

# NEW LEFT REVIEW 93

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO - AGOSTO 2015

	<b>NUEVAS MASAS</b>	
PABLO IGLESIAS	Entender Podemos	7
ENTREVISTA	España en la encrucijada	33
	<b>ARTÍCULO</b>	
MIKE DAVIS	La teoría perdida de Marx	
	<b>NUEVOS MEDIOS</b>	
FRANCIS MULHERN	Una fiesta de rezagados	
	<b>ARTÍCULOS</b>	
JOANN WYPIJEWSKI	Solo en casa	
R. TAGGART MURPHY	Sobre el Japón de Shinzo Abe	
	<b>CRÍTICA</b>	
JOSHUA RAHTZ	¿Flaquea el motor alemán?	
EMMA FAJGENBAUM	Tzara aproximativo	
VOLODYMYR ISHCENKO	Mitologías del movimiento Maidán	

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS NACIONALES  
LA UNIVERSIDAD DE POSGRADO DEL ESTADO



Secretaría de  
Educación Superior,  
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

Astra Taylor, *The People's Platform: Taking Back Power and Culture in the Digital Age*, Londres, Fourth Estate, 2014, 277 pp.

EMMA FAJGENBAUM

## TZARA APROXIMATIVO

Hoy en día, Dada ocupa una posición dentro del conjunto del arte del siglo XX absolutamente inconcebible en 1916, año de su nacimiento. Ninguna galería de ámbito internacional que se precie puede permitirse quedarse sin su Richter, su Picabia, su Taeuber o su Schwitters. En Washington, la retrospectiva de Man Ray de la Smithsonian Institution adoptó la apariencia de un desfile patriótico. Cuando el Centro Pompidou de París abrió sus puertas en 1977, lo hizo con una exposición sobre Duchamp, no sobre Picasso. En 2005, se consagró un majestuoso catálogo de 1.000 páginas a una gran exposición Dada, flanqueado por unas cincuenta nuevas publicaciones sobre el tema; la exposición viajó puntualmente a Washington y Nueva York. A Tristan Tzara, nacido en Rumanía, se le aclama en todas estas manifestaciones como el cofundador de Dada y su principal publicista, el autor de sus manifiestos más potentes e iconoclastas. Pero no se conoce demasiado su vida más allá del intervalo entre 1916 y 1923, el arco vital del movimiento Dada. Una nueva biografía de Marius Hentea, *Ta Ta Dada*, profundiza en la influencia temprana del movimiento moderno rumano en Tzara y sigue su carrera como escritor a lo largo de la década de 1930, la ocupación nazi en Francia y las revueltas anticoloniales del periodo de posguerra.

Hentea es también de origen rumano, aunque educado en Columbia y Harvard, donde estudió Ciencias de la Administración antes de optar por la literatura (en especial, el movimiento moderno tardío inglés: su primer libro era un estudio de Henry Green, aunque ha escrito también sobre Waugh y

Powell) en Warwick. La conexión rumana parece haber sido la principal razón para este salto atrás desde *Vile Bodies* y *Afternoon Men*, hasta la época del fermento revolucionario del arte moderno. El emparejamiento del biógrafo y el poeta bien puede haber sido una labor de casamentera por parte de la editorial, pues la MIT Press ha publicado una lista impresionante de obras sobre Dada. Sin duda Hentea está bien capacitado para dilucidar el contexto balcánico de los primeros años de vida de su biografiado y, de hecho, este es el aspecto más rico del libro. Tzara nació con el nombre de Samuel Rosentock en 1896, en la pequeña ciudad de Moinești, localizada en los bosques situados al pie de las colinas de los Cárpatos. Era una población de 4.000 habitantes, la mitad de ellos apiñados en la miseria del *shtetl*<sup>1</sup>, pero Moinești era también una ciudad petrolífera, en la que «la vida roja hierve en los pozos», como diría Tzara más tarde, y donde el viento transporta «el olor de la gasolina y el bromuro». La estación de tren se inauguró cuando Samuel tenía tres años. Su padre era un contable forestal, lo bastante próspero como para tener una casa en la calle mayor, justo al lado de la plaza de la ciudad. El joven Samuel era menudo, miope, musical; la leyenda familiar cuenta que desfilaba por ahí cantando «¡Dreyfus es inocente!». Se le educó en rumano y hebreo en una escuela judía privada, y en casa recibió lecciones de idiomas y música.

Atrapada entre los bosques vírgenes y las torres de perforación, las chabolas del *shtetl* y los hoteles que rodeaban los baños termales de Moinești, la región se caracterizaba por las explosivas tensiones de clase y etnia. Los terratenientes boyardos empleaban capataces judíos o armenios para cobrar alquileres desmesurados a un campesinado apenas letrado; los propios judíos estaban divididos entre una comunidad sefardí de mucho arraigo en la ciudad, que se había instalado allí durante el cenit del gobierno otomano sobre los principados del Danubio, y una población askenazi ortodoxa, mucho más numerosa, más pobre y más reciente, que había sido arrastrada hacia el sur desde la Pale. En 1907 la región se estremeció por un levantamiento campesino que vio cómo el odio de clase se precipitaba en pogromos antisemitas, antes de que el ejército pudiera sofocar la revuelta por las armas en una operación en la que murieron miles de personas. El desorden reinante convenció a Rosenstock padre a enviar al joven Samuel a la escuela en Bucarest, donde una tía suya regentaba con éxito una pequeña cadena de cines. Poco después toda la familia se trasladó allí.

En el gráfico relato de Hentea, la Bucarest de la *belle époque* era un hervidero cultural, una bulliciosa metrópoli periférica con bulevares aun a medio construir, iluminados por farolas de gas, en la que cafés y teatros atestados contrastaban con una pobreza casi medieval, modelos parisinos podían verse junto a campesinos vestidos con pieles de cordero o un carruaje espléndido se cruzaba

<sup>1</sup> Aldeas judías de pequeño tamaño en Europa Central y del Este, desaparecidas con la Shoá [N. de la T.].

con una carreta tirada por búfalos: un lugar hecho de «trozos y cascotes». La ciudad tenía catorce periódicos diarios y veinticinco revistas de arte; el *Manifiesto* de Marinetti se publicó allí en 1909, el mismo día que salió impreso en *Le Figaro*. La biografía de Hentea describe muy bien la febril política cultural de la época, intensificada por la inestable soberanía rumana y su estatus marginal en uno de los bordes de Europa. Según Hentea, la *intelligentsia* hiperactiva se dividía entre nacionalistas herderianos, liderados por el historiador Nicolae Iorga, y cosmopolitas radicales, entre ellos el artista Iosif Iser, una figura central en la vanguardia de Bucarest. Aquí el adolescente Samuel se hizo rápidamente amigo de Marcel Iancu, heredero de una familia judía de la alta burguesía que había contratado a Iser como profesor de dibujo para el joven Marcel; y de Ion Vinea, que, en tanto colegial ilustrado, había ya reseñado *Alcools* de Apollinaire para *Facla* (*La antorcha*), una revista revolucionaria de cultura y política.

En el otoño de 1912, contra el telón de fondo de la primera guerra de los Balcanes, Vinea, Iancu y el joven Rosenstock, con dieciséis años, lanzaron su propia revista «amarilla» de arte y poesía, *Simbolul*, con el respaldo de Iser. El número inaugural incluía un ataque violento contra el héroe intelectual del país, Iorga, junto con obras de arte decadentes de Iser y poesía experimental que confesaba su deuda con Rimbaud y Mallarmé. La colaboración de Rosenstock, una sátira sarcástica, tomaba su título de «Hermanas de la caridad», de Rimbaud. *Simbolul* se atrajo las iras de los críticos conservadores-nacionalistas, que acusaron a la revista de «abandono moral» y de una autoinfligida «alienación de los sentimientos ordinarios». La acusación de «extranjería» (*instrăinare*) era algo que buscaban los jóvenes editores. Las tensiones políticas se agudizaban; tras contemplar cómo la liga balcánica expulsaba al remanente de las fuerzas turcas de la península en los últimos meses de 1912, en la primavera siguiente, Rumanía ocupó una franja del norte de Bulgaria en medio de una erupción de histeria jingoísta. Cuando Europa estalló en guerra en el verano de 1914, Rumanía se declaró inicialmente neutral, aunque dos años después entraría en la contienda y sería bombardeada por Alemania. El poema de Rosenstock «La canción de la tormenta y el desertor» evocaba la angustia y la alienación de los soldados. Hentea analiza la potencia de la aliteración y el ritmo interno del original rumano: «Stîlcim stîrvurile lepădate ín zapadă», «Pisamos cadáveres caídos en la nieve». A estas alturas, a sus diecisiete años, ya estaba experimentando con el seudónimo que cristalizaría como Tristan Tzara; en rumano *țară* significa «tierra» o «país», como explica Hentea, mientras que *trist*, por supuesto, significa «triste». En el imperfecto retruécano, atrapado entre el francés y el rumano, el propio gesto eminentemente moderno revela lo incompleta que fue la desaparición voluntaria del artista.

