*, ya que encuentro en su análisis grandes puntos de convergencia con mi planteamiento fenomenológico del humor negro, que a continuación detallaré.

Powers se centra tanto en la composición visual cómo en las sugerencias simbólicas de tres cuadros en particular: uno de Francis Picabia (*L'oeil cacodylate*¹⁷⁰), otro de Hannah Höch (*Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*¹⁷¹) y el último de Kurt Schwitter (*Merz Picture 32A. Das Kirschabbildung*¹⁷²). De las tres obras, el crítico inglés rescata como común denominador el propósito de “fragmentar el “mundo real” en vez de crear una ilusión convincente de realidad” [Powers, 2006: 15.], lo cual plantea por un lado una *ruptura* con el método de la pintura tradicional y por otro el posicionamiento frente a la noción de *realidad* que tanto se ha venido reiterando durante el presente trabajo.

¹⁶⁹ Existen innumerables investigaciones sobre el desarrollo de la propaganda, sobre todo en la época fascista, como por ejemplo en el Tercer Reich y el famoso asesor de Hitler llamado Goebbels, en sus famosos once principios de la propaganda. Por ejemplo, el trabajo de David Irving “Goebbels. Master Mind of the Third Reich”.

¹⁷⁰ El ojo cacodílico.

¹⁷¹ Corte con un cuchillo de cocina Dada a través de la Época Pasada de la Cultura de Barriga-Cervecera de Weimar en Alemania (traducido del inglés: “Cut with the kitchen knife Dada through the Last Epoch of the Weimar Beer-Belly Culture in Germany”).

¹⁷² Cuadro 32A de Merz. Cuadro de la cereza

El cuadro de Picabia pretende ser una variación de las famosas tarjetas de felicitación, en que la gente escribe un mensajes o pensamiento a alguien, en este caso firmada por colegas de Picabia debido a que éste sería supuestamente tratado de un *ojo bizco*. De esta manera, según Powers, Picabia retrata lo que representa el trabajo colectivo detrás de todo emprendimiento DADA: “bajo una mezcla embriagante de contrariedad e ingeniosidades paradójicas” (...) “Cacodílico” representa de igual forma, un término juguetero, si se prefiere oscuro, que el artista DADA incorpora usualmente a su obras de arte. En este sentido, la aplicación se diferencia del arte del lenguaje, en la posibilidad del lenguaje como arte [Powers, 2006: 15].

El ácido cacodílico es un compuesto químico que se encuentra en muchos herbicidas, lo cual convierte en una especie de “broma del mal gusto” el hecho de que el pintor mismo va a ser tratado con tal químico, y sobre todo porque a propósito de ello le pide a sus amigos que le remitan un pensamiento –entre los que se encuentran frases como *¡a cada quien su culto!*, *¡buena suerte gordito!* y *¡me encanta la ensalada!*-. En este último punto, quisiera recalcar el carácter “juguetón- sombrío” que reconoce el especialista en arte, que bien podría considerarse como un trasfondo *semántico* de humor negro.

(véase anexo 16)

En lo que respecta a la segunda obra escogida, Powers hace una primera alusión donde menciona que este cuadro puede ser interpretado como una “concienzuda expresión simbólica, en varias capas, de un mundo poblado por iconos y atributos culturales de la vida diaria, inextricablemente vinculados a la experiencia de Höch sobre la primera posguerra en Weimar, Alemania” [Powers, 2006: 19.]. Yendo de la parte superior derecha, en la dirección de las manecillas del reloj, se encuentran las alusivas imágenes que Höch intentaba plasmar. Primero, se encuentra el retrato de Guillermo II, el último Kaiser o emperador Alemán, usando un ridículo sombrero y en vez de sus bigotes tan extravagantes la imagen de dos luchadores que bien hacen el truco óptico de remplazar a los originales, la frase que tiene en la frente enfatiza la visión “anti-dada” del Kaiser.

“Mas abajo se encuentra la leyenda “Die große Welt dada” (El grandioso mundo DADA) con imágenes como la de su colega Raoul Hausman vestido como un submarino para sumergirse en el mar profundo, y usando una especie de sombrero compuesto por una maquinaria extraña que a manera de ‘pluma’ tiene la imagen de Carlos Marx”

[Powers, 2006. p. 20].

En la parte superior izquierda Powers resalta la imagen de un “aburrido Albert Einstein usando una especie de corona que representa el pasaje de los carruajes empujados por caballos del siglo diecinueve a la locomotora del siglo veinte, insinuando al osado nuevo mundo inaugurado a partir de la publicación de su teoría de la relatividad en 1905” [ídem.]. Todos estos elementos parecen indicar una enorme gama de contrastes que van desde lo político, lo ideológico y lo social, de un mundo que Höch intentaba plasmar a manera de reflexión crítica y no de mera reproducción estética. Esto se convertiría, no solo para otros dadaístas sino para los artistas de todo el siglo veinte y nuestros días, en un irremediable compromiso como sujetos necesariamente críticos sobre su propia época.

(véase anexo 17)

Por último, y para dar paso directamente al siguiente inciso en el que ahondará en los tan emblemáticos *ready-made* de Duchamp, Powers menciona que el cuadro de Schwitter “tiene todo lo necesario para jugar en malabares con fragmentarias y flotantes imagerías (...) en una superficie tenuemente coloreada hecha de pedazos de papel y tela, cachos de madera y corcho -uno que se muestra protuberante justo en el centro a la derecha (el cual amenaza en picarnos el ojo)- mantenidos a flote por un fondo oscuro (...) en el centro, se vuelve imperceptible lo ‘cerca’ de las cosas reales a lo ‘lejos’ de las cosas pintadas” [Powers, 2006: 20]. Como se verá a continuación, que la utilización de este tipo de materiales se convirtió en un recurso muy característico en DADA, donde objetos y materiales de lo más ordinarios y convencionales se empleaban para ensamblar

“obras de Arte”. Estos sustituyeron los viejos pinceles, lienzos y pigmentos como únicos materiales para la representación pictórica, por cualquier objeto y componente, hasta lo más obtuso e inadmisibles, para ensamblar cuadros igualmente grandiosos.

En conclusión, tres son las ideas que quisiera rescatar en este apartado, conforme a la *ruptura* propiciada en DADA contra la visión tradicional en la pintura. En primer lugar hay que enfatizar el carácter “juguetón-sombrío” con los que se hace referencia a eventos desagradables –como la intervención quirúrgica en los ojos de una persona. En este se refleja claramente el trasfondo de *tipificación* y *significación semántica* cargado de humor negro. En segundo lugar, quiero recalcar la manera en como Hanna Höch se asume como un *agente crítico* de la era en que le ha tocado vivir. Höch asume una actitud *reflexiva* frente a su contexto y sociedad, para recapacitar sobre ello y emitir su propio juicio.

En tercer lugar, que se vincula con el siguiente apartado, hay que enfatizar a la incorporación de todo tipo de recursos materiales para la construcción de la obra. Es decir, el uso de objetos de la vida cotidiana como telas, plásticos, maderas, corchos, etcétera, que pasaron a formar parte fundamental de la apreciación artística. Por un lado, esto podría verse como una ingeniosa forma de ampliar los parámetros de la creación. Por otro, una verdadera burla frente a quienes se vanagloriaban de manejar y/o apreciar únicamente los estilos tradicionales.

(véase anexo 18)

La ruptura total del objeto artístico: los ready-made de Duchamp.

Un dadaísta que no puede dejar de ser mencionado es Marcel Duchamp, quien se incorpora a este desfile de *rupturas* con magistral destreza. Duchamp supone un caso especial, ya que se mantuvo relativamente independiente en sus actividades, siendo el principal expositor del DADA Nueva York. Por esta razón incluiré un breve biografía.

Formado como pintor en las bellas artes, durante sus primeros años, Duchamp le fue fiel

al caballete, el lienzo y el pincel canónicos-renacentistas¹⁷³. Para inicios del siglo XX era ya una pequeña figura en Francia, donde formó parte de un grupo de cubistas autonombrado “*Les Puteaux*”¹⁷⁴. Este grupo buscaba una forma de pintura, bautizada por Apollinaire como “orfista”, proveniente del personaje mitológico Orfeo, en la que preponderará los colores y la luz, a diferencia del cubismo en Picasso a quién solo le importaba la *tridimensionalidad* y la estructura de las superficies.

Sin embargo, no pasaría mucho tiempo para que Duchamp se arrepintiera por dejarse llevar por el impulso dichas corrientes¹⁷⁵, de las cuales terminó refiriéndose como simple “arte retinario”, aludiendo a que simplemente uno *veía* las viejas obras de arte sin que ocurriera nada más. Se encaminó, en sintonía completa con los designios DADA, a otros confines donde “la respuesta del artista a su mundo interior y exterior fuera más importante que su fidelidad al modelo pintado” [P. Gay: 167.]. Como en la obra de otros dadaístas, se vuelve a vislumbrar una crítica al lenguaje clásico, en este caso ya no sólo a la pintura en particular sino a las artes plásticas en general.

...”Los historiadores que en los últimos tiempos han hablado de la muerte del arte atribuyen normalmente a Duchamp tal asesinato, o al menos lo culpan a él. Con sus ready-mades, de su propia creación, se mantiene como el principal sospechoso; estaba en la escena del crimen, bien armado y medio siglo antes de que sospechosos posteriores, como Andy Warhol, hubieran nacido”...

[Tony Godfrey, 2001:]

Bajo esta intención de desmitificar la estética “oficial”, “aquella estética vista desde la tradición kantiana, que definía los objetos artísticos como “desinteresados”, no-utilitarios y autosuficientes –los cuales no requerían de contextos o explicaciones subsecuentes” [Housefield, 2002: 488.]-, Duchamp se obsesionó por atribuirle al objeto

¹⁷³ Véase su cuadro: “*Nu Descendant un escalier N° II*” de 1911, donde hace gala de sus grandes dotes al óleo.

¹⁷⁴ Del cual también formaban parte gente como Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Villon entre otros.

¹⁷⁵ Según este artista un evento en particular lo hizo recapacitar sobre papel como artista pictórico. En 1912 quiso presentar su cuadro: *Nu Descendant un escalier N° II*, pero fue rechazado a ser expuesto en el Salon des Indépendants, debido a pugnas internas y desprestigios por parte de sus propios colegas. En una entrevista años más tarde comentó que este episodio: “Me ayudo a librarme completamente del pasado” [Duchamp, 1964, 1971: 31]

artístico una dimensionalidad *semántica* a través de la dación de múltiples significados y usos. De esta manera, “el significado del trabajo artístico dependerá del contexto de exhibición en igual o mayor medida que el objeto en sí mismo” [*Ibíd.*]. De ahí la intención de utilizar objetos de la vida cotidiana, previamente hechos y dispuestos, para otros fines, y exhibirlos en museos o galerías¹⁷⁶: los *ready-mades*, del inglés “ya hecho”.