En el otoño de 1915, bien fuera para desenredar a su hijo del fragor de la subcultura literaria de Bucarest o para protegerlo de las consecuencias de

un escándalo sexual, los Rosenstock despacharon al joven Tzara a la neutral Zúrich, donde se suponía que se centraría en sus estudios universitarios de filosofía. En lugar de ello, volvió a aliarse con Marcel, ahora apodado Janco, y su hermano, que ya estaban instalados allí, y empezó a contactar con los artistas, intelectuales y revolucionarios que poblaban la ciudad venidos de todos los rincones de la Europa azotada por la guerra. Un día de principios de 1916 se adentraron en la trasera de un café en el Niederdorf, un poco más abajo, en la misma calle donde vivía Lenin. Allí una pareja alemana radical, el dramaturgo Hugo Ball y la acróbata-*chanteuse* Emmy Hennings, habían cursado una invitación abierta a los jóvenes artistas para que interpretaran su música y su poesía en el recién inaugurado Cabaret Voltaire, un «cabaré literario para la solidaridad internacional y la originalidad estética». El artista Hans Arp había pintado las paredes de azul y el diminuto escenario de negro, y después colgó cuadros cubistas en las paredes. «Llegó una delegación con pinta oriental, compuesta de cuatro hombres, con carpetas y cuadros bajo sus brazos», recordaba Ball. «Una y otra vez, hacían educadas reverencias».

Los espectáculos del cabaré comenzaban en perfecto orden, pero, tal y como cuenta Ball, enseguida empezaban a espolearse con las expectativas del público e, improvisando instintivamente, el grupo al completo terminaba subido al escenario. Tzara lo describe como un «arte novedoso para la mayor parte de la gente», «una mezcla cosmopolita de Dios y burdel»; Arp, como un «total pandemonio».

La gente a nuestro alrededor grita, se ríe y gesticula. Nuestras réplicas son suspiros de amor, descargas de hipo, poemas y los miaus y muus de los ruidistas medievales. Tzara se contonea detrás de mí como una bailarina del vientre. Janco toca un violín invisible, rascando con el arco. Madame Hennings, con el rostro de una *madonna*, ejecuta el *spagat*. Huelsenbeck golpea sin pausa el enorme tambor y Ball lo acompaña con el piano, pálido como un fantasma de tiza.

En este contexto, la experimentación con el lenguaje propia del arte moderno se radicaliza en una cacofonía multilingüe. El poema de Tzara «El almirante busca casa en alquiler» se escribió en francés, alemán e inglés, y tres intérpretes simultáneos declamaban pisándose los unos a los otros con interrupciones espontáneas, arrebatos de gritos y silbidos. Si es cierto que esto bebía de los experimentos con la poesía vitalista y simultánea de los futuristas, los llevaba a un nivel más alto y, a su manera peculiar, más politizado, pues la Babel sobre el escenario era un ataque oblicuo a la identidad nacionalista. Hentea podía haber citado más extensamente el famoso retrato que trazó Hans Richter del Cabaret Voltaire; su descripción de Tzara en aquel momento es una de las más gráficas que tenemos:

Era un hombre menudo, pero esto lo hacía aún más desinhibido. Era un David que sabía cómo golpear a cada Goliat exactamente en el lugar preciso

con un trocito de piedra, de barro o de estiércol, con o sin el acompañamiento de *bon mots* ingeniosas y réplicas insultantes y cortantes de granito lingüístico.

Richter contrasta la orgullosa belicosidad y la movilidad intelectual de Tzara con la «reflexividad, profundidad y reserva» de Hugo Ball, proponiendo que ambos formaban una unidad dinámica «antidioscúrea» de las tendencias opuestas del arte y el antiarte intrínsecas a Dada. Una década mayor que Tzara, Ball había comenzado su formación teatral en Berlín con Max Reinhardt; después se mudó a Múnich y trabajó con Kandinsky, absorbiendo las teorías del pintor ruso sobre la necesidad de una nueva síntesis de las artes, una *Gesamtkunstwerk* vanguardista. Había estado a punto de asumir la dirección del Teatro de los Artistas de Múnich, con la intención de poner en práctica las opiniones de Kandinsky, cuando estalló la guerra. El Cabaret Voltaire, con sus orgías nocturnas de canto, poesía, marionetas y baile, máscaras y tambores, bien podría ser una manifestación anárquica del proyecto utópico de Kandinsky, forjando un nuevo arte para una nueva época.

Más tarde se discutiría mucho sobre cómo había surgido realmente el término *Dada* en esta vorágine lingüística. En el relato de Arp: «Estaba presente junto con mis doce hijos cuando Tzara por primera vez pronunció la palabra que nos llenó a todos de justificado entusiasmo. Esto ocurría en el Café de la Terrasse, en Zúrich, y yo llevaba un *brioche* en mi fosa nasal izquierda». *Dada* se sometió a votación para ser el título de un proyecto editorial en el que empezaron a trabajar Ball y Tzara en la primavera de 1916, después de que el cabaré hubiera perdido su local; como señalaba Ball, en rumano evocaba «sí, sí», en francés «caballo balancín» y en alemán «ingenuidad alocada». Ese mismo mes de julio, Tzara inauguró la primera de una serie de veladas Dada, que contenían «música, baile, teoría, manifiestos, poesía, pintura, vestidos, máscaras» y la representación de su obra *La aventura celestial del señor Antipirina*, con media docena de personajes abstractos: Bleubleu, Cricri, Pipi, Boumboum, la mujer embarazada, el director, que recitan un montaje agramatical de nombres, verbos, interjecciones, ululaciones y onomatopeyas, en mitad de las cuales el propio Tzara discurrea sobre su proyecto colectivo: «No somos libres y gritamos libertad».

Desde 1916 hasta el final de la guerra, Tzara se ocupó en organizar una serie de eventos internacionalistas de vanguardia, reuniendo la obra de artistas rebeldes de los países beligerantes (Apollinaire se negó a participar, no fuera que se le considerara pro alemán). Comisarió las exposiciones de Galèrie Dada, con obras de Klee, Kandinsky, Arp, Janco, Ernst, Kokoschka, de Chirico, Richter y Modigliani, junto con poesía y música; también empezó una investigación, que lo ocuparía toda su vida, sobre el arte aborigen de Oceanía y África. En julio de 1918 el grupo original había empezado a fracturarse y Dada se adentraba en lo que Hentea describe como un periodo de negación anarquista, expresada en el primer Manifiesto

Dada de Tzara: «Hay una gran obra negativa de destrucción que hay que acometer. Debemos barrer y limpiar [...] después del estado de locura, de completa y agresiva locura de un mundo dejado en manos de los bandidos, que se desgarran los unos a los otros y destruyen los siglos». O también: «Cada producto de indignación capaz de convertirse en una negación de la familia es Dada». Soñando en la colisión de los opuestos, la ágil prosa de Tzara destruye el sentido tanto como lo crea. Hentea traza un contraste con el simbolismo de Moréas («esperado, necesario, inevitable») o la marcha hegeliana de la historia en los panfletos futuristas de Marinetti; en cambio, el principal mensaje de Dada se expresaba en la repetición estruendosa de sus sílabas de dos cañones: «Dada: abolición de la lógica. Dada: abolición de los profetas. Dada: abolición de la memoria. Dada: abolición de la arqueología. Dada: abolición del futuro. Dada».

Desde Zúrich, Tzara había enviado por correo las sucesivas publicaciones Dada (arte experimental, textos y tipografía) a varias revistas a lo largo y ancho de Europa, tomando contacto con publicaciones de vanguardia en Francia (*Nord-Sud*, *SIC*) e Italia (*Le Pagine*, *La Brigata*, *La Diana*, *Italia futurista*). Cuando terminó la guerra, la poesía de Tzara se publicaba ya en París. Estaba negociando la distribución de *Dada 3* a través de la librería de Adrienne Monnier, se carteaba directamente con Francis Picabia y André Breton y ambos le insistían en que se uniera a ellos en París. Breton tenía veintidós años, los mismos que Tzara. El hijo de un soplador de vidrio de la baja Normandía, estudiante de Psicología en 1915, había sido reclutado para el servicio de salud del ejército durante la guerra, y trabajó en un hospital psiquiátrico en Nantes. Allí cuidó al poeta Jacques Vaché, cuya observación de que «el arte es una estupidez» electrificó al poeta novato, ya inmerso en la obra de Freud junto con la de Sade, Fourier, Rimbaud, Lautréamont y Apollinaire, con quien se carteaba, contactando así con el círculo alrededor de *Nord-Sud*. Breton conoció la obra de Tzara justo cuando estaba produciendo la revista de breve existencia *Littérature* con dos amigos aún más jóvenes, Louis Aragon y Philippe Soupault. «Viviremos bajo el signo de Dada», se dice que les dijo.

Tzara llegó a París a primeros de 1920. «Gracias a él París estalló como una bengala», recordaba Richter, «de la que llovían chispas en forma de nombres, ideas y acontecimientos». Pero Dada en París tendría una vida muy breve, en parte por la explosiva relación entre Breton y Tzara. La atmósfera política tras el Tratado de Versalles era tóxica y los guardianes de la cultura francesa no estaban dispuestos a darle mucha cuerda al absurdismo anarco de Tzara. Al contrario que en Nueva York, donde Dada se desplegaba predominantemente en el campo de las artes visuales, o Berlín, donde era explícitamente político (abrazando con orgullo los eslóganes bolcheviques sobre el arte), Dada en París era principalmente un movimiento literario. Tzara, Breton, Aragon, Paul Éluard y sus camaradas compusieron un *Boletín*

*Dada*, con portadas de Picabia, y organizaron un puñado de eventos. En el primero de ellos, Tzara sacó de su bolsillo un discurso parlamentario del diputado de extrema derecha y editor de *Action Française* Léon Daudet, lo cortó en pedazos con unas tijeras, puso los trocitos en un sombrero, los sacó uno a uno y los leyó como si se trataran de un poema incomprensible, ante los aullidos y abucheos del público furioso. Hubo una velada Dada con la banda de jazz de Cocteau, puntuada por el último manifiesto de Tzara sobre el amor, que se proclamaba la cura de la «sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agronómica y literaria». La fricción se hizo evidente en el juicio burlesco conducido por Breton contra el novelista Maurice Barrès, *bel-âme* convertido al antidreyfusismo y propagandista a favor de la entrada de Francia en la guerra. Aunque en tono sardónico, Breton había querido que el juicio fuera un auténtico proceso de Barrès, acusándolo de un «atentado contra la seguridad del espíritu». Tzara se enfureció contra tanta seriedad y contra ese tufillo a prescripción normativa. Cuando se le convocó al estrado en calidad de testigo, respondió con beligerancia a las preguntas de Breton. La decisión del tribunal, declaró, le inspiraba «su más profunda aversión y su más honda antipatía». Cuando Breton lo acusó de indiferencia y le suplicó que tratara al tribunal con respeto, Tzara se limitó a picarle aún más: «Mis juicios. Yo no juzgo nada. Me juzgo a mí mismo constantemente y me declaro un hombre débil y desagradable, un poco como Maurice, aunque quizás un poco menos. Todo esto es relativo».

A Breton le había irritado el liderazgo de Tzara y quería que Dada adoptara un programa más sostenido y constructivo. Frustrado ante lo que había acabado por considerar un bucle repetitivo del nihilismo dadaísta, a primeros de 1922 convocó un «Congreso internacional para el establecimiento de las directivas y la defensa del nuevo espíritu», invitando a los cubistas franceses y a los editores de *La Nouvelle Revue Française* a unirse al debate. Cuando Tzara rechazó figurar en el comité organizador del Congreso de París, Breton se despachó contra «las maquinaciones de un personaje conocido como el promotor de un “movimiento procedente de Zúrich”», «un impostor ávido de fama». Proclamó después que Picabia y Marcel Duchamp ya habían fundado Dada en Francia antes de la guerra. En las páginas de *Comoedia* se produjo un airado intercambio que expresaba una rivalidad tanto personal como estética. Breton, sugiere Hentea, había acabado por considerar el movimiento moderno como un proyecto de vanguardia consciente promovido por artistas comprometidos en la lucha contra las fuerzas reaccionarias. Para Tzara, el sentido de Dada fue siempre el alejarse de los programas conscientes: «El movimiento moderno no me interesa. Y creo que ha sido un error decir que el dadaísmo, el cubismo y el futurismo tienen unos cimientos comunes». El dadaísmo «nunca fue otra cosa que una protesta».



El contexto bélico que había alumbrado el nacimiento de Dada se había desvanecido y la ola revolucionaria de 1917-1921 estaba refluyendo a toda velocidad. El empeño testarudo de Tzara de aferrarse a las viejas formulaciones («Para Dada, contra Dada, con Dada, a pesar de Dada, es siempre Dada. Y todo esto no tiene importancia») proporciona un respaldo a la temprana condena que formuló Gide en *La Nouvelle Revue Française*: «Con esa única palabra, *Dada*, han expresado de una sentada todo lo que tenían que decir como grupo; puesto que no hay manera de encontrar nada mejor en el absurdo, ahora tendrán o bien que barajarla, como los mediocres seguirán haciendo, o bien escapar de ella». En el otoño de 1922, cuando Tzara viajó a Weimar para participar en el Congreso Constructivista de la Bauhaus, el grupo (Klee, Kandinsky, Gropius, Moholy-Nagy) se mostró escéptico ante su presentación ultrarrelativista. Moholy-Nagy explicó que el destructivismo de Dada parecía anticuado ante la nueva perspectiva constructivista. Según el relato de Hentea, a Tzara no parecieron afectarle estos argumentos, aunque se entusiasmó con *Denkmal der Märzgefallenen* de Gropius.

Estas relaciones agriadas mantuvieron a Tzara a distancia cuando Breton lanzó el primer Manifiesto Surrealista en 1924, junto con Aragon, Éluard, Antonin Artaud y otros. A pesar de la inclusión de una articulación de lo inconsciente, de inspiración freudiana, nada en el panfleto algo errático de Breton parecía distinguir el homenaje a la imaginación, al trabajo de los sueños y lo maravilloso de las odas que Tzara dedicaba en Weimar a la espontaneidad («no porque sea más hermosa o más valiosa, sino porque todo lo que sale libremente de nosotros, sin la intervención de la especulación intelectual, nos representa»). A su vez Tzara se sumergió en la composición de *Faites vos jeux* (*Hagan sus apuestas*), una novela de estilo moderno, falsamente autobiográfica, desorganizada y, finalmente, inacabada. Hentea la describe con precisión como una «dissección metaficcional del *Bildung* a lo Rousseau», escrita con destino a su publicación por entregas en la revista cultural *Les Feuilles Libres*.

Tzara vivía ahora en el hotel Istria en Montparnasse *la belle vie*, como más tarde la describiría. El hotel estaba «lleno de amigos»: Man Ray, Duchamp, René Crevel, Erik Satie, «como si compartiéramos un inmenso apartamento». En mayo de 1924, con el respaldo de Nancy Cunard, montó una nueva obra de teatro, *Pañuelo de nubes*. En la fiesta posterior le presentaron a una artista sueca de 25 años, Greta Knutson, una joven orgullosamente independiente procedente de una rica familia de Estocolmo, que había venido a París a estudiar arte con el cubista André Lhote. Según el relato del pintor que los presentó, fue un flechazo: eran una pareja antes de terminar la primera botella de champán. La vida amorosa de Tzara hasta este momento había sido variada, pero crudamente instrumental. Hentea cita reiteradas notas de exnovias soladas. Su matrimonio de trece años con Greta fue totalmente distinto. Vivieron con su hijo Christophe en una casa que diseñó

para ellos Adolf Loos en Montmartre, con una fachada asimétrica, habitaciones a diferentes alturas, altos ventanales que daban a un jardín, con espacio para la insaciable acumulación de arte (cuando llegaban los malos tiempos, Tzara vendía un Braque o un Picasso), de manuscritos Dada y la colección en aumento de obras «primitivas» de África y Oceanía.

Su propia producción poética ahora adoptó una forma totalmente nueva. El gran logro de este periodo es el poema largo *L'homme approximatif*, escrito entre 1925 y 1930 y publicado en su totalidad en 1931, en una pequeña tirada de quinientos ejemplares, con ilustraciones de Klee. En diecinueve «cantos», cada uno de ellos de diferente longitud, entre noventa y doscientos versos, la obra explora, a través de una acumulación de imágenes, de ritmos fugados, narrativa y letanía, el peregrinaje interior de su protagonista: «hombre ligeramente animal ligeramente flor ligeramente metal ligeramente hombre». Aquí no queda nada de la embrollada sintaxis y del sinsentido beligerante de Dada. Épico en su forma, el poema se mueve entre la desesperación mundana y el hechizo cósmico; desde las meditaciones baudelerianas sobre el tedio hasta el vertiginoso himno final a la incertidumbre del hombre, atrapado entre su imperfección y la embriagadora promesa del éxtasis. Como Henry Béhar señala en su edición escrupulosamente anotada de los cinco volúmenes de las obras completas de Tzara publicadas por Flammarion, *L'homme approximatif* se basa en la cualidad musical de «frases largas, de ritmo ágil, que desarrollan un motivo en una sola inspiración», que se elevan y descienden a lo largo del poema «para forjar un nuevo instrumento de expresión y conocimiento». La espontaneidad dadaísta deja paso aquí a una poética de la selección y de la acumulación minuciosa, integrando los motivos pseudosurrealistas dentro de un paisaje de sueño y noche, de un mundo de incertidumbre por el que debe navegar el «hombre aproximativo»:

tú te preguntas dónde va la pesada herencia de los árboles las super-  
vivencias  
y por qué te mueves bajo ese signo  
jardín invadido por los malos amores  
las provocadoras palideces que encontramos lejos de uno mismo  
lo que tú eres que no sabes  
el insecto sibilante buscando entre las líneas  
[...]  
arrastrados harapos de sentido provisional  
palideces fijas de saber y pozos.