La historia de los *ready-mades* –como bien señalaba Picabia-, antecede el nacimiento del movimiento DADA en Zurich, remontándose a 1913 cuando Duchamp por mera ociosidad se construyó en su estudio de París un banco con una rueda empotrada¹⁷⁷. Esta “lo divertía mucho al darle vueltas hasta que los radios desaparecieran por el incremento de velocidad y vuelvan aparecer al desacelerarse” [Tomkins, Calvin. Anagrama]. Sin embargo, la idea de los *ready-mades* todavía no estaba construida.

(véase anexo 19)

En 1914, iniciando la Primera Guerra Mundial, Duchamp fue mandado llamar por el reclutamiento francés. Sin embargo, tras un examen médico, no fue posible reclutarlo. Fue por esta razón que salió de Francia para refugiarse de los ataques alemanes en Nueva York. Allí justamente se dio una peculiar anécdota: se dice que a su llegada a Nueva York en 1915¹⁷⁸ cargaba en su maleta un objeto que pretendía regalar a su amigo Walter Arensber, el cual bautizó como *Air de Paris*.

(véase anexo 20)

Lo interesante aquí, es que por el simple hecho de firmar un objeto cualquiera¹⁷⁹ – independientemente que sea un pedazo de basura que se ha encontrado en la calle-, éste se convierte en una “obra de arte”. Lo cual se convirtió en la esencia fundamental de los *ready-mades*.

¹⁷⁶ Aquí encuentro un vínculo inmejorable en relación con la Fenomenología. En términos de que para Duchamp es igual de eminente el mundo de la vida cotidiana y la forma de re/des/contextualizar su “cotidianidad” es mediante a una migración hacia diferentes *contextos de sentido* -como en su caso, los museos-.

¹⁷⁷ Véase la *Roue de Bicyclette*. Una réplica hecha por el mismo Duchamp en 1964 ya que la original de 1913 se extravió (“nunca encontré una foto de la primera, por cierto”, dijo el francés).

¹⁷⁸ Cabe decir que esta referencia se contradice con otras versiones que indican el año de su creación en 1919, lo que conforme a los objetivos del presente trabajo se vuelve trivial e irrelevante.

¹⁷⁹ Aquél *objeto* como tal, no era más que una ampolla de suero que compró en una farmacia parisina, la cual pidió al farmacista que la vaciara y volviera a sellar, encapsulando así verdadero aire de París para su amigo.

No fue hasta Abril de 1917, tras un inclemente escándalo en el que Duchamp se mofó irreverentemente de la comunidad artística neoyorquina, que por fin se concibió el nombre de “*ready-made*” tan mencionado. Cabe recalcar aquí, que poco se ha dicho hasta ahora del humor negro en relación a este personaje, por lo que se vuelve una coincidencia muy peculiar que al declarar por primera vez un *objeto* como “*ready-made*”, Duchamp lo haga de manera tan satírica, irónica e incluso agravante –lo cual iría acentuándose conforme al devenir de sus posteriores obras.

Este incidente se remonta a su cuadro *Nu descendant un escalier N° II*¹⁸⁰ (véase anexo 21) con el que años atrás, antes incluso que Duchamp llegara Nueva York, había ganado renombre en los Estados Unidos. En 1913 dicho cuadro fue ovacionado en la Exposición Internacional de Arte Moderno, lo que le proveyó de cierto prestigio ante la comunidad artística neoyorquina. Y bien, para la apertura de la exposición de 1917 de la misma “Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York”, de la que Duchamp era miembro del comité supervisor, hizo llegar anónimamente un urinal, firmado bajo el seudónimo de ‘R. Mutt’. La obra se tituló *Fontaine*.

Aquí, no sólo se repite el hecho de convertir un “objeto ordinario”¹⁸¹ en una “obra artística”, sino que con ello el artista se burló de la institución que auspiciaba dicha exposición. La tremenda astucia por parte de Duchamp en idear la manera en que fuera inexorable la aceptación de su urinario, al pagar los cinco dólares necesarios para inscribir una obra al evento, develó y criticó abiertamente el carácter mercantilista del Arte como Institución.

(véase anexo 22)

Este suceso fue seguido por una serie de reportajes periodísticos sobre lo ocurrido. El primero fue publicado bajo el nombre de “*Rongwrog*”, el segundo “*The Blind Man*”¹⁸² escrito por Henri Pierre Roché y Beatrice Wood. Una secuela de éste último en la que

¹⁸⁰ Cuadro con el que había decidido terminar su carrera en la pintura tradicional (véase en el material anexo)

¹⁸¹ El cual Duchamp había comprado en una ferretería cerca de su casa.

¹⁸² Véase el documento completo en los anexos.

Duchamp defendía la obra –y por cierto, en el que acentúa su intención burlona, en que, habrá que decir, se vuelve por demás evidente el uso del humor negro en este personaje.

...“Independientemente que Mr. Mutt haya o no realizado con sus propias manos la “fountain”. El la ESCOGIÓ. Tomó un objeto de la vida ordinaria, y lo dispuso de tal manera que su significado de uso desapareció gracias a un nuevo punto de vista –creando un nuevo pensamiento sobre el objeto”...

[Mathew Gale, 1997: 103].

Retomando las palabras de Duchamp, me gustaría recalcar ciertas coincidencias con los planteamientos de esta tesis. Primero, que Duchamp reconoce al *Mundo de la Vida Cotidiana*, como el entorno del cual ha de desprender *objetos ordinarios*. El artista despoja intencionalmente, a estos objetos, de su previa carga de *sentido común*. Es decir, que estos *objetos* son revalorados, bajo una nueva dimensión *semántica*, en la que cobran toda una nueva *realidad* frente a su mundo, en este caso, frente a la comunidad artística tradicional. Por otra parte, que dichas revaloraciones *semánticas* son orientadas por el mismo artista, de manera premeditada, bajo un talante de burlas irreverentes, frente a una institución a la cual buscaba criticar. De forma que se hace patente, por completo, el recurso humorístico y a la vez crítico-reflexivo, como método de confrontación.

L.H.O.O.Q.: La Mona Lisa bigotona con un trasero ardiente.

Un ejemplo más de la actitud crítico-reflexiva cargada de humor negro, de Duchamp, se dio en 1919. Tras el extraordinario éxito que los *ready-mades* estaban logrando, Duchamp pintó unos finos bigotes y una barbita de chivo en una reproducción, a tamaño postal, de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. No contento con el blasfemo ultraje, en tal vez la más emblemática de todas las “obras maestras” del Arte tradicional, Duchamp la tituló: *L.H.O.O.Q.*

Por sí mismas las siglas *L.H.O.O.Q.*, no tienen ningún significado¹⁸³ sino que a manera de “juego de palabras” al leerlas todas juntas en francés suena como si se estuviese diciendo: «*Elle a chaud au cul*» lo cual significa «*Ella tiene un culo caliente*». Con esto, el dadaísta muestra nuevamente el afán burlón de crítica *semántica*, con que este se enfrentó al *sentido común* de su época.

...”Para mí [Duchamp], las palabras no son meramente un medio de comunicación. Sabes, los retruécanos [juegos de palabras] siempre han sido considerados como una forma elemental de burla, pero en lo personal los encuentro como una fuente de estimulación, tanto por su sonido mismo como por sus inesperados significados adjuntos a inesperadas palabras disparatadas. Para mí, este es un terreno de infinito gozo -siempre a la mano. Hay veces que hasta cuatro o cinco niveles de significado aparecen. Si tu introduces una palabra ajena a una atmósfera, se obtiene algo muy parecido a la distorsión del pintar, algo nuevo y sorprendente”... *

[James Housefield: 491]

A manera de síntesis, sobre todo este inciso, me gustaría reiterar una serie de elementos. Por un lado, el declarado rompimiento con el *estilo* y la *técnica* canónicos del arte tradicional, como institución social, con el que por cierto Duchamp comulgaba en un primer momento. Esto se da en términos del *método de ruptura*, por medio del cual se genera una *reflexividad* inusitada sobre lo que era considerado como “artístico” por aquella institución tradicional. Y es que con todo esto, se logra la pérdida de las fronteras *semánticas* entre los *objetos ordinarios* y los *objetos artísticos* –en que a través de un proceso de múltiples daciones de *sentido* se consigue generar una *obra artística* en aquello que era aparentemente ordinario.

(véase anexo 23)

¹⁸³ Tal como lo tienen, por ejemplo: U.N.A.M. ó I.E.R.D.A que respectivamente son: Universidad Nacional Autónoma de México e Implicit Entity Relationship Diagram Association.

*”For me, words are not merely a means of communication. You know, puns have always been considered a low form of wit, but I find them a source of stimulation both because of their actual sound and because of unexpected meanings attached to the interrelationships of disparate words. For me, this is an infinite field of joy - and it's always right at hand. Sometimes you have four or five different levels of meaning come through. If you introduce a familiar word into an alien atmosphere, you have something comparable to distortion in painting, something surprising and new”. (traducido por mí)

Por otra parte, me gustaría insistir en la inmanente capacidad lúdica, señalada y entendida en este trabajo como humor negro, de poder burlarse mordazmente y al mismo tiempo criticar a través de una reflexión, los fundamentos mismos que sostenían al Arte para el siglo XX. DADA, legó a la sociedad moderna en su conjunto, un talante de *reflexividad* crítica que, por medio del método humorístico, genera todo un nuevo ámbito de *significatividad* mórbida y diatriba. Un método, a través del cual, las promesas de la Modernidad hallaron un fuerte contrapunto y, a la vez, una esperanza redentiva sin definición cerrada o unívoca. Es decir, que al romper con el *espíritu serio*¹⁸⁵, de manera tan lúdica, se abrió un *infinitesimal* parámetro de nuevas posibilidades. DADA, como se ha venido señalando, no defendía ninguna agenda perdurable ni proponía un programa específico de cambios¹⁸⁶, sino que se conformaba con la mera burla e irreverencia.

Como se verá a continuación, aquello que todos los dadaístas compartían era la desenfadada risa que provocaba la desvergüenza de ridiculizarlo todo. Iniciando con uno mismo, se emprende la *objetivación* burlesca del mundo, en tanto se nos presente como *real*. Una persona, cosa, idea o circunstancia se convierte en el trasfondo de múltiples posibilidades irónicas, sarcásticas, contradictorias, etcétera, en que la vida comienza a resignificarse incansablemente en pos de, ni más ni menos que la carcajada.

El “soiré DADA”: la concreción del contexto subjetivo de sentido
cargado de humor negro en DADA.

Como último punto a desarrollar, quisiera hacer referencia a los afamadísimos *Soirées DADA*¹⁸⁷. A estos eventos se convocaba a públicos tanto a ignotos e ingenuos –frente a lo que irían a presenciar-, como a fervientes y predispuestos seguidores. Evidentemente, a los dadaístas les interesaban más, aquellos espectadores, que no tenían la más mínima

¹⁸⁵ Previamente referido en Sloterdijk.