Empobrecido y confuso, el hombre aproximativo revela su naturaleza incompleta mediante su estilo fracturado, en el que cada verso se quiebra antes de terminar y la siguiente línea inaugura una idea totalmente diferente: «Sin amargura sin deudas sin lamentos sin / las campanas suenan sin razón y nosotros también». Si el vocabulario freudiano del surrealismo

le proporciona a Tzara su visión del «hombre aproximativo», el poema está muy alejado de la escritura automática que por entonces practicaba el grupo de Breton. El estudio de los manuscritos nos muestran las múltiples reescrituras del texto, mediante las que Tzara deconstruye minuciosamente las continuidades lógicas y emocionales, y en su lugar refuerza la textura de los versos para crear una sensación embriagadora de múltiples capas, a través de las cuales continúa cuestionándose los límites de un lenguaje del que dependemos necesariamente: «Pienso en el cálido meollo de la palabra / en torno a su centro el ensueño llamado nosotros».

Hentea pisa un terreno menos seguro (quizás simplemente le resulta ajeno) cuando aborda el compromiso progresivamente más explícito de Tzara, desde principios de la década de 1930, con la política radical de su tiempo; aquí es donde el libro flojea más. Aunque la política cultural del Bucarest de la *belle époque* y del Zúrich de los tiempos de la guerra se evocan con brillantez, los cielos oscuros de la Europa de entreguerras y las presiones que soportaban los artistas radicales, atrapados entre el ascenso del fascismo, las políticas apaciguadoras de los partidos burgueses y los zigzagues suicidas de un movimiento comunista estalinizado, parece que se miran por el lado equivocado del telescopio. La curiosidad, la mayor virtud de un buen biógrafo, parece abandonar aquí a Hentea, cuando le toca explicar el nuevo acercamiento de Tzara y Breton, su progresiva identificación con las formas del marxismo cultural y con las organizaciones de escritores del Frente Popular, así como su activo papel en la solidaridad antifascista durante la Guerra Civil española. En lugar de ello, se refugia en el acervo liberal de frases hechas («la revolución estaba en labios de todos en aquellos emocionantes tiempos») o en remilgadas negaciones. «Aunque no se afilió al Partido Comunista Francés hasta después de la guerra, la política ocupaba el centro de su vida, en buena parte en contra de su voluntad y con consecuencias incómodas», escribe Hentea, en un tono sensiblero, para referirse al compromiso antifascista de Tzara. Casi dan ganas de decir que aquí está hablando la Harvard School of Government.

La trayectoria política de Tzara ha de ser dilucidada, pero esta no fue en absoluto deshonrosa. Nunca se convirtió en un pelele estalinista, como Aragon. En una entrevista de 1927 atacaba la política del Partido Comunista Francés, al que se acababan de afiliar Breton, Aragon y Éluard, en tanto «una forma burguesa de revolución», que solo podía conducir a «burocracia, jerarquía, el Congreso de los Diputados, la Academia Francesa». Dos años después, se emocionó cuando Breton, que estaba reconstruyendo el grupo surrealista después de las expulsiones de 1929, le envió una copia dedicada de *Najda* en la que elogiaba vivamente su última obra. Tzara fue cofirmante del Segundo Manifiesto del Surrealismo de 1930 y tomó parte activa en las reuniones del Café Cyrano; él y Greta abrieron su casa para eventos surrealistas.

En su «Ensayo sobre la situación de la poesía», de 1931, publicado en la revista de Breton *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Tzara argumentaba que el materialismo histórico era la única herramienta crítico-metodológica capaz de entender el papel de la poesía en tanto «engendada por sus relaciones sociales y económicas», a la vez que conservaba una definición de poesía (si bien bañada de un lenguaje surrealista-junguiano) fiel a sus articulaciones anteriores: la poesía, en tanto que *penser non dirigé* [pensar no dirigido], revela que «todo es movimiento, una alineación constante con el vuelo del tiempo». Él y Breton se distanciaron de nuevo en 1935, cuando el segundo fue excluido del Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura después de abofetear al escritor favorito de Stalin, Ilya Ehrenburg, mientras que Tzara sí participó en el mismo. A diferencia de Breton, se negó a protestar cuando expulsaron a Trotski de Francia. Hay huellas ocasionales del obligatorio optimismo soviético en la poesía de este periodo, como en un poema que circuló ampliamente, llamado «El sendero de las estrellas del mar», escrito después del asesinato de Lorca: «ábrete corazón eterno / para partir por el sendero de las estrellas / en tu vida incontable como la arena / y las alegrías del mar».

Pero Tzara se resistía y desafiaba las convenciones asfixiantes del realismo soviético. Constituía un «falso reconocimiento» de los propósitos y de la naturaleza de la poesía el convertirla en una «actividad documental, mediada, de descripción alegórica con los fines moralizantes de la ficción y la propaganda», escribió en *Grains et issues*, una obra poético-teórica de 1935. Trabajó incansablemente como secretario del Comité de Defensa de la Cultura Española, organizando eventos incluso bajo los bombardeos en Valencia y Madrid. En la primavera de 1939, su hermana y los miembros más jóvenes de su familia llegaron a París desde Rumanía, donde la Guardia de Hierro fascista estaba en ascenso. Tzara, él mismo apátrida, no pudo conseguir visados franceses para ellos y tuvieron que regresar. En junio de 1940 se unió a los millones de personas que huían de la invasión nazi de París. «La guerra está a las puertas. ¿Escuchas los horribles vagones que lucen escorpiones y ciempiés, mientras se arrastran como moluscos y se precipitan a los establos para inspeccionar la destrucción?», escribía en *La fuite* (La huida), su extraordinario poemario dramático de ese periodo. Las esperanzas de embarcar hacia Estados Unidos se desvanecieron. Cuando comenzó la deportación de los judíos de la Zona Sur en 1942, fue a esconderse en los Pirineos y después sobrevivió precariamente con papeles falsos en la aldea de Souillac, en la Dordogne, librándose por los pelos de ser capturado cuando unos colaboradores denunciaron su presencia allí. Durante buena parte de este tiempo estuvo escribiendo muy intensamente. Publicó en dos ocasiones en el periódico de la Resistencia, *Confluences*, y seguía puliendo *La fuite*, que abordaba los temas del éxodo en su sentido histórico y existencial más amplio, universalizando el sufrimiento del pueblo judío:

Así nuestro pueblo ha huido de padres a hijos pasando la antorcha  
 la antorcha de la fuga que incendiaba todo su ser  
 y de siglo en siglo la huida nos lastraba con su pesada amenaza  
 y el castigo de traer al mundo las semillas de una huida sin sentido  
 a su vez la huida de nuestro pueblo nos castigaba en nuestros frutos.

Cuando regresó a París, después de la guerra, al principio Tzara se quedó prácticamente en la calle. En una conferencia de 1946, *El surrealismo y la posguerra*, planteaba la cuestión fundamental de la época: «¿Hemos encontrado una solución a los problemas que provocaron la guerra?».

¿Dónde está el final de esta guerra, este final amortajado que se prolonga en cada individuo, que nos trae nuevas preguntas y soluciones temporales, reparaciones necesarias pero improvisadas y el peso aplastante de dolores y destrucciones y la gravedad de heridas que aún están abiertas? Ya no hay guerra, pero tampoco hay todavía *après guerre*.

Él esperaba que, con el PCF, las solidaridades que se habían forjado durante la Resistencia pudieran servir para recrear una Francia «más libre, más vigorosa», aunque, como señala Hentea, su poesía exigente no le era útil al Partido como propaganda cultural. Ahora, en tanto que portavoz de más edad de Dada, argumentaba que «la *tabula rasa* que considerábamos como la fuerza motora de nuestras acciones era valiosa siempre que hubiera *algo más* a lo que seguir». En contra de la línea del Partido, se alineó instintivamente con la revolución húngara de 1956, atacando «el formalismo burocrático», «el conformismo y dogmatismo estatal» y firmando una carta junto a Sartre y el resto de editores de *Le Temps Modernes*, pidiendo un debate abierto dentro del Partido. Aunque no abandonó el PCF, a partir de ese momento, en la práctica, sus dirigentes lo pusieron en la lista negra. Tzara se concentró entonces en lo que se convertiría en un estudio exhaustivo de los criptogramas en las obras de Villon, Dante y Rabelais, que le obligaba a pasar los días en la Bibliothèque Nationale escudriñando viejos manuscritos, mientras pasaba sus tardes en el Café de Flore. Aún seguía corrigiendo sus hallazgos cuando le sorprendió la muerte en 1963.

Hentea finaliza con la inscripción en la lápida de Tzara, donde está grabada «la única palabra que tiene vida eterna»: *poète*. En tanto que conclusión de la biografía, el problema aquí no radica en que se le otorgue a la poesía la última palabra, sino más bien en que esta, en la concepción de Tzara, queda en cierto modo desvirtuada en esta reflexión final en la que banalidades sobre la «sutilidad» y la «eternidad» del arte se cuelan en el argumento, aplanando su poética explícitamente política. Cuando se ha descrito una vida como esta, que abarca dos guerras mundiales y el fermento revolucionario entre ambas, los significantes románticos de Hentea componen un extraño acorde final, fuera de lugar tanto para las pirotecnias inimitables de Dada como para la posterior *littérature engagée* de Tzara, que, para su enorme crédito, difícilmente podrían describirse ni como sutiles ni como eternas.

Astra Taylor, *The People's Platform: Taking Back Power and Culture in the Digital Age*, Londres, Fourth Estate, 2014, 277 pp.

EMMA FAJGENBAUM

## TZARA APROXIMATIVO

Hoy en día, Dada ocupa una posición dentro del conjunto del arte del siglo XX absolutamente inconcebible en 1916, año de su nacimiento. Ninguna galería de ámbito internacional que se precie puede permitirse quedarse sin su Richter, su Picabia, su Taeuber o su Schwitters. En Washington, la retrospectiva de Man Ray de la Smithsonian Institution adoptó la apariencia de un desfile patriótico. Cuando el Centro Pompidou de París abrió sus puertas en 1977, lo hizo con una exposición sobre Duchamp, no sobre Picasso. En 2005, se consagró un majestuoso catálogo de 1.000 páginas a una gran exposición Dada, flanqueado por unas cincuenta nuevas publicaciones sobre el tema; la exposición viajó puntualmente a Washington y Nueva York. A Tristan Tzara, nacido en Rumanía, se le aclama en todas estas manifestaciones como el cofundador de Dada y su principal publicista, el autor de sus manifiestos más potentes e iconoclastas. Pero no se conoce demasiado su vida más allá del intervalo entre 1916 y 1923, el arco vital del movimiento Dada. Una nueva biografía de Marius Hentea, *Ta Ta Dada*, profundiza en la influencia temprana del movimiento moderno rumano en Tzara y sigue su carrera como escritor a lo largo de la década de 1930, la ocupación nazi en Francia y las revueltas anticoloniales del periodo de posguerra.

Hentea es también de origen rumano, aunque educado en Columbia y Harvard, donde estudió Ciencias de la Administración antes de optar por la literatura (en especial, el movimiento moderno tardío inglés: su primer libro era un estudio de Henry Green, aunque ha escrito también sobre Waugh y

Powell) en Warwick. La conexión rumana parece haber sido la principal razón para este salto atrás desde *Vile Bodies* y *Afternoon Men*, hasta la época del fermento revolucionario del arte moderno. El emparejamiento del biógrafo y el poeta bien puede haber sido una labor de casamentera por parte de la editorial, pues la MIT Press ha publicado una lista impresionante de obras sobre Dada. Sin duda Hentea está bien capacitado para dilucidar el contexto balcánico de los primeros años de vida de su biografiado y, de hecho, este es el aspecto más rico del libro. Tzara nació con el nombre de Samuel Rosentock en 1896, en la pequeña ciudad de Moinești, localizada en los bosques situados al pie de las colinas de los Cárpatos. Era una población de 4.000 habitantes, la mitad de ellos apiñados en la miseria del *shtetl*<sup>1</sup>, pero Moinești era también una ciudad petrolífera, en la que «la vida roja hierve en los pozos», como diría Tzara más tarde, y donde el viento transporta «el olor de la gasolina y el bromuro». La estación de tren se inauguró cuando Samuel tenía tres años. Su padre era un contable forestal, lo bastante próspero como para tener una casa en la calle mayor, justo al lado de la plaza de la ciudad. El joven Samuel era menudo, miope, musical; la leyenda familiar cuenta que desfilaba por ahí cantando «¡Dreyfus es inocente!». Se le educó en rumano y hebreo en una escuela judía privada, y en casa recibió lecciones de idiomas y música.

Atrapada entre los bosques vírgenes y las torres de perforación, las chabolas del *shtetl* y los hoteles que rodeaban los baños termales de Moinești, la región se caracterizaba por las explosivas tensiones de clase y etnia. Los terratenientes boyardos empleaban capataces judíos o armenios para cobrar alquileres desmesurados a un campesinado apenas letrado; los propios judíos estaban divididos entre una comunidad sefardí de mucho arraigo en la ciudad, que se había instalado allí durante el cenit del gobierno otomano sobre los principados del Danubio, y una población askenazi ortodoxa, mucho más numerosa, más pobre y más reciente, que había sido arrastrada hacia el sur desde la Pale. En 1907 la región se estremeció por un levantamiento campesino que vio cómo el odio de clase se precipitaba en pogromos antisemitas, antes de que el ejército pudiera sofocar la revuelta por las armas en una operación en la que murieron miles de personas. El desorden reinante convenció a Rosenstock padre a enviar al joven Samuel a la escuela en Bucarest, donde una tía suya regentaba con éxito una pequeña cadena de cines. Poco después toda la familia se trasladó allí.

En el gráfico relato de Hentea, la Bucarest de la *belle époque* era un hervidero cultural, una bulliciosa metrópoli periférica con bulevares aun a medio construir, iluminados por farolas de gas, en la que cafés y teatros atestados contrastaban con una pobreza casi medieval, modelos parisinos podían verse junto a campesinos vestidos con pieles de cordero o un carruaje espléndido se cruzaba

<sup>1</sup> Aldeas judías de pequeño tamaño en Europa Central y del Este, desaparecidas con la Shoá [N. de la T.].

con una carreta tirada por búfalos: un lugar hecho de «trozos y cascotes». La ciudad tenía catorce periódicos diarios y veinticinco revistas de arte; el *Manifiesto* de Marinetti se publicó allí en 1909, el mismo día que salió impreso en *Le Figaro*. La biografía de Hentea describe muy bien la febril política cultural de la época, intensificada por la inestable soberanía rumana y su estatus marginal en uno de los bordes de Europa. Según Hentea, la *intelligentsia* hiperactiva se dividía entre nacionalistas herderianos, liderados por el historiador Nicolae Iorga, y cosmopolitas radicales, entre ellos el artista Iosif Iser, una figura central en la vanguardia de Bucarest. Aquí el adolescente Samuel se hizo rápidamente amigo de Marcel Iancu, heredero de una familia judía de la alta burguesía que había contratado a Iser como profesor de dibujo para el joven Marcel; y de Ion Vinea, que, en tanto colegial ilustrado, había ya reseñado *Alcools* de Apollinaire para *Facla* (*La antorcha*), una revista revolucionaria de cultura y política.

En el otoño de 1912, contra el telón de fondo de la primera guerra de los Balcanes, Vinea, Iancu y el joven Rosenstock, con dieciséis años, lanzaron su propia revista «amarilla» de arte y poesía, *Simbolul*, con el respaldo de Iser. El número inaugural incluía un ataque violento contra el héroe intelectual del país, Iorga, junto con obras de arte decadentes de Iser y poesía experimental que confesaba su deuda con Rimbaud y Mallarmé. La colaboración de Rosenstock, una sátira sarcástica, tomaba su título de «Hermanas de la caridad», de Rimbaud. *Simbolul* se atrajo las iras de los críticos conservadores-nacionalistas, que acusaron a la revista de «abandono moral» y de una autoinfligida «alienación de los sentimientos ordinarios». La acusación de «extranjería» (*instrăinare*) era algo que buscaban los jóvenes editores. Las tensiones políticas se agudizaban; tras contemplar cómo la liga balcánica expulsaba al remanente de las fuerzas turcas de la península en los últimos meses de 1912, en la primavera siguiente, Rumanía ocupó una franja del norte de Bulgaria en medio de una erupción de histeria jingoísta. Cuando Europa estalló en guerra en el verano de 1914, Rumanía se declaró inicialmente neutral, aunque dos años después entraría en la contienda y sería bombardeada por Alemania. El poema de Rosenstock «La canción de la tormenta y el desertor» evocaba la angustia y la alienación de los soldados. Hentea analiza la potencia de la aliteración y el ritmo interno del original rumano: «Stîlcim stîrvurile lepădate ín zapadă», «Pisamos cadáveres caídos en la nieve». A estas alturas, a sus diecisiete años, ya estaba experimentando con el seudónimo que cristalizaría como Tristan Tzara; en rumano *țară* significa «tierra» o «país», como explica Hentea, mientras que *trist*, por supuesto, significa «triste». En el imperfecto retruécano, atrapado entre el francés y el rumano, el propio gesto eminentemente moderno revela lo incompleta que fue la desaparición voluntaria del artista.