¹⁸⁶ Lo cual representó, en últimas consecuencias, su degradada extinción. Puesto que el contexto en que se sitúa, con las revoluciones socialistas que sí defendían un programa específico, fue menguando el impacto de sus intervenciones. Lo cual fue plenamente declarado por el Surrealismo que, en complicidad con las premisas comunistas, sí propuso una agenda socio-política de cambios y recomposiciones.

¹⁸⁷ Que durante la década de los sesentas y setentas se popularizarían en los llamados *Happenings*.

idea de lo que estaban a punto de ver. Era su mayor anhelo, que asistieran mentalidades burguesas, a quienes escandalizarían con extrovertidos montajes de las más alucinantes y arrebatadas rarezas. En sus espectáculos los anfitriones hacían gala de sus más radicales extravagancias, provocando intermitentemente sentimientos encontrados entre el júbilo y el desasosiego.

Los lugares de encuentro para estas funciones, descritas por Claus Backmann como “orgiásticos pandemóniums de aparentes sonidos y acciones sin sentido con el expreso e implícito propósito de provocar oposición y revueltas” [Krinstiansen: 462.], eran bares, cabarets, teatros o cualquier otro establecimiento en que les fuese permitido realizarlas. Sin embargo, la explosiva fama que pronto cosecharon dificultó cada vez más que consiguieran locales para presentarse. Existen múltiples crónicas que dan cuenta de estos eventos. La primera que me gustaría mencionar, es una de Hans Richter, miembro en persona del movimiento, quien se especializó en la producción fílmica¹⁸⁸. Cuarenta años después, en 1964, Richter realizó un libro llamado “Dada. Art and anti-Art” en el que relata innumerables anécdotas de aquellos tiempos, así como su propia visión¹⁸⁹ de lo que representó DADA y del cual he extraído el siguiente fragmento de lo ocurrido en Zurich en el Saal zur Kaufleuten el 9 de Abril de 1919:

“Eggerlin apareció primero (el había sido recibido en nuestro club como un miembro invitado) y dio un respetable discurso sobre la Gestaltung¹⁹⁰ elemental y el arte abstracto. Esto solo perturbó a la audiencia en tanto que querían ser perturbados, pero hasta ese momento no lo habían sido. Después siguieron los bailes de Susanne Perroptet bajo composiciones de Schönberg, Satie y otros. Ella uso una mascara negroide hecha por Janco, pero dejaron eso pasar sin ningún problema. Algunos poemas de Huelsenbeck y Kandinsky fueron recitados por Käthe Wulff, los cuales fueron alabados con risas y silbidos por algunos miembros de la audiencia. Los poème simultané de Tristan Tzara, efectuado por veinte personas quienes no siempre mantenían el mismo tiempo entre ellas. Esto era lo que la audiencia, especialmente sus miembros más jóvenes, estaban

¹⁸⁸ Sus films incluyen *Vormittagspuk*, *Dreams that Money Can Buy*, *Dadascope* y *8 x 8*, producidas en colaboración con Arp, Calder Duchamp, Ernst, HHuelsenbeck, Man Ray y otros,

¹⁸⁹ Su propuesta se puede resumir en lo que para él, detrás de toda intención, producto, actitud, manifiesto y emergencia DADA, se encontraba algo que el llamaba *la posibilidad* de hacer y decir en lo que se deseó en plena y absoluta libertad. Consultar: Hans Richter. “Dada. Art and Anti Art”. Ed. Thames & Hudson. New York, 1985: 77-80.

¹⁹⁰ Organización social.

esperando. Gritos, chiflidos, cantos al unísono, risas... todo entremezclado en una, más o menos, anti-armoniosidad con el gritar de las veinte personas en la plataforma.

Tzara había arreglado estratégicamente que este poema simultáneo acabara con la primera mitad del programa. De otra manera, muy seguramente se hubiera dado una revuelta a esta temprana etapa del evento y el globo se hubiera elevado muy rápidamente.

Un intervalo animado, en que la inflamada pasión de la audiencia había ganado fuerza para una respuesta desafiante a cualquiera de nuestras provocaciones.

Yo empecé la segunda mitad con la consigna –“En Contra, Sin, Para DADA” lo que Tzara llamo “Maliciosidad, elegante, DADA, DADA DADA”-. En este llamado yo maldije a la audiencia con moderación, y a nosotros de manera indirecta, y consigne a la audiencia al inframundo.

Todo siguió con música de Hans Heusser, con tonos o anti-tonos que habían acompañado a DADA desde la inauguración en el Cabaret Voltaire, Hubo poca oposición. Un poco más elogiado el Wolkenpump (“Nube Bomba”) de Arp, la cual fue interrumpida, de tiempo en tiempo, aunque no mucho, con risas y llantos de “Basura”. Mas bailes de Perrottet a la música de Schönberg y después el Dr. Walter Serner, vestido como para una boda en un immaculado abrigo negro, pantalones rayados y un pañuelo gris. Esta alta y elegante figura cargaba un maniquí decapitado de sastre en el escenario, después se fue atrás en busca de un bouquet de flores artificiales para darle a oler al maniquí donde supuestamente se encontraría su cabeza y las dejó a sus pies. Finalmente trajo un silla y se sentó a horcajadas, a mitad de la plataforma, dándole la espalda al público. Después de estas elaboradas preparaciones, empezó a leer de su credo anarquista “Letzte Lockerung” (Disolución final). ¡Al fin!, esto era lo que la audiencia había esperado.

La tensión en el salón se volvió insostenible. Al principio estaba tan callado que se hubiera escuchado un alfiler caer. Entonces los silbidos empezaron, primero fueron de desprecio y después furiosos. “¡Rata, bastardo, insolente!” hasta que el sonido casi ahogaba por completo la voz de Serner, la cual pudo ser escuchada, durante un periodo de calma, diciendo “¡A fin de cuentas, Napoleón era un gran zoquete!”

Eso fue la gota que derramó el vaso. Qué tenía que ver Napoleón con todo esto, no lo sé. El no era suizo. Pero los jóvenes, la mayoría de los que estaban en la audiencia, subieron al escenario, cuidando de no dañar las piezas del barandal (el cual había sobrevivido intacto unos cuantos cientos de años), persiguieron a Serner por las alas del escenario hacia fuera del recinto, destruyeron el maniquí y la silla y pisaron violentamente el bouquet. Todo el lugar era un alboroto. Un reportero del Basler Nachrichten, a quien yo conocía, me tomó de la corbata y grito más de diez veces sin respirar “¡Tú eres un hombre sensible!”. La locura

había transformado a seres humanos en una multitud despavorida. El performace se había detenido, las luces se encendieron y se podía ver como los rostros de la gente, distorsionados por la rabia, pronto recobraban su estado normal. La gente se daba cuenta cómo no sólo las provocaciones de Serner, sino la rabia de aquellos que habían sido provocados, tenían algo de inhumano... siendo ese, en primera instancia, el propósito y la razón del performace de Serner.

Gracias a la contribución de Serner, la gente se volvió más atenta. Esto fue provocado por la tercera parte del programa, la cual reinició después de veinte minutos de relajación. No fue de ninguna manera menos agresiva que la segunda parte, pero logró su cometido sin incidentes mayores. Lo siguiente sería incluso más notable que el ballet Noir Kakadou, con salvajes mascarar de negros hechas por Janco, que escondían los preciosos rostros de nuestras chicas libanesas, y atavíos abstractos que cubrían sus delgados cuerpos, era algo realmente nuevo, inesperado y anti-convencional. Hasta a Serner se le permitió regresar al escenario y a sus poemas, no menos provocadores que los pasados, fueron recibidos sin protestas. Así como los poemas de Tzara y su altamente provocadora “proclamación de 1919”. La velada fue concluida por unas composiciones de Hans Heusser quien no dejó un solo tono sin distorsionar. El público fue timado... si es que en realidad fue transformado, es algo que solo puede ser respondido hoy, cuarenta años después”

[Ritcher, 1985: 77-80]

Pronto, a la par del DADA Zuriquez, en muchas otras partes de Europa se darían estos eventos tan peculiares. Tan sólo en Berlin, con Richard Huelsenbeck y George Groz a la cabeza, “hubo entre 1918 y 1920 alrededor de treinta de ellos” [Mel Gordon: 114], los que como se verá a continuación cada vez se tornarían más efusivos e inescrupulosos:

...“Grosz, quien llevaba ya unos años trabajando en el cabaret, empezó a recitar su poesía, la cual muchas veces llegaba a ser poco más que rítmicos y a rítmicos insultos –¡Ustedes hijos de perra!, materialistas/come-pan, carnívoros-herbívoros/Profesores, aprendices de carnicero, proxenetas/- ¡¿Uds. vagos!?” De la nada, Grosz se agarró la ingle y comenzó a moverse violentamente de atrás hacia adelante justo antes de efectuarse en vivo una pintura Expresionista. Después, mientras Walter Mehring recitaba “Gemidos de pena sobre Uds.!, acompañado por un obsceno tap-dance por parte de George Grosz, quien bajo una especie de pantomima se meaba de frente a unos cuadros del profesor Louis Corinth. Grosz intentó calmar al alebrestado público, declamando que la orina no era más que un barniz mejor que cualquier otro (...) Huelsenbeck se volcó ante ellos ¿Qué esperan realmente?

*¿La siguiente caída de Alemania? ¿No están satisfechos con tantas víctimas?
(...)Al terminar el evento, el público terminó por destruir por completo la
galería'...*

[Mel Gordon: 115.]

(véase anexo 24)

Las dos crónicas relatadas muestran los esfuerzos, realizados por los dadaístas, por ensamblar y montar todo un ambiente en el que se pudieran desenvolver, a placer de sus macabros objetivos, las actividades programadas por estos alborotadores. Es de notar la transición entre juegos que coqueteaban con provocaciones mínimas, suspendidas en referencias ajenas y lejanas a los espectadores –como la mención de Napoleón por Serner-, a las tremendas y escandalosas funciones con irreverentísimos insultos directos a los presentes, que incluso llegaron a terminar en peleas cara a cara y problemas con la policía.

Sin embargo, y a pesar de los innumerables arrestos y conflictos, esto no parecía desmotivar por completo a la gente, pues como Georges Ribemont-Dessaignes¹⁹¹ afirmaba “la gente viene a los insultos y escupitajos porque se ha puesto de moda (...) pero por lo menos a través de esos sobresaltos quieren construir una belleza” [Béhar y Carassou, 1996, 1996: 36.]. En relación a esto, pretendo concluir mi trabajo, ya que encuentro en esta “construcción de una belleza” el trasfondo más relevante de crítica que se produce a merced del uso del humor negro.

*. Grosz, who had already worked in the cabaret for a number of years, started to recite his poetry, which sometimes was little more than rhymed or unrhymed insults –“You sons-of-bitches, materialists/bread-eaters, flesh-eaters-vegetarians!/professors, butcher’s apprentices, pimps!/-you bums!!”. Suddenly Grosz clutched his groin and began to pace back and forth before a recently displayed Expressionist painting. Then, as Walter Mehring relates cries of: ‘Shame on you!’ accompanied to the obscene tap-dance of George Grosz, who, pantomimically relieved himself before Professor Louis Corinth’s canvases”. Grosz attempted to calm the raging audience with a plea that urine was only a superior varnish... Huelsenbeck lashed out to them: What are you really waiting for? The next downfall of Germany? Aren’t you satisfied with enough victims?... The audience completely wrecked the gallery at the end of the soiree (Traducido por mi)

¹⁹¹ Tal vez el más emblemático, junto con Jaques Vachè, del DADA parisino.