En el otoño de 1915, bien fuera para desenredar a su hijo del fragor de la subcultura literaria de Bucarest o para protegerlo de las consecuencias de



un escándalo sexual, los Rosenstock despacharon al joven Tzara a la neutral Zúrich, donde se suponía que se centraría en sus estudios universitarios de filosofía. En lugar de ello, volvió a aliarse con Marcel, ahora apodado Janco, y su hermano, que ya estaban instalados allí, y empezó a contactar con los artistas, intelectuales y revolucionarios que poblaban la ciudad venidos de todos los rincones de la Europa azotada por la guerra. Un día de principios de 1916 se adentraron en la trasera de un café en el Niederdorf, un poco más abajo, en la misma calle donde vivía Lenin. Allí una pareja alemana radical, el dramaturgo Hugo Ball y la acróbata-*chanteuse* Emmy Hennings, habían cursado una invitación abierta a los jóvenes artistas para que interpretaran su música y su poesía en el recién inaugurado Cabaret Voltaire, un «cabaré literario para la solidaridad internacional y la originalidad estética». El artista Hans Arp había pintado las paredes de azul y el diminuto escenario de negro, y después colgó cuadros cubistas en las paredes. «Llegó una delegación con pinta oriental, compuesta de cuatro hombres, con carpetas y cuadros bajo sus brazos», recordaba Ball. «Una y otra vez, hacían educadas reverencias».

Los espectáculos del cabaré comenzaban en perfecto orden, pero, tal y como cuenta Ball, enseguida empezaban a espolearse con las expectativas del público e, improvisando instintivamente, el grupo al completo terminaba subido al escenario. Tzara lo describe como un «arte novedoso para la mayor parte de la gente», «una mezcla cosmopolita de Dios y burdel»; Arp, como un «total pandemonio».

La gente a nuestro alrededor grita, se ríe y gesticula. Nuestras réplicas son suspiros de amor, descargas de hipo, poemas y los miaus y muus de los ruidistas medievales. Tzara se contonea detrás de mí como una bailarina del vientre. Janco toca un violín invisible, rascando con el arco. Madame Hennings, con el rostro de una *madonna*, ejecuta el *spagat*. Huelsenbeck golpea sin pausa el enorme tambor y Ball lo acompaña con el piano, pálido como un fantasma de tiza.

En este contexto, la experimentación con el lenguaje propia del arte moderno se radicaliza en una cacofonía multilingüe. El poema de Tzara «El almirante busca casa en alquiler» se escribió en francés, alemán e inglés, y tres intérpretes simultáneos declamaban pisándose los unos a los otros con interrupciones espontáneas, arrebatos de gritos y silbidos. Si es cierto que esto bebía de los experimentos con la poesía vitalista y simultánea de los futuristas, los llevaba a un nivel más alto y, a su manera peculiar, más politizado, pues la Babel sobre el escenario era un ataque oblicuo a la identidad nacionalista. Hentea podía haber citado más extensamente el famoso retrato que trazó Hans Richter del Cabaret Voltaire; su descripción de Tzara en aquel momento es una de las más gráficas que tenemos:

Era un hombre menudo, pero esto lo hacía aún más desinhibido. Era un David que sabía cómo golpear a cada Goliat exactamente en el lugar preciso

con un trocito de piedra, de barro o de estiércol, con o sin el acompañamiento de *bon mots* ingeniosas y réplicas insultantes y cortantes de granito lingüístico.

Richter contrasta la orgullosa belicosidad y la movilidad intelectual de Tzara con la «reflexividad, profundidad y reserva» de Hugo Ball, proponiendo que ambos formaban una unidad dinámica «antidioscúrea» de las tendencias opuestas del arte y el antiarte intrínsecas a Dada. Una década mayor que Tzara, Ball había comenzado su formación teatral en Berlín con Max Reinhardt; después se mudó a Múnich y trabajó con Kandinsky, absorbiendo las teorías del pintor ruso sobre la necesidad de una nueva síntesis de las artes, una *Gesamtkunstwerk* vanguardista. Había estado a punto de asumir la dirección del Teatro de los Artistas de Múnich, con la intención de poner en práctica las opiniones de Kandinsky, cuando estalló la guerra. El Cabaret Voltaire, con sus orgías nocturnas de canto, poesía, marionetas y baile, máscaras y tambores, bien podría ser una manifestación anárquica del proyecto utópico de Kandinsky, forjando un nuevo arte para una nueva época.

Más tarde se discutiría mucho sobre cómo había surgido realmente el término *Dada* en esta vorágine lingüística. En el relato de Arp: «Estaba presente junto con mis doce hijos cuando Tzara por primera vez pronunció la palabra que nos llenó a todos de justificado entusiasmo. Esto ocurría en el Café de la Terrasse, en Zúrich, y yo llevaba un *brioche* en mi fosa nasal izquierda». *Dada* se sometió a votación para ser el título de un proyecto editorial en el que empezaron a trabajar Ball y Tzara en la primavera de 1916, después de que el cabaré hubiera perdido su local; como señalaba Ball, en rumano evocaba «sí, sí», en francés «caballo balancín» y en alemán «ingenuidad alocada». Ese mismo mes de julio, Tzara inauguró la primera de una serie de veladas Dada, que contenían «música, baile, teoría, manifiestos, poesía, pintura, vestidos, máscaras» y la representación de su obra *La aventura celestial del señor Antipirina*, con media docena de personajes abstractos: Bleubleu, Cricri, Pipi, Boumboum, la mujer embarazada, el director, que recitan un montaje agramatical de nombres, verbos, interjecciones, ululaciones y onomatopeyas, en mitad de las cuales el propio Tzara discurrea sobre su proyecto colectivo: «No somos libres y gritamos libertad».

Desde 1916 hasta el final de la guerra, Tzara se ocupó en organizar una serie de eventos internacionalistas de vanguardia, reuniendo la obra de artistas rebeldes de los países beligerantes (Apollinaire se negó a participar, no fuera que se le considerara pro alemán). Comisarió las exposiciones de Galèrie Dada, con obras de Klee, Kandinsky, Arp, Janco, Ernst, Kokoschka, de Chirico, Richter y Modigliani, junto con poesía y música; también empezó una investigación, que lo ocuparía toda su vida, sobre el arte aborigen de Oceanía y África. En julio de 1918 el grupo original había empezado a fracturarse y Dada se adentraba en lo que Hentea describe como un periodo de negación anarquista, expresada en el primer Manifiesto

Dada de Tzara: «Hay una gran obra negativa de destrucción que hay que acometer. Debemos barrer y limpiar [...] después del estado de locura, de completa y agresiva locura de un mundo dejado en manos de los bandidos, que se desgarran los unos a los otros y destruyen los siglos». O también: «Cada producto de indignación capaz de convertirse en una negación de la familia es Dada». Soñando en la colisión de los opuestos, la ágil prosa de Tzara destruye el sentido tanto como lo crea. Hentea traza un contraste con el simbolismo de Moréas («esperado, necesario, inevitable») o la marcha hegeliana de la historia en los panfletos futuristas de Marinetti; en cambio, el principal mensaje de Dada se expresaba en la repetición estruendosa de sus sílabas de dos cañones: «Dada: abolición de la lógica. Dada: abolición de los profetas. Dada: abolición de la memoria. Dada: abolición de la arqueología. Dada: abolición del futuro. Dada».

Desde Zúrich, Tzara había enviado por correo las sucesivas publicaciones Dada (arte experimental, textos y tipografía) a varias revistas a lo largo y ancho de Europa, tomando contacto con publicaciones de vanguardia en Francia (*Nord-Sud*, *SIC*) e Italia (*Le Pagine*, *La Brigata*, *La Diana*, *Italia futurista*). Cuando terminó la guerra, la poesía de Tzara se publicaba ya en París. Estaba negociando la distribución de *Dada 3* a través de la librería de Adrienne Monnier, se carteaba directamente con Francis Picabia y André Breton y ambos le insistían en que se uniera a ellos en París. Breton tenía veintidós años, los mismos que Tzara. El hijo de un soplador de vidrio de la baja Normandía, estudiante de Psicología en 1915, había sido reclutado para el servicio de salud del ejército durante la guerra, y trabajó en un hospital psiquiátrico en Nantes. Allí cuidó al poeta Jacques Vaché, cuya observación de que «el arte es una estupidez» electrificó al poeta novato, ya inmerso en la obra de Freud junto con la de Sade, Fourier, Rimbaud, Lautréamont y Apollinaire, con quien se carteaba, contactando así con el círculo alrededor de *Nord-Sud*. Breton conoció la obra de Tzara justo cuando estaba produciendo la revista de breve existencia *Littérature* con dos amigos aún más jóvenes, Louis Aragon y Philippe Soupault. «Viviremos bajo el signo de Dada», se dice que les dijo.

Tzara llegó a París a primeros de 1920. «Gracias a él París estalló como una bengala», recordaba Richter, «de la que llovían chispas en forma de nombres, ideas y acontecimientos». Pero Dada en París tendría una vida muy breve, en parte por la explosiva relación entre Breton y Tzara. La atmósfera política tras el Tratado de Versalles era tóxica y los guardianes de la cultura francesa no estaban dispuestos a darle mucha cuerda al absurdismo anarco de Tzara. Al contrario que en Nueva York, donde Dada se desplegaba predominantemente en el campo de las artes visuales, o Berlín, donde era explícitamente político (abrazando con orgullo los eslóganes bolcheviques sobre el arte), Dada en París era principalmente un movimiento literario. Tzara, Breton, Aragon, Paul Éluard y sus camaradas compusieron un *Boletín*

*Dada*, con portadas de Picabia, y organizaron un puñado de eventos. En el primero de ellos, Tzara sacó de su bolsillo un discurso parlamentario del diputado de extrema derecha y editor de *Action Française* Léon Daudet, lo cortó en pedazos con unas tijeras, puso los trocitos en un sombrero, los sacó uno a uno y los leyó como si se trataran de un poema incomprensible, ante los aullidos y abucheos del público furioso. Hubo una velada Dada con la banda de jazz de Cocteau, puntuada por el último manifiesto de Tzara sobre el amor, que se proclamaba la cura de la «sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agronómica y literaria». La fricción se hizo evidente en el juicio burlesco conducido por Breton contra el novelista Maurice Barrès, *bel-âme* convertido al antidyrefusismo y propagandista a favor de la entrada de Francia en la guerra. Aunque en tono sardónico, Breton había querido que el juicio fuera un auténtico proceso de Barrès, acusándolo de un «atentado contra la seguridad del espíritu». Tzara se enfureció contra tanta seriedad y contra ese tufillo a prescripción normativa. Cuando se le convocó al estrado en calidad de testigo, respondió con beligerancia a las preguntas de Breton. La decisión del tribunal, declaró, le inspiraba «su más profunda aversión y su más honda antipatía». Cuando Breton lo acusó de indiferencia y le suplicó que tratara al tribunal con respeto, Tzara se limitó a picarle aún más: «Mis juicios. Yo no juzgo nada. Me juzgo a mí mismo constantemente y me declaro un hombre débil y desagradable, un poco como Maurice, aunque quizás un poco menos. Todo esto es relativo».

A Breton le había irritado el liderazgo de Tzara y quería que Dada adoptara un programa más sostenido y constructivo. Frustrado ante lo que había acabado por considerar un bucle repetitivo del nihilismo dadaísta, a primeros de 1922 convocó un «Congreso internacional para el establecimiento de las directivas y la defensa del nuevo espíritu», invitando a los cubistas franceses y a los editores de *La Nouvelle Revue Française* a unirse al debate. Cuando Tzara rechazó figurar en el comité organizador del Congreso de París, Breton se despachó contra «las maquinaciones de un personaje conocido como el promotor de un “movimiento procedente de Zúrich”», «un impostor ávido de fama». Proclamó después que Picabia y Marcel Duchamp ya habían fundado Dada en Francia antes de la guerra. En las páginas de *Comoedia* se produjo un airado intercambio que expresaba una rivalidad tanto personal como estética. Breton, sugiere Hentea, había acabado por considerar el movimiento moderno como un proyecto de vanguardia consciente promovido por artistas comprometidos en la lucha contra las fuerzas reaccionarias. Para Tzara, el sentido de Dada fue siempre el alejarse de los programas conscientes: «El movimiento moderno no me interesa. Y creo que ha sido un error decir que el dadaísmo, el cubismo y el futurismo tienen unos cimientos comunes». El dadaísmo «nunca fue otra cosa que una protesta».

El contexto bélico que había alumbrado el nacimiento de Dada se había desvanecido y la ola revolucionaria de 1917-1921 estaba refluyendo a toda velocidad. El empeño testarudo de Tzara de aferrarse a las viejas formulaciones («Para Dada, contra Dada, con Dada, a pesar de Dada, es siempre Dada. Y todo esto no tiene importancia») proporciona un respaldo a la temprana condena que formuló Gide en *La Nouvelle Revue Française*: «Con esa única palabra, *Dada*, han expresado de una sentada todo lo que tenían que decir como grupo; puesto que no hay manera de encontrar nada mejor en el absurdo, ahora tendrán o bien que barajarla, como los mediocres seguirán haciendo, o bien escapar de ella». En el otoño de 1922, cuando Tzara viajó a Weimar para participar en el Congreso Constructivista de la Bauhaus, el grupo (Klee, Kandinsky, Gropius, Moholy-Nagy) se mostró escéptico ante su presentación ultrarrelativista. Moholy-Nagy explicó que el destructivismo de Dada parecía anticuado ante la nueva perspectiva constructivista. Según el relato de Hentea, a Tzara no parecieron afectarle estos argumentos, aunque se entusiasmó con *Denkmal der Märzgefallenen* de Gropius.

Estas relaciones agriadas mantuvieron a Tzara a distancia cuando Breton lanzó el primer Manifiesto Surrealista en 1924, junto con Aragon, Éluard, Antonin Artaud y otros. A pesar de la inclusión de una articulación de lo inconsciente, de inspiración freudiana, nada en el panfleto algo errático de Breton parecía distinguir el homenaje a la imaginación, al trabajo de los sueños y lo maravilloso de las odas que Tzara dedicaba en Weimar a la espontaneidad («no porque sea más hermosa o más valiosa, sino porque todo lo que sale libremente de nosotros, sin la intervención de la especulación intelectual, nos representa»). A su vez Tzara se sumergió en la composición de *Faites vos jeux* (*Hagan sus apuestas*), una novela de estilo moderno, falsamente autobiográfica, desorganizada y, finalmente, inacabada. Hentea la describe con precisión como una «dissección metaficcional del *Bildung* a lo Rousseau», escrita con destino a su publicación por entregas en la revista cultural *Les Feuilles Libres*.

Tzara vivía ahora en el hotel Istria en Montparnasse *la belle vie*, como más tarde la describiría. El hotel estaba «lleno de amigos»: Man Ray, Duchamp, René Crevel, Erik Satie, «como si compartiéramos un inmenso apartamento». En mayo de 1924, con el respaldo de Nancy Cunard, montó una nueva obra de teatro, *Pañuelo de nubes*. En la fiesta posterior le presentaron a una artista sueca de 25 años, Greta Knutson, una joven orgullosamente independiente procedente de una rica familia de Estocolmo, que había venido a París a estudiar arte con el cubista André Lhote. Según el relato del pintor que los presentó, fue un flechazo: eran una pareja antes de terminar la primera botella de champán. La vida amorosa de Tzara hasta este momento había sido variada, pero crudamente instrumental. Hentea cita reiteradas notas de exnovias soladas. Su matrimonio de trece años con Greta fue totalmente distinto. Vivieron con su hijo Christophe en una casa que diseñó

para ellos Adolf Loos en Montmartre, con una fachada asimétrica, habitaciones a diferentes alturas, altos ventanales que daban a un jardín, con espacio para la insaciable acumulación de arte (cuando llegaban los malos tiempos, Tzara vendía un Braque o un Picasso), de manuscritos Dada y la colección en aumento de obras «primitivas» de África y Oceanía.

Su propia producción poética ahora adoptó una forma totalmente nueva. El gran logro de este periodo es el poema largo *L'homme approximatif*, escrito entre 1925 y 1930 y publicado en su totalidad en 1931, en una pequeña tirada de quinientos ejemplares, con ilustraciones de Klee. En diecinueve «cantos», cada uno de ellos de diferente longitud, entre noventa y doscientos versos, la obra explora, a través de una acumulación de imágenes, de ritmos fugados, narrativa y letanía, el peregrinaje interior de su protagonista: «hombre ligeramente animal ligeramente flor ligeramente metal ligeramente hombre». Aquí no queda nada de la embrollada sintaxis y del sinsentido beligerante de Dada. Épico en su forma, el poema se mueve entre la desesperación mundana y el hechizo cósmico; desde las meditaciones baudelerianas sobre el tedio hasta el vertiginoso himno final a la incertidumbre del hombre, atrapado entre su imperfección y la embriagadora promesa del éxtasis. Como Henry Béhar señala en su edición escrupulosamente anotada de los cinco volúmenes de las obras completas de Tzara publicadas por Flammarion, *L'homme approximatif* se basa en la cualidad musical de «frases largas, de ritmo ágil, que desarrollan un motivo en una sola inspiración», que se elevan y descienden a lo largo del poema «para forjar un nuevo instrumento de expresión y conocimiento». La espontaneidad dadaísta deja paso aquí a una poética de la selección y de la acumulación minuciosa, integrando los motivos pseudosurrealistas dentro de un paisaje de sueño y noche, de un mundo de incertidumbre por el que debe navegar el «hombre aproximativo»:

tú te preguntas dónde va la pesada herencia de los árboles las super-  
vivencias  
y por qué te mueves bajo ese signo  
jardín invadido por los malos amores  
las provocadoras palideces que encontramos lejos de uno mismo  
lo que tú eres que no sabes  
el insecto sibilante buscando entre las líneas  
[...]  
arrastrados harapos de sentido provisional  
palideces fijas de saber y pozos.