La “carcajaDADA”: hacia una caracterización mía del humor negro en DADA.

Para Ribemont-Desaignes los dadaístas se ríen a costa del público, “aunque esto no excluye la posibilidad de reírse de ellos mismos” [Béhar y Carassou, 1996, 2006: 30]. Así pues, la risa implica un objetivo pedagógico en dos sentidos: el aprender a reírse del mundo, y de uno mismo, así como el verse reflejado en lo que ha inspirado la burla sobre nosotros –es decir, sobre nuestros defectos o perversiones. Esto es en realidad lo que vuelve tan interesante este movimiento artístico, puesto que al reírse de las desfachateces que realizan los dadaístas, el público se ríe en realidad de sus propios valores: “DADA, como todo el mundo, tiene sus placeres. El principal placer de DADA es verse reflejado en los demás. DADA provoca la risa, la curiosidad y la cólera” [Ibíd..].

“Antes de descender entre vosotros para arrancaros vuestras muelas cariadas, vuestras orejas costrosas y vuestras lenguas chancrosas: antes de romper vuestros huesos podridos (...) vamos a darnos un baño antiséptico”

Ribemont-Desaignes [Béhar y Carassou, 1996, 2006: 30]

Es precisamente sobre esto que señala Georges Ribemont-Desaignes que me he inspirado en mi construcción analítica del mencionado *contexto subjetivo de sentido* cargado de humor negro. Como *flujo semántico* en DADA¹⁹², en términos de su conceptualización como *Provincia Finita de Significado*. Ello, en tanto que estas “risas que provocaban la cólera”, se sustentaban tras la conformación de un complejo entorno, no sólo físico sino de *significaciones y comunicabilidad*, en que fluctuaba el *montaje reflexivo* de sus puestas en escena, productos o actividades variadas y la *potencial contingencia* con que los dadaístas lograban provocar, en un mismo momento, la crítica y la carcajada.

¹⁹² En otras palabras, el humor negro es presentado aquí el conducto a través del cual se significa y comunica el mundo por DADA. Produciendo así, un *flujo semántico* que normaliza y mediatiza lo que comprende dicho movimiento por mundo exterior.

*“Nuestras maneras eran a final de cuentas arrogantes. ‘Pedazo de estiércol, sí, usted, el de la sombrilla, no es más que un idiota’ ó ‘Hey usted, el de la derecha, no se ría bruto’ Y si nos contestaban, de la misma manera en que lo hacían en el ejército, les decíamos: “Cállese el hocico o lo patearemos en el trasero” **

G. Grosz. "A Yes and a Big No", 1946.

Así pues, una insólita forma de carcajada se nos presenta, en tanto que detrás de ella no sólo se encuentra el simple objetivo de reírse sino que representa una catártica y/o purgante intención redentiva. La *carcajaDADA*, pues, entra aquí como una caracterización de mi parte, que juega –tanto como los dadaístas jugaban- con una asociación de palabras que incita a la *reflexión* sobre la voluntad liberadora y el designio burlesco. Con los que un movimiento artístico a inicios del siglo XX emprendió, a mi parecer, uno de los más maravillosos intentos por reconstituir el espíritu humano, en una época de catástrofes y muerte.

Retomando lo dicho previamente sobre la *reflexividad* y la *contingencia*, se vuelve por demás evidente la obstinada forma en que los dadaístas procuraban constituir un entorno consecuente con el *sentido* detrás de sus obras y el propósito de sus actividades. En este entorno o *contexto subjetivo* en el que el humor negro y la *carcajaDADA* se incorporan como dimensiones semánticas, que procesan el sentido detrás de lo ordinario y común. Al entrar en contacto con la mentalidad moderna, dominada por los principios ilustrados, generó un impacto de reflexión, donde hasta lo más disparatado y absurdo cobró una relevancia tan crítica como la misma racionalidad y coherencia.

Reflexividad, en términos de la obstinada necesidad por idear el montaje de los elementos, que mantienen los contrastes entre lo lógico y lo absurdo, ubicándolos y orientándolos para incorporarse como refuerzos simbólicos del mensaje que se quería dar: la inmanente contradicción del espíritu moderno. Y *contingencia*, como espectro de irrupción latente,

* “Our manners were downright arrogant. We would say, "You heap of dung down there, yes, you, simple fool." Or "Hey, you on the right don't laugh, you ox." If they answered as, they naturally did, we would say as they do in the army: "Shut your trap or you'll get kicked in the butt". (Traducido por mi)

ó margen de desorientación impredecible, que se incorpora como un espectro de organicidad, que vivifica el devenir de los eventos que se realizaban. Es decir, que al volverse impredecibles las consecuencias de los irreverentísimos actos y manifestaciones DADA, esto los convirtió en algo emergente e irrepitable: como la vida misma.

...“Los dadaístas están locos; tanto que su humor es al mismo tiempo incidental y diabólico, su arte accidental, el camino de la potencialmente disparatada realización del maniático (...) detrás de una máscara de irresponsabilidad y humor, se encuentra un serio y calculador monstruo; mas allá del aparente aturdimiento se encuentra una inteligencia mortalmente seria con el objetivo último de desprestigiar la civilización al destruir sus propósitos, arte, cultura, religión y militarismo”...*

[Sheldon Cheney, 1922: 23]

La “*carcajaDADA*” se convierte en un bucle de retroalimentación que permite en un primer momento ganarse la empatía del público e inmediatamente después develarles sus más péfidos vicios y vergüenzas. En este acto se haya un principio de liberación, del cual todo aquel que esté dispuesto en reconocerlo puede ampliar su margen de comprensión del mundo. Al asimilar contrarios, como bien lo proponían los dadaístas es sus ridiculeces, se abren posibilidades *infinitesimales* –recordando a Bertozzi, en su análisis sobre Rimbaud- de entender y reproducir nuestro mundo.

La “*carcajaDADA*”, es todo en DADA, representa el momento sublime en que la trivialidad del absurdo cobra un sentido supremo y redentor. La *carcajaDADA* se convierte en la epifanía que hace ir y venir al individuo de *las horas primitivas antes de que se hubiera encendido la chispa* a los estratos más eminentes de desarrollo y sofisticación semántica al que como humanidad hemos llegado, en nuestra implicación con el mundo que vivimos y nuestra noción de *realidad*.

* *Dadaists are crazy; that their humour is either nonsensical or diabolical, their art accidental, the bits of accomplishment the chance stumbling of the madman (...) behind a mask of irresponsibility and humour, there stands a calculating and unlaughing monster; beyond apparent purposelessness there is a deadly serious intelligence, with the ultimate end of undermining civilization by destroying its props, art, culture, religion and militarism.*

”El objeto exterior había roto con su campo habitual, sus partes constituyentes se habían emancipado de él mismo, a fin de establecer relaciones totalmente nuevas con otros elementos, escapando del principio de realidad pero sin dejar de tener consecuencia en el plano real (trastorno de la noción de relación)”

André Breton. [Waldber, 2006: 34]

Hasta ahora, se ha vuelto explícita toda esta increíble parafernalia que, de alguna u otra manera, acompañó a DADA en su historia. En resumidas cuentas, se partió del legado que los *poetas malditos* dejaron tras su irrupción *desestructurante* en el ámbito poético en el siglo XIX. De ahí se pasó a la caracterización, derivada del marco interpretativo de la Fenomenología, de DADA como una fuente de *significaciones* del mundo, alternativas a las oficiales y ordinarias. Esto permitió entender el papel de los diferentes procesos, también de *desestructuración*, que se expandieron a los demás ámbitos del Arte para el siglo XX. En la literatura –apareció Tzara y la poesía simultánea-, en la pintura –Picabia, Höch y los *collages*- , en la escultura –Duchamp, y los *ready mades*- y otros, no mencionados con detenimiento, como la fotografía –de Man Ray-. Finalmente se hizo referencia al *soiré DADA*, conceptualizado como la concreción de todas las disciplinas, acabadas de mencionar, y lo que pudiese entenderse como el *espíritu DADA*. En que se constituyó un *contexto subjetivo de sentido* en el que el uso de humor negro se volvió patente en las actividades que comprendieron dichas funciones. Todo se dio en el marco de una cruzada que intentó producir el tan añorado objetivo de romper con el *sentido común* –bajo un talante de *crítica y reflexividad*- de la Modernidad, previa al siglo XX, a través de lo lúdico y lo bizarro.

CONCLUSIÓN

La carcajaDADA “(trastorno de la noción de relación)”: la recomposición de un “nuevo hombre” moderno a través del humor negro.

En la última cita de Bretón¹⁹³, del tercer capítulo, pienso que se encierra el sustrato más depurado y –bien podría decir- *exquisito*, de toda la presente investigación: “El objeto exterior había roto con su campo habitual”; es decir, la Modernidad tradicional, ilustrada y positivista, como “campo habitual” –o marco vigente e incuestionable de *lo real* o *existente*-, atestiguaba como se colapsaba su forma de hacer *sentido* detrás de sus *objetos* (...) “sus partes constituyentes se habían emancipado de él mismo, a fin de establecer relaciones totalmente nuevas con otros elementos”; como si algo o alguien, dentro de aquél “campo habitual”, ¡DADA!, se hubiese abstraído con el mentado objetivo de reformular el *sentido* de la *realidad* y *existencia*, dotándole de múltiples trasfondos *semánticos* y *comunicativos* –de los cuales yo señalé, y propuse en mi análisis, a las estructuras de *sentido* del humor negro- (...) “escapando del principio de realidad pero sin dejar de tener consecuencia en el plano real”; o sea, escapando de aquella *realidad* y *existencia*, con actos y productos aparentemente derivados del absurdo más descabellado, pero sin dejar de incidir *crítica* y *reflexivamente* sobre ese “campo habitual”¹⁹⁴.

“Tenemos derecho a cualquier diversión, sea en las palabras, en las formas, en los ruidos. Todo esto, sin embargo es una magnífica locura que nosotros conscientemente amamos y despachamos... una enorme ironía, como lo vida misma; la técnica exacta del absurdo definitivamente admitido como sentido del mundo”

Raoul Hausmann, Der deutche Spiessser ärgert sich

¹⁹³ Me llama mucho la atención que ésta cita se derivara de la *opinión* que tenía André Breton sobre lo *Collages* de los dadaístas, por las enormes potencialidades analíticas que carga y a continuación presentaré.

¹⁹⁴ Quisiera retomar analógicamente, el planteamiento del primer capítulo, en tanto a los *desprendimientos*. Inciso con que se inicia el planteamiento del análisis de las *Provincias Finitas de Significado*. Estos *despresndimientos* son precisamente ese “escapar del principio de realidad” “a fin de establecer relaciones totalmente nuevas” “sin dejar de tener consecuencias en el plano real”. O en otras palabras, recordando lo que yo mismo escribí: *de dichos desprendimientos se produce una infinidad de conocimientos alternos que circundan alrededor de la realidad eminente, permitiendo al individuo escapar momentáneamente de la rigidez que lo sujeta a la cotidianidad.*

Todo lo anterior desemboca, para Breton y análogamente para mis intenciones de dar una visión retrospectiva y concluyente en esta investigación, en lo que el francés refiere como: “trastorno de la noción de relación¹⁹⁵”. En este sentido, el objetivo central en DADA con su uso de humor negro, era precisamente el de *trastornar* la “noción de relación” *hetero*-determinada –es decir, impuesta- por la tradición *ilustrado-positivista*. Esto, con el objetivo primordial de generar, o inducir como mínimo, toda una nueva sensibilidad que en mayor o menor medida libere al *espíritu moderno*, permitiéndole *experimentar* y *vivir* de otra forma su *realidad* –que por cierto, se desmoronaba entre catástrofes. En otras palabras, lo que se buscaban los dadaístas era perturbar, por medio de sus inicuas burlas, la manera en *cómo nos “relacionamos” con el mundo* –con sus objetos, ideas, semejantes, etcétera-, en orden de devolverle a sus individuos una versión alternativa de *ser* y *existir* –y que mejor, que entre risas y locuras.

...”Otra característica distintiva de este movimiento reside en su vehemencia prodigiosa, en la verdadera bulimia del absurdo que domina a sus protagonistas y les provoca una rabia blasfema e iconoclasta, al parecer jamás vista. Pues hasta entonces, los movimientos de Vanguardia, fuera cual fuese la violencia de su oposición a los sistemas preestablecidos, permanecían en una línea de pensamiento accesibles a los ataques de sus adversarios; mientras que DADA arremete contra los fundamentos mismos del pensamiento, poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad, así como los soportes y los canales del arte tal y como podían concebirse antes de su irrupción en la escena pública”...

[Waldber, 2003: 16].

Ahora bien, resumiendo muy sintéticamente para esta conclusión, repito que aquél “trastorno” o *perturbación* fue posible por dos condiciones. Primero, la de asumirse plenamente como *agentes competentes*, de modificar su entorno, a través de la *dación* de

¹⁹⁵ No existe –como tal- una definición o tratado, que yo haya encontrado en Breton, referente a dicha “noción de relación”. Sin embargo, como producto de mi análisis personal, quisiera proponer mi interpretación –estableciendo otra liga al desarrollo metodológico de mi análisis. Desde un punto de vista metafísico, relacionado a los planteamientos de la Fenomenología, encuentro que dicha noción comprende los ejes de confluencia entre la *experiencia subjetiva* y el mundo físico *–real*. Cómo es que *relacionamos* una idea, un objeto, un sonido, una acción, etcétera, con otras ideas, objetos, sonidos, acciones, etcétera.

múltiples trasfondos de *sentido*, utilizando el humor negro, para así generar múltiples formas de *realidad*. Y segundo, por el hecho de reconocer la enorme potencialidad del *lenguaje*¹⁹⁶, como *metaherramienta* exclusivamente humana, que permite transitar libre y orientadamente aquellos diversos planos de la *realidad* construidos socialmente. Vuelto esto evidente, en la tan variada forma de usos y manipulaciones lingüísticas y la enorme gama de soportes lingüísticos que empleaban los dadaístas en sus expresiones y productos artísticos:

...”La risa de connivencia se afirma contra los demás. Más páfidamente, procura engañar. De ahí la sospecha de mixtificación, asociada muy a menudo a las obras más deliberadamente cómicas. El que se ríe se siente víctima y se pregunta si no es objeto de una retorcida maniobra: al final del trayecto se encuentra frente a su propia nada. ¿No es eso lo que sugiere Marcel Duchamp cuando propone a Tristan Tzara utilizar los métodos publicitarios para vender las cuatro letras del nombre DADA como amuletos, como un producto farmacéutico? ¡DADA, la panacea universal!”...

[Béhar y Carassou, 2006: 161.]

La *caracajaDADA*, finalmente, se convierte en el punto culminante de mi trabajo de tesis y, a la vez, en el punto de partida a infinitas consideraciones, críticas e incluso disconformidades. Y es que ésta “forma de carcajearse” representa una concreción, cargada con todos los planteamientos que desarrollé, que da pie a una definición específica de humor negro en DADA –es decir, a un recorte aún más detallado de los usos y las formas expresivas del *sentido* del humor negro en la Modernidad. En otras palabras, la *carcajaDADA*, expresada *fenomenológicamente*, representa el *flujo semántico* que permite generar e interpretar *sentido* al interior de la *Provincia Finita de Significado DADA*. En tanto que representa el *objeto primordial* de aquél mencionado “trastorno de la noción de relación”. Ésta última “noción”, se deriva del *flujo semántico* del *sentido común* que permite, a su vez, generar e interpretar *sentido* dentro de los confines del *Mundo de la Vida Cotidiana* moderna.

¹⁹⁶ Lenguaje en términos de nuestra capacidad de construir una dimensión intangible, que establece relaciones de coordinación.

De lo mencionado en el párrafo anterior se entiende el por qué considere a la Modernidad, como una *totalidad* –es decir, como referente total de una época-, y porqué no sólo analicé el contexto de Vanguardias, sino a occidente desde el siglo XVII hasta nuestros días. Esto, por el hecho de que, como *totalidad*, ésta época se define por el conocimiento con que se auto-produce, en algo tan indeterminado como el propio conocimiento que se está produciendo. Como dice Giddens: “la cuestión no radica en que no exista un mundo social estable para ser conocido, sino que el conocimiento de ese mundo contribuye a su carácter cambiante e inestable” [Giddens, 1993: 51].

En otras palabras, no es posible negar el impacto que DADA efectuó sobre su época. Se puede, estar o no estar de acuerdo con sus principio, métodos o acciones. Pero de ninguna manera habrá que menospreciar el hecho de que todo lo que constituyó a dicho movimiento, tuvo enormes implicaciones en aquella *totalidad* llamada Modernidad. Por ejemplo, retomando uno de los constantes llamados en los capítulos anteriores, de manera concreta DADA fue el punto de partida de lo que hoy se conoce como el “Arte conceptual”. Su tarea por *desmitificar* al “Arte tradicional”, le abrió las puertas a todo un nuevo paradigma del *entender* y del *quehacer* artístico. Donde el refinamiento de la *técnica* y el *estilo*, fueron sustituidos por la elaboración de *ideas* y *conceptos*, que inciten de igual manera a una *experiencia* estética. Así, el Arte en general sufrió una apertura *infinitesimal*, como ya venía insinuando Rimbaud cincuenta años antes que los dadaístas. Hoy, ya no es muy frecuente ver en los museos, cuadros tan perfectos, hablando de *técnica* y *estilo*, como la Mona Lisa (claro, a no ser de que tenga bigotes) sino que vemos aparentes “rarezas” que sólo pueden ser entendidas si comprendemos la *idea* que las inspiró.

Dicho lo anterior, quisiera expresar mi conclusión final: la propuesta detrás de DADA de la recomposición de un “nuevo hombre” moderno que ríe a *carcajaDADAs*. Tomando en cuenta cómo fue que el siglo diecinueve ascendía a los escalos más altos de la razón positiva y al mismo tiempo emergían sus críticas más agudas¹⁹⁷, y que de ahí

¹⁹⁷ Citando nuevamente a Rolando García en su libro “El conocimiento en construcción”: “el movimiento más trascendente que a comienzos del siglo XIX centralizó el cuestionamiento del mecanicismo [eslabón más elaborado de la racionalidad positiva] del siglo XVIII, fue el Romanticismo alemán. Independientemente del gran impacto en la literatura y las artes representó un cambio significativo de *Weltanschauung*. La concepción del mundo en términos de materia y movimiento fue reemplazada por la de un mundo en el que sólo existen fuerzas, un mundo en perpetuo flujo, en el cual los objetos sólidos y

hasta nuestros días se hayan en permanente confrontación estas diferentes, e incluso opuestas, *visiones del mundo*. Encuentro un progresivo rasgo *esquizofrénico* en la *Weltanschauung* moderna. Y bien, quisiera ser muy claro y enfático, que dicha caracterización “*esquizofrénica*” de la Modernidad, no se interprete desde un punto de vista patológico o negativo sino como una mera descripción. En tanto que, en un mismo momento, dicha época se auto-asimila bajo múltiples identidades que no sólo interactúan entre ellas sino que, por sobre todo, se atacan las unas a la otras –como se ha vuelto explícito hasta ahora. Por otra parte, me parece que tal caracterización, da una impresión lúdica y escandalosa, que va completamente de la mano con las pretensiones de los dadaístas. En este sentido, la *carcajaDADA*, se vuelve precisamente en el catalizador de la locura que, a inicios del siglo XX, escandalizó a muchos.

Recordando a Tzara cuando decía, en su Manifiesto de 1918, que “la limpieza del individuo se afirma después del estado de locura” se vuelve evidente que DADA “apuntaba a una liberación del individuo, fuera de los dogmas, de las normas y de las leyes” [Béhar y Carassou, 1996: 157]. Una liberación que pretendía colocar “al genio en el mismo nivel que el idiota para anular los perversos efectos de la inteligencia”. Donde la risa fungió como el medio fundamental, para anular esa inteligencia, ya que representaba una “máquina de hacer vacío, una arma aniquiladota”, que “sin herir el cuerpo ataca la mente devastadoramente y le restituye una posibilidad de recreación, de empezar de nuevo” [Béhar y Carassou, 1996: 159].

De esto último destaco lo más interesante y rescatable en DADA. El hecho de que nunca hirieron ningún cuerpo. Que su cruzada liberadora fue, como ya dije en una ocasión, una cruzada que pretendía violentar, no física sino *deontológicamente*. A final de cuentas, fue aquella “risa de connivencia”, aquella “bulimia del absurdo”, aquella “mágica locura”, aquella “máquina aniquiladota de hacer vacío”, en fin, aquella “*carcajaDADA*”, en paralelo a la las bombas, los genocidios y la insaciable brutalidad masiva a inicios del siglo XX, lo que en última instancia le abrió las puertas a un “nuevo hombre” moderno¹⁹⁸.

aún las personas [y el autor cita a D. M. Knight] “sólo perduran como las cascadas y las columnas de humo a través del flujo de sus partículas naturales”. [García, 2000: 174].

¹⁹⁸ Que ya venía dejándose ver desde el *Dandi* de Baudelaire y el *Anticristo* de Nietzsche.