Empobrecido y confuso, el hombre aproximativo revela su naturaleza incompleta mediante su estilo fracturado, en el que cada verso se quiebra antes de terminar y la siguiente línea inaugura una idea totalmente diferente: «Sin amargura sin deudas sin lamentos sin / las campanas suenan sin razón y nosotros también». Si el vocabulario freudiano del surrealismo

le proporciona a Tzara su visión del «hombre aproximativo», el poema está muy alejado de la escritura automática que por entonces practicaba el grupo de Breton. El estudio de los manuscritos nos muestran las múltiples reescrituras del texto, mediante las que Tzara deconstruye minuciosamente las continuidades lógicas y emocionales, y en su lugar refuerza la textura de los versos para crear una sensación embriagadora de múltiples capas, a través de las cuales continúa cuestionándose los límites de un lenguaje del que dependemos necesariamente: «Pienso en el cálido meollo de la palabra / en torno a su centro el ensueño llamado nosotros».

Hentea pisa un terreno menos seguro (quizás simplemente le resulta ajeno) cuando aborda el compromiso progresivamente más explícito de Tzara, desde principios de la década de 1930, con la política radical de su tiempo; aquí es donde el libro flojea más. Aunque la política cultural del Bucarest de la *belle époque* y del Zúrich de los tiempos de la guerra se evocan con brillantez, los cielos oscuros de la Europa de entreguerras y las presiones que soportaban los artistas radicales, atrapados entre el ascenso del fascismo, las políticas apaciguadoras de los partidos burgueses y los zigzagues suicidas de un movimiento comunista estalinizado, parece que se miran por el lado equivocado del telescopio. La curiosidad, la mayor virtud de un buen biógrafo, parece abandonar aquí a Hentea, cuando le toca explicar el nuevo acercamiento de Tzara y Breton, su progresiva identificación con las formas del marxismo cultural y con las organizaciones de escritores del Frente Popular, así como su activo papel en la solidaridad antifascista durante la Guerra Civil española. En lugar de ello, se refugia en el acervo liberal de frases hechas («la revolución estaba en labios de todos en aquellos emocionantes tiempos») o en remilgadas negaciones. «Aunque no se afilió al Partido Comunista Francés hasta después de la guerra, la política ocupaba el centro de su vida, en buena parte en contra de su voluntad y con consecuencias incómodas», escribe Hentea, en un tono sensiblero, para referirse al compromiso antifascista de Tzara. Casi dan ganas de decir que aquí está hablando la Harvard School of Government.

La trayectoria política de Tzara ha de ser dilucidada, pero esta no fue en absoluto deshonrosa. Nunca se convirtió en un pelele estalinista, como Aragon. En una entrevista de 1927 atacaba la política del Partido Comunista Francés, al que se acababan de afiliar Breton, Aragon y Éluard, en tanto «una forma burguesa de revolución», que solo podía conducir a «burocracia, jerarquía, el Congreso de los Diputados, la Academia Francesa». Dos años después, se emocionó cuando Breton, que estaba reconstruyendo el grupo surrealista después de las expulsiones de 1929, le envió una copia dedicada de *Najda* en la que elogiaba vivamente su última obra. Tzara fue cofirmante del Segundo Manifiesto del Surrealismo de 1930 y tomó parte activa en las reuniones del Café Cyrano; él y Greta abrieron su casa para eventos surrealistas.

En su «Ensayo sobre la situación de la poesía», de 1931, publicado en la revista de Breton *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Tzara argumentaba que el materialismo histórico era la única herramienta crítico-metodológica capaz de entender el papel de la poesía en tanto «engendada por sus relaciones sociales y económicas», a la vez que conservaba una definición de poesía (si bien bañada de un lenguaje surrealista-junguiano) fiel a sus articulaciones anteriores: la poesía, en tanto que *penser non dirigé* [pensar no dirigido], revela que «todo es movimiento, una alineación constante con el vuelo del tiempo». Él y Breton se distanciaron de nuevo en 1935, cuando el segundo fue excluido del Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura después de abofetear al escritor favorito de Stalin, Ilya Ehrenburg, mientras que Tzara sí participó en el mismo. A diferencia de Breton, se negó a protestar cuando expulsaron a Trotski de Francia. Hay huellas ocasionales del obligatorio optimismo soviético en la poesía de este periodo, como en un poema que circuló ampliamente, llamado «El sendero de las estrellas del mar», escrito después del asesinato de Lorca: «ábrete corazón eterno / para partir por el sendero de las estrellas / en tu vida incontable como la arena / y las alegrías del mar».

Pero Tzara se resistía y desafiaba las convenciones asfixiantes del realismo soviético. Constituía un «falso reconocimiento» de los propósitos y de la naturaleza de la poesía el convertirla en una «actividad documental, mediada, de descripción alegórica con los fines moralizantes de la ficción y la propaganda», escribió en *Grains et issues*, una obra poético-teórica de 1935. Trabajó incansablemente como secretario del Comité de Defensa de la Cultura Española, organizando eventos incluso bajo los bombardeos en Valencia y Madrid. En la primavera de 1939, su hermana y los miembros más jóvenes de su familia llegaron a París desde Rumanía, donde la Guardia de Hierro fascista estaba en ascenso. Tzara, él mismo apátrida, no pudo conseguir visados franceses para ellos y tuvieron que regresar. En junio de 1940 se unió a los millones de personas que huían de la invasión nazi de París. «La guerra está a las puertas. ¿Escuchas los horribles vagones que lucen escorpiones y ciempiés, mientras se arrastran como moluscos y se precipitan a los establos para inspeccionar la destrucción?», escribía en *La fuite* (La huida), su extraordinario poemario dramático de ese periodo. Las esperanzas de embarcar hacia Estados Unidos se desvanecieron. Cuando comenzó la deportación de los judíos de la Zona Sur en 1942, fue a esconderse en los Pirineos y después sobrevivió precariamente con papeles falsos en la aldea de Souillac, en la Dordogne, librándose por los pelos de ser capturado cuando unos colaboradores denunciaron su presencia allí. Durante buena parte de este tiempo estuvo escribiendo muy intensamente. Publicó en dos ocasiones en el periódico de la Resistencia, *Confluences*, y seguía puliendo *La fuite*, que abordaba los temas del éxodo en su sentido histórico y existencial más amplio, universalizando el sufrimiento del pueblo judío:



Así nuestro pueblo ha huido de padres a hijos pasando la antorcha  
 la antorcha de la fuga que incendiaba todo su ser  
 y de siglo en siglo la huida nos lastraba con su pesada amenaza  
 y el castigo de traer al mundo las semillas de una huida sin sentido  
 a su vez la huida de nuestro pueblo nos castigaba en nuestros frutos.

Cuando regresó a París, después de la guerra, al principio Tzara se quedó prácticamente en la calle. En una conferencia de 1946, *El surrealismo y la posguerra*, planteaba la cuestión fundamental de la época: «¿Hemos encontrado una solución a los problemas que provocaron la guerra?».

¿Dónde está el final de esta guerra, este final amortajado que se prolonga en cada individuo, que nos trae nuevas preguntas y soluciones temporales, reparaciones necesarias pero improvisadas y el peso aplastante de dolores y destrucciones y la gravedad de heridas que aún están abiertas? Ya no hay guerra, pero tampoco hay todavía *après guerre*.

Él esperaba que, con el PCF, las solidaridades que se habían forjado durante la Resistencia pudieran servir para recrear una Francia «más libre, más vigorosa», aunque, como señala Hentea, su poesía exigente no le era útil al Partido como propaganda cultural. Ahora, en tanto que portavoz de más edad de Dada, argumentaba que «la *tabula rasa* que considerábamos como la fuerza motora de nuestras acciones era valiosa siempre que hubiera *algo más* a lo que seguir». En contra de la línea del Partido, se alineó instintivamente con la revolución húngara de 1956, atacando «el formalismo burocrático», «el conformismo y dogmatismo estatal» y firmando una carta junto a Sartre y el resto de editores de *Le Temps Modernes*, pidiendo un debate abierto dentro del Partido. Aunque no abandonó el PCF, a partir de ese momento, en la práctica, sus dirigentes lo pusieron en la lista negra. Tzara se concentró entonces en lo que se convertiría en un estudio exhaustivo de los criptogramas en las obras de Villon, Dante y Rabelais, que le obligaba a pasar los días en la Bibliothèque Nationale escudriñando viejos manuscritos, mientras pasaba sus tardes en el Café de Flore. Aún seguía corrigiendo sus hallazgos cuando le sorprendió la muerte en 1963.

Hentea finaliza con la inscripción en la lápida de Tzara, donde está grabada «la única palabra que tiene vida eterna»: *poète*. En tanto que conclusión de la biografía, el problema aquí no radica en que se le otorgue a la poesía la última palabra, sino más bien en que esta, en la concepción de Tzara, queda en cierto modo desvirtuada en esta reflexión final en la que banalidades sobre la «sutilidad» y la «eternidad» del arte se cuelan en el argumento, aplanando su poética explícitamente política. Cuando se ha descrito una vida como esta, que abarca dos guerras mundiales y el fermento revolucionario entre ambas, los significantes románticos de Hentea componen un extraño acorde final, fuera de lugar tanto para las pirotecnias inimitables de Dada como para la posterior *littérature engagée* de Tzara, que, para su enorme crédito, difícilmente podrían describirse ni como sutiles ni como eternas.