El nuevo hombre pronuncia el siguiente discurso ante sus discípulos y su público: Búsquense un centro/foco-en-sus-vidas y empiecen a creer nuevamente en las grandes cualidades de los paganos. Dónde esta su Plutarco, del cual puedan aprender que significa morir por cosas/razones intelectuales/morales. Por qué no están conmovidos (a lágrimas), cuando leen de los mártires, que se dejaron enrostrar por su convicción –por qué no tienen una idea de la belleza y del valor de aquella Jeanne d’Arc, por qué no se ponen de rodillas en la plaza concurrida como Raskolnikow y gritan: Señor, Señor, mira abajo hacia mi, yo soy un hombre culpable. Ustedes no tienen ninguna relación con las cosas, no hacen caso a las cosas pequeñas –ustedes están buscando al Salvador en todo el mundo y no piensan en su corazón, que palpita en el pecho medroso hacia la salvación. Por qué no piensan en la muerte –en esa muerte todopoderosa, la muerte en la arena española, la muerte en los relieves antiguos, la muerte de la cólera y la peste bubónica– por qué no piensan en ella, que desgarrar los miembros y que en afán asesino azuza los miembros de la familia unos contra otros. Por qué no piensan en nada, que hace el mundo grande y terrible. Cómo. Qué no son ustedes más listos que el estudiante de medicina más pequeño y el científico payaso, que hace de la vida de la madre de Dios un asunto fisiológico. El hombre nuevo sabe temer a la muerte en aras de la vida eterna; porque quiere ponerle a su espiritualidad un monumento, él tiene honra en su cuerpo, él piensa más noble que ustedes. Él piensa: Malo libertatem quam otium servitium. Él piensa: todo ha de vivir – pero uno tiene que terminar –el burgués/ciudadano, el panzudo, el comilón, el cerdo cebado de la espiritualidad, el osario de toda la miseria¹⁹⁹.

[Richard Huelsenbeck, ‚Der neue Mensch‘, in Neue Jugend Nr. 1 (mayo 1917)].

¹⁹⁹ *Der neue Mensch hat folgende Rede an seiner Jünger und Zuhörer: Suchet euch einen Mittelpunkt für euer Leben und beginnet wieder an die großen Eigenschaften der Heiden zu glauben. Wo is euer Plutarch, aus dem ihr lernen könnt, was es heißt für geistige Dinge zu sterben? Warum rührt es euch nicht zu Tränen, wenn ihr von den Märtyrern lest, die sich für ihre Überzeugung rädern ließen - warum habt ihr keinen Begriff von der Schönheit und dem Mut einer Jeanne d'Arc, warum fällt ihr nicht auf dem belebten Platz auf die Knie wie Easkolnikow und schreit: Herr, Herr, schaue auf mich herab, ich bin ein sündiger Mensch. Ihr habt kein Verhältnis zu den Dingen, ihr seht über die kleinen Dinge hinweg zu großen fiktiven Bergen - ihr sucht den Heiland in aller Welt und denkt nicht an euererz, das in ängstlicher Brust der Erlösung entgegenschlägt. Warum denkt ihr nicht an den Tod - jenen großen allmächtigen Tod, den Tod der spanischen Stierarena, den Tod der antiken Relife, den Tod der Cholera und Beulenpest - warum denkt ihr nicht an ihn, der die Glieder auseinanderreißt und die Familienmitglieder in Mordsucht aufeinanderhetzt? Warum denkt ihr an nichts, was die Welt groß und fruchtbar macht? Wie? Seid ihr nicht klüger als der kleinste Medizinstudent und naturwissenschaftliche Figurant, der eine physiologische Angelegenheit aus dem Leben der heiligen Mutter macht? Der neue Mensch weiß den Tod zu fürchten um des ewigen Lebens willen; denn er will seiner Geistigkeit ein Monument setzen, er hat Ehre im Leib, er denkt edeler als ihr. Er denkt: Malo libertatem quam otium servitium. Er denkt: Alles soll leben - aber einse muß aufhören - der Bürger, der Dicksack, Der Freßhans, das Mastschwein der Geistigkeit, der Türhüter aller Jämmerlichkeiten. (Traducido por Katharina Vingert)*

Quisiera retomar otra interpretación del mismo escrito de Huelsenbeck, ya que muestra diferentes rasgos de la misma idea:

“El nuevo hombre abre completamente las alas de su alma, él orienta su atención hacia el porvenir, sus rodillas hayan un altar ante el cual hincarse. El carga pandemonium en sí mismo, el ‘pandemonium naturae, ignotae’, contra el cual nadie puede hacer nada. Su cuello esta torcido y contraído; voltea hacia arriba, ansiando su redención como un fakir o asceta; el mártir maldito de todos los siglos, omnipotente y sagrado, ruega por ser despedazado, por ser quemado en el corazón ardiente, atormentado y consumido –el nuevo hombre exaltado, falible, nacido del éxtasis. Ahoy, ahoy, huzza, hosanna, azotes, guerras de todos los tiempos, pero todavía humano, el nuevo hombre resurge de entre las cenizas, curado de todas las toxinas, y mundos fantásticos, saturado hasta la repugnancia con la experiencia de todos los inadaptados, deshumanizados seres Europeos, Africanos, Polinesios, todas las clases, rostros embarrados con ingredientes malignos: ‘Ecce homo novus’, aquí viene el Nuevo hombre”²⁰⁰.

Richard Huelsenbeck, “The new man”²⁰¹

(véase anexo 25)

Toda ésta travesía culmina con un “nuevo hombre” que ríe a *carcajaDADAs*. Y pregunto, recordando la primera cita a Breton en la introducción: será, en verdad, que la “sensibilidad moderna” no esté condenada a perecer, con mayor o menor rapidez, sin ‘esta especie’ de carcajadas. Dejo así, abierta la discusión.

²⁰⁰ *“The new man stretches wide the wings of his soul, he orients his inner ear towards things to come, his knees find an altar before which to bend. He carries pandemonium within himself, the ‘pandemonium naturae, ignotae’, for against which no one can do anything. His neck is twisted and stiff; he gazes upward, staggering toward redemption like some fakir or stylite; a wretched martyr of all centuries, anointed and sainted, he begs to crush, one day to be consumed in the burning heart, racked and consumed –the new man exalted, erring, ecstatic, born of ecstasy. Ahoy, ahoy, huzza, hossana, whips, wars of eons, and yet human, the new man rises from all ashes, cured of all toxins, and fantastic worlds, saturated, stuffed full to the point of disgust with the experience of all outcasts, the dehumanized beings of Europe, the Africans, the Polynesian, all kinds, faces smeared with devilish ingredients, the sated of all genders: ‘Ecce homo novus’, here is the new man”* (traducido por mi).

²⁰¹ Richard Huelsenbeck, “Memories of a Dada Drummer”. Viking Press. New York, 1969. Trad. Joachim Neugroschel. p. xxxi

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

ADORNO, TH. W. Teoría Estética. Obras completas vol. 7. Akal / Básica de Bolsillo: Madrid: 2004.

Trad. Jorge Navarro Pérez.

BAUDALAIRE, CHARLES. Edgar Allan Poe. Editorial Fontamara: Barcelona: 1998. Trad. Emilio

Olcina Aya.

BAUDALAIRE, CHARLES. Las flores del mal. Edimat Libros. Madrid (sin fecha). Traducción y

prólogo: Enrique López Castellón.

BAUMAN, ZYGMUNT. Arte, ¿líquido? Ediciones Sequitur. Madrid: 2007.

BECK, ULRICH, GIDDENS, ANTHONY Y LASH, SCOTT. Modernización reflexiva. Política,

tradición y estética en el orden social moderno. Alianza Editorial. Madrid: 1997.

BÉHAR, HENRI Y CARASSOU, MICHEL. Dadá. Historia de una subversión. Ed. Península. Barcelona:

1996.

BENJAMIN, WALTER. La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica. Editorial Itaca: 2003.

Trad. Andrés E. Weikert. Prólogo: Bolívar Echeverría.

BERGER, PETER L. Redeeming Laughter: The comic dimension of human experience. Alter de Gruyter

& Co. Berlin - New York: 1997.

BERGER, PETER L. Y LUCKMANN, THOMAS. La construcción social de la realidad. . Amorrurtu

editores. Buenos Aires: 2006. Trad. Silvia Zuleta.

BERGSON, HENRY. Introducción a la metafísica. La risa. Editorial Porrúa. México: 2004.

BILLING, MICHAEL. Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour. SAGE

Publications. London: 2005.

BRETON, ANDRÉ. Antología (1913-1966). Siglo XXI. México: 1973. Selección y prólogo Marguerite

Bonnet.

BRETON, ANDRÉ. Antología del humor negro. Editorial Anagrama. Séptima edición, Barcelona: 2005.

Trad. Joaquín Jordá.

BRETON, ANDRÉ. Manifiesto del Surrealismo. Editorial Argonauta. Buenos Aires: 2001. Trad. Aldo Pellegrini.

ECO, HUMBERTO. Historia de la fealdad a cargo de Humberto Eco. Lumen. Barcelona: 2007. Trad. María Pons Irazzábal.

GALE, MATHEW. Dada & Surrealism. Phaidon Press Limited. London-NY (printed in Singapore): 1997.

GAY, PETER. Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett. Editorial Paidós. Barcelona: 2007. Trad. Marta Pino, Antón Corriente, Carmen Artime y Eva Almazán.

GIDDENS, ANTHONY. La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración. Amorrutu editores. Buenos Aires: 2006. Trad. José Luis Echeverry

GODFREY, TONY. Conceptual Art. Phaidon Press Limited. London-NY (printed in Singapore): 1998.

HUELSENBECK, RICHARD. Memories of a Dada Drummer. Viking Press. New York: 1969. Trans. Joachim Neugroschel.

IBARLUCÍA, RICARDO. Orinokitch. Walter Benjamin y el Surrealismo. Ediciones Manantial. Buenos Aires: 1998.

JEAN PIAGET Y ROLANDO GARCÍA. Psicogénesis e Historia de la Ciencia. Siglo XXI. Buenos Aires, 2004.

JODOROWSKY, ALEJANDRO. La Sabiduría de los chistes. Historias iniciáticas. Debolsillo. México: 2004.

KUENZLI, RUDOLF. DADA. Phaidon Press Limited (printed in Hong Kong). 2006.

LASH, SCOTT. Another Modernity. A different rationality. Blackwell. United Kingdom: 1999.

Loking at DADA. Sara Ganz Blythe and Edwar D. Poers (coord.). Published by the Museum of Modern Art, New York (printed in China). No date.

RITCHER, HANS. dada: art and anti art. Thames and Hudson London (printed in Singapore). Second Edition. 1997. Trans. David Britt.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA Y EDER, RITA. Dadá Documentos. Instituto de Investigaciones

Estéticas, UNAM. México: 1977.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA. El Surrealismo y el Arte Fantástico en México. Editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. México: 1983.

SARTRE, JEAN PAUL. Baudelaire. New Directions Publishing Corp. New York: 1950.

SCHUTZ, ALFRED Y LUCKNMANN, Thomas. Las estructuras del mundo de la vida. Amorrurtu editores. Buenos Aires: 2003. Trad. Néstor Míguez.

SCHUTZ, ALFRED. El problema de la realidad social. Escritos I. Amorrurtu editores. Buenos Aires: 2003. Compilador: Maurice Natanson. Trad. Néstor Míguez.

SCHUTZ, ALFRED. Estudios sobre teoría social. Amorrurtu editores. Buenos Aires: 2003.

Siete Manifiestos Dadá. Editorial Tus Quets, Colección Fabula. Traducción: Humberto Alter.

SLOTERDIJK, PETER. Crítica de la razón cínica. Ediciones Siruela. 3ª edición. España: 2006. Trad. Miguel Ángel Vega.

The philosophy of laughter and humor. Edited by John Morreall. SUNNY series in philosophy (State of New York Press). New York: 1987.

VILLORO, LUÍS. El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento. México: Fondo de Cultura Económica. México: 1992.

WALDBERG, PATRICK. El Surrealismo: la búsqueda del punto supremo. Dadá: La función del rechazo. Fondo de Cultura Económica. México: 2004. trad. María Virginia Jaua Alemán.

ARTICULOS:

From Weber to Parsons and Schutz: The Eclipse of History in Modern Social Theory. Paper by David Zares. Indiana University at Bloomington. American journal of sociology . Vol. 85, No. 5 (Mar., 1980) pp. 1190-1191. www.jstor.org/stable/2778895 25/08/2008 15:53.

Poesía Fonética y Sonora. De las vanguardias históricas al siglo XXI” por Merz Mail, obtenido de Internet (<http://www.merzmail.net/fonetica.htm> 17/05/09 20:35)

Nietzsche and the Bourgeois Spirit by Paul Tillich. Journal of the History of Ideas. Vol. 6, No. 3, (Jun., 1945), pp. 307–309 (p. 3)

Artículo de la revista Koine por A. Bertozzi. “Antes del Inismo. Introducción a la vanguardia”. Abril de 1992:6).

G. Nouveau, «Dixains réalistes», VII, en OEuvres complètes. Textos establecidos, presentados y anotados por:–O. Walzer, París, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 218), 1970,: 422.

Symbolisme from Poe to Mallarme by Joseph Chiarie (1970)
[<http://www.kirjasto.sci.fi/mallarme.htm>].

“Arthur Rimbaud: The Aesthetics of Intoxication” por Enid Rhodes Peschel. De la revista: Yale French Studies, No. 50, Intoxication and Literature (1974),: 65–80, publicada por la Universidad de Yale. (<http://www.jstor.org/stable/2929466> 22/09/2008 01:14)

Jean–Paul Sastre. “Baudelaire”. Ed. New Directions Paperwork. New York, 1950: 69.

Edward J. Ahearn. “Rimbaud's Images immondes”. American Association of Teachers of French, The French Review, Vol. 40, No. 4 (Feb., 1967), pp. 505-517
<http://www.jstor.org/stable/385383> 22/09/2008 01:44

“Poesía Fonética y Sonora. De las vanguardias históricas al siglo XXI” por Merz Mail, obtenido de Internet (<http://www.merzmail.net/fonetica.htm> 17/05/09 20:35)ç

Núria López Lupiáñez. “El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta”. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona el 6 de febrero de 2002.

Hugo Ball. Flight Out of Time: A Dada Diary (1927), Trans, Ann Raimés (New York: Viking Press, 1974).

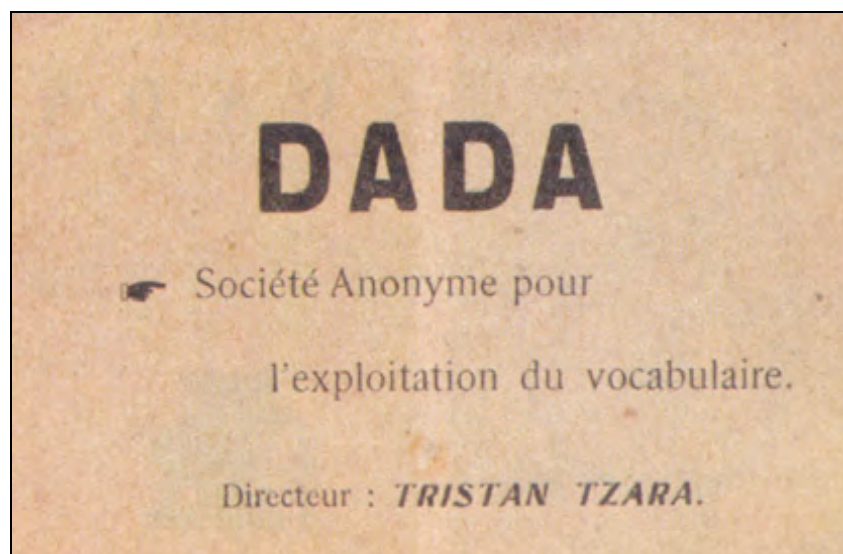
Artículo de Hal Foster llamado “Dada Mime”. Obtenido de la revista *October*, Vol. 105, Dada (Summer, 2003), pp. 166-176. Publicado por *The MIT Press*
(<http://www.jstor.org/stable/3397692> 18/05/2009 18:13) .

Sarah Ganz Blythe & Edgard D. Powers. "Looking at Dada". The Museum of Art. New York, 2006. P. 15.

Duchamp. "Dialogues with Pierre Cabanne", 1964, 1971: 31

Del artículo: "Marcel Duchamp's Art and the Geography of Modern Paris" por James Housefield. Publicado por Geographical Review, Vol. 92, No. 4 (Oct., 2002),: 488. (<http://www.jstor.org/stable/4140931> 21/01/2009 01:17)

The Century Magazine: "Why Dada? An inquiry into the Connection between the War's Ruins, Peace-Time Insanity, and the Latest Sensation in Art". By Sheldon Cheney. Pp. 23. Month ?, Year 1922. (oldmagazinearticles.com)



“DADA, Société pour l'exploration du vocabulaire” Paris, enero 1929



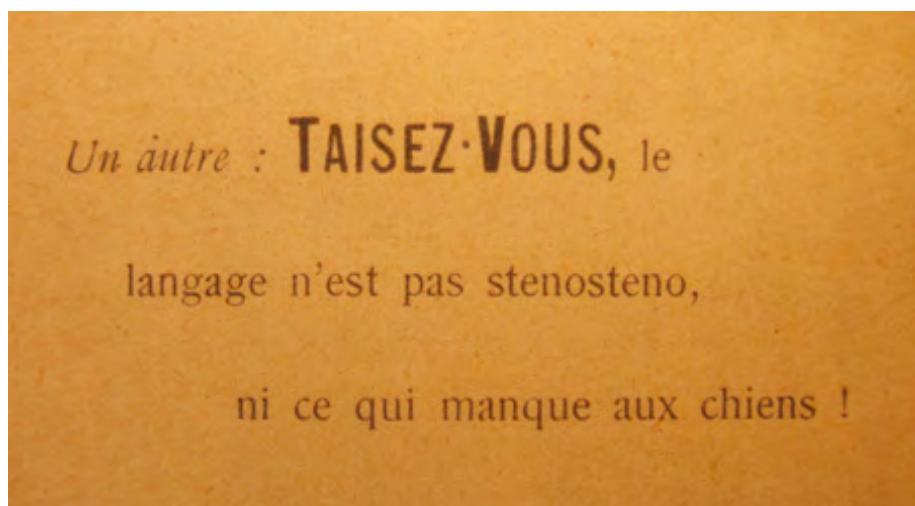
Georges Gros, “Gott mis uns”, berlin, Der Malik Verlag, 1920.
The Museum of Modern Art, New York.

Anexo 3



Alfred Stieglitz, *Fountain de Marcel Duchamp*, 1917.
Succession Marcel Duchamp, Villers-sous-Grez.

Anexo 4



Anónimo: “Otro: Cállense, el lenguaje no es *transcripción de transcripciones*²⁰², ni lo que le hace falta a los perros”.

²⁰² Asociado a la estenotipia (steno-steno).

Anexo 5



Charles Baudelaire (foto extraída Internet)

Anexo 6



Stéphane Mallarmé (foto extraída Internet)



Foto: Ernest Pignot. (Stencil de Rimbaud en una calle de Paris)

Un Répertoire de la revue créée à Paris, 1 Avenue, 1769
7 Avenue, 1769, la Rue de Valenciennes, est une revue créée par DADA

DADA SOULÈVE TOUT

DADA connaît tout. DADA crache tout.

MAIS.....

DADA VOUS A-T-IL JAMAIS PARLÉ :

OUI = NON

OUI = NON

OUI = NON

OUI = NON

OUI = NON

OUI = NON

JAMAIS JAMAIS JAMAIS

DADA ne parle pas. DADA n'a pas d'idée fixe. DADA n'attend pas les mouches.

LE MINISTÈRE EST RENVERSÉ. PAR QUI? PAR DADA

Le futuriste est mort. De quoi? De DADA

Une jeune fille se suicide. A cause de quoi? De DADA

On téléphone aux esprits. Qui est-ce l'inventeur? DADA

On vous marche sur les pieds. C'est DADA

Si vous avez des idées sérieuses sur la vie.

Si vous faites des découvertes artistiques

et si tout d'un coup votre tête se met à crépiter de rire,

si vous trouvez toutes vos idées inutilis et ridicules, sachez que

C'EST DADA QUI COMMENCE A VOUS PARLER

QUE FAIT DADA ?

Le dadaïsme construit une cathédrale en pain de mie artistique

Le dadaïsme empoussière les sardines artistiques

Le dadaïsme en est encore à sa première communion

Le dadaïsme veut monter dans un lyrisme : secoueur

Le dadaïsme embrasse le système et pêche à la ligne

Le dadaïsme découvre les bienfaits de l'art

Le dadaïsme fait le tricot de tous les fromage

Le dadaïsme recommande le mélange de ces 7 choses

Le dadaïsme la versissime l'imagerie propose aussi quelques recettes

Que fait DADA ?

30 francs de récompense à celui qui trouve le moyen de nous expliquer

DADA

Dada passe tout par un nouveau fil.

Dada est l'ouverture qui ouvre son être sur tout ce qui a été fait consacré publié dans votre pays dans votre cerveau dans vos habitudes. Il vous dit : Voilà l'humanité et les belles choses qui font rendre heureux jusqu'à cet âge avancé

DADA EXISTE DEPUIS TOUJOURS

LA SAINTE VIERGE DÉJÀ FUT DADAÏSTE

DADA N'A JAMAIS RAISON

Citoyens, messieurs, mesdames, messieurs

Messieurs les contrôleurs!

Le ministère de DADA veut vous présenter DADA sous une forme artistique qu'il n'a jamais eue

CIToyENS,

de tous premiers secours lui sous une forme photographique, un esprit vulgaire et baroque qu'on ne peut l'ignorer PURE violence par DADA

MAIS LE DOGMATISME ET L'IMBÉCILLITÉ PRETENTIEUSE !

Paris 14 Janvier 1921.

Par cette déclaration

adhèrent " AU SANS PAREIL "

E. Yague, Th. Tzara, Ph. Soupault, Souporyan, J. Rigaut,
G. Bléneau-Brasquier, W. Baj, F. Picabia, H. Frenk,
C. Frenoy, B. Bontschouk, J. Erda, N. Ernst, F. Eluard,
Suz. Duchamp, W. Duchamp, Grotti, G. Gasterelli, Marg.
Ballo, Gab. Buffet, A. Eston, Raupfeld, Jap. W. C. Aron-
X. Louis Kéber. Tél. PASSY 15-12 boug. L. Aragon.

DADA SOLUVE TOUT (Original)



The DADA/Constructivist Congress, Weimar, 1922



Tristan Tzara. "Dada ne signifie rien..." Paris, enero 1920

L'amiral cherche une maison à louer

Poème simultan par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 Dieb dieb Dieb Admetos peritico Nihilisti schult
 furtiv furtiv furtiv dieb dieb furtiv dieb
 furtiv furtiv furtiv furtiv furtiv furtiv furtiv furtiv

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 and der Cuckelgehäcker Klappschillingperle sind willy ich
 was hat der was hat der was hat der was hat der was hat der
 was hat der was hat der was hat der was hat der was hat der

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 prima prima prima unvollständig War nach der was
 unvollständig unvollständig unvollständig unvollständig unvollständig
 unvollständig unvollständig unvollständig unvollständig unvollständig

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 wie Valerian wie Valerian wie Valerian wie Valerian wie Valerian
 wie Valerian wie Valerian wie Valerian wie Valerian wie Valerian

QUAKETTE (TZARA)
 quak quak quak quak quak quak quak quak quak quak quak quak
 quak quak quak quak quak quak quak quak quak quak quak quak

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 in einem peritico was er istig was istig was istig was istig
 was istig was istig was istig was istig was istig was istig was istig

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 auf in einer peritico Nihilisten der Admetos der Admetos was er
 was er was er was er was er was er was er was er was er was er
 was er was er was er was er was er was er was er was er was er

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 der wie viele die Nihilisten der Admetos der Admetos was er
 was er was er was er was er was er was er was er was er was er
 was er was er was er was er was er was er was er was er was er

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 Peritico was er istig was istig was istig was istig was istig
 was istig was istig was istig was istig was istig was istig was istig

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 peritico peritico peritico peritico peritico peritico peritico peritico
 peritico peritico peritico peritico peritico peritico peritico peritico

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 was hat der was hat der was hat der was hat der was hat der
 was hat der was hat der was hat der was hat der was hat der

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 aufgeben Der Cuckelgehäcker der Admetos was er was er
 was er was er was er was er was er was er was er was er was er

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 wie Valerian wie Valerian wie Valerian wie Valerian wie Valerian
 wie Valerian wie Valerian wie Valerian wie Valerian wie Valerian

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 in einem peritico was er istig was istig was istig was istig
 was istig was istig was istig was istig was istig was istig was istig

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 auf in einer peritico Nihilisten der Admetos der Admetos was er
 was er was er was er was er was er was er was er was er was er

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 der wie viele die Nihilisten der Admetos der Admetos was er
 was er was er was er was er was er was er was er was er was er

HUSELNBECK (JANKO) (TZARA)
 Peritico was er istig was istig was istig was istig was istig
 was istig was istig was istig was istig was istig was istig was istig

TRISTAN TZARA

L'amiral cherche une maison à louer, Zurich 1916. Bibliothèque Doucet, Fonds Tristan Tzara, Paris

KARAWANE

jolifanto bambla ó falli bambla
 grossiga m'pfa habla horem
 égiga goramen
 higo blitko russla hajo
 hollaka hollala
 anlogo bung
 blago bung
 blago bung
bossa fataka.
 ü üü ü
 schampa wulla wuss
 hej tatta görem
eschige zunbada.
 wulubu ssubudu uluw ssubudu
 tumba ba- umf
 kusagauma
 ba - umf



(1917)
Hugo Ball

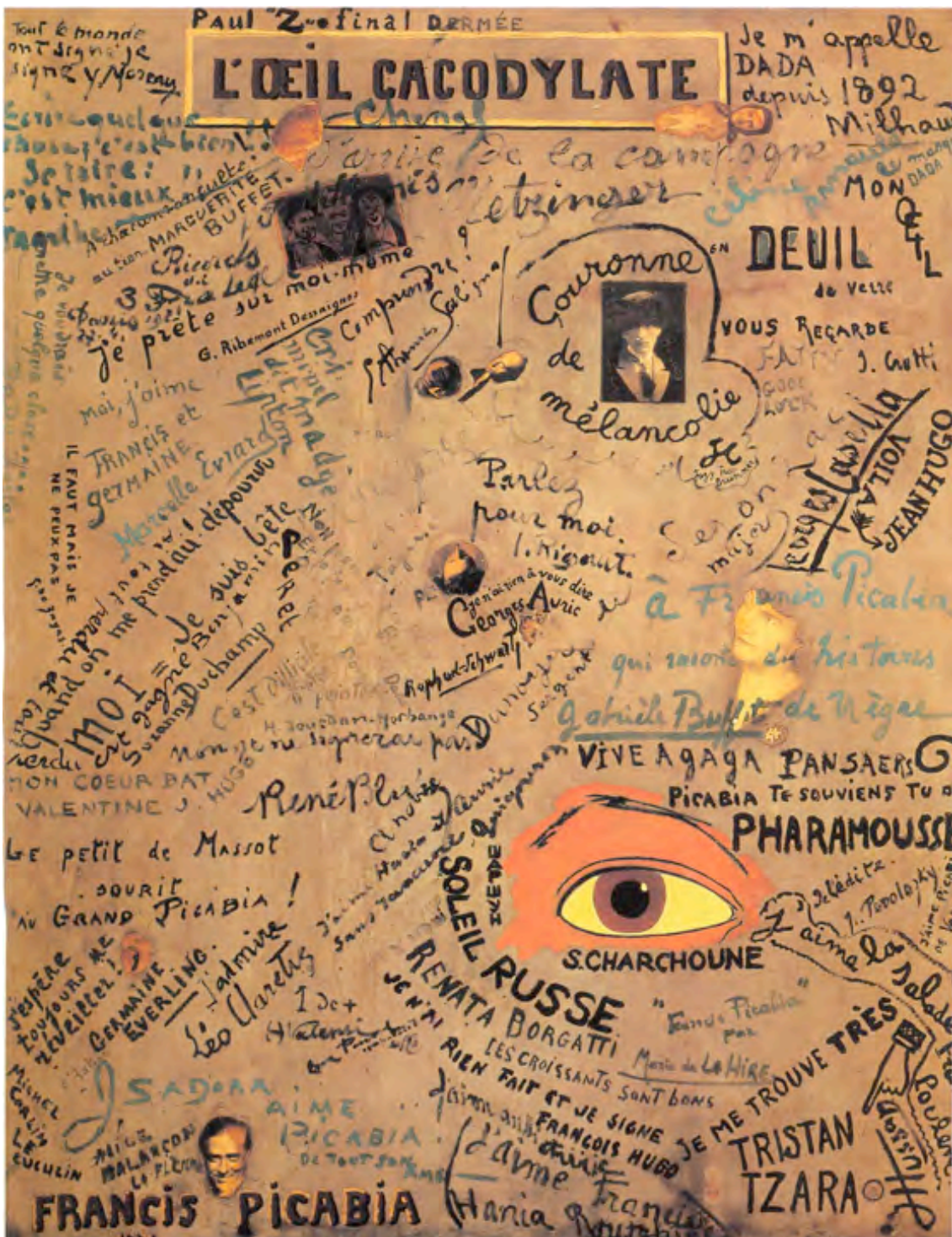
Poema Karaeane (Original)



Póster para la exposición internacional en el Salón DADA.
Galería Montaigne. Paris, 1921



Erste Internationale DADA Messe (Primer Feria Internacional DADA).
Berlin, 1920 “El Arte ha muerto. Larga vida a la maquina de Arte TATLIN”



Francis Picabia.
 L'oeil cacodylate, 1921. Oil and collage canvas 148.5 x 117.5 cm
 Collection, Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris.



Hanna Höch
*Schitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche
Deutschlands, 1919*
114 x 90 cm.
Collection, Staatliche Museen, Berlin.



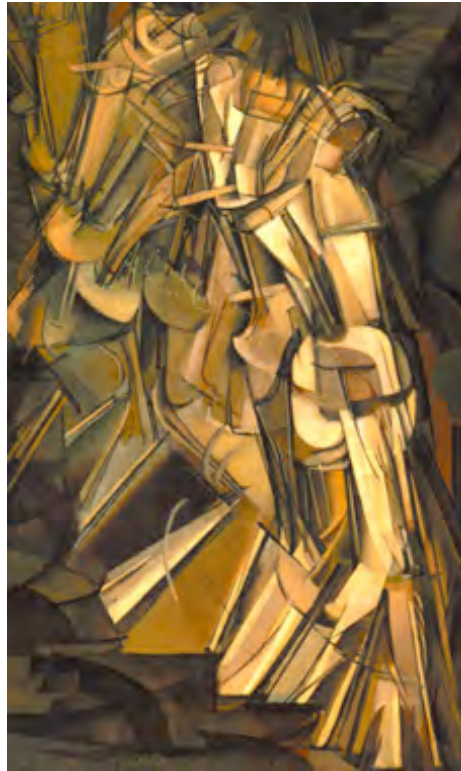
Kurt Schwitters.
Merz Picture (The Cherry Picture), 1922.
Cut and pasted colored and printed papers, cloth, wood, metal, cork, oil, and ink on
borrad. 36 ½ x 27 ¾ .
Museum of Modern Art, NY.



Marcel Duchamp. "Roue de Bicyclette", 1964 (Replica de la original de 1913)



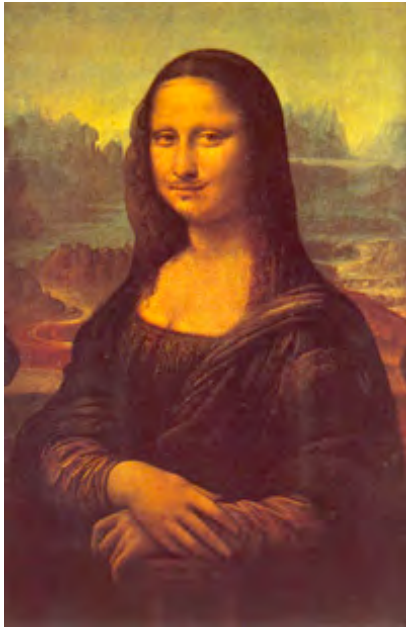
Marcel Duchamp, Paris Air, 1919



Marcel Duchamp. *Nu descendant un escalier N° 2*, 1912.
Philadelphia Museum of Art



Marcel Duchamp. "Fountain", 1917 (replica 1983)



Marcel Duchamp. "L.H.O.O.Q." 391, no. 12, marzo 1920



Georges Groz (Anónimo).



Raoul Housman. Mechanical Head
(Spitit of the Age, 192