

5-2012

Jules Laforgue, Tristan Tzara, Carmelo Bene: La vanguardia que no cesa

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. (2012) "Jules Laforgue, Tristan Tzara, Carmelo Bene: La vanguardia que no cesa," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 24, pp. 111-122.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

**JULES LAFORGUE, TRISTAN TZARA, CARMELO BENE:
LA VANGUARDIA QUE NO CESA.**

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

RESUMEN:

A través del personaje de Hamlet, las vanguardias europeas han planteado audaces propuestas teatrales alejándose del texto original de Shakespeare. Exploramos en este estudio la línea que va de Laforgue a Carmelo Bene pasando por *Mouchoir de Nuages* de Tristan Tzara. Proponemos que la exploración del personaje con matiz decadente hecha por Laforgue y continuada por Tzara confluyen en Carmelo Bene.

PALABRAS CLAVE: Hamlet. Vanguardias. Tzara. Laforgue. Bene.

Es un lugar común situar el comienzo de las vanguardias teatrales en el estreno de la obra de Alfred Jarry *Ubu roi*, el 10 de diciembre de 1896 en el Théâtre de l'Oeuvre, con montaje de Lugné-Poe y con Firmin Gémier en el papel principal. Es la información que da Vito Pandolfi en el apartado que consagra a la vanguardia en su justamente célebre *Historia del teatro* (Pandolfi: 1969). Pero un tópico repetido por muchos expertos no pasa de ser una creencia transmitida con mucho éxito en un ámbito especializado y, como es habitual en el quehacer crítico, debe someterse a verificación.

La revisión documental del tópico erudito obliga a corregir esa idea. Frantisek Deak (Deak: 1993), que ha estudiado minuciosamente el teatro simbolista de vanguardia, aporta documentación muy solvente que permite adelantar casi en cinco años esa fecha e integrar su documentación en una propuesta teórica alternativa, basada en la conciencia de vanguardia por parte tanto del autor del texto (Jules Laforgue) como de su director escénico (Paul Fort). La evidencia de que se trata en ambos casos de una tarea de vanguardia es la respuesta que obtuvo por parte del público; la garantía de su importancia para la historia del teatro es la consistencia y continuidad de esa propuesta en la historia de las vanguardias y sus distintas fases.

La pieza breve *Le concile féérique* se había publicado en la revista literaria *La Vogue*, el 12 de julio de 1886, tres años antes de que Henri Morin le hiciera llegar a Alfred Jarry el primer esbozo de *Ubu roi*. La publicación en una revista como *La Vogue* asegura de forma rotunda su difusión en los medios literarios a lo largo del quinquenio 1887-1891; la decisión de Paul Fort en diciembre de 1891 de basar su provocación teatral en la representación de esta obra tiene así un respaldo cultural importante: la obra pertenece a la vanguardia literaria y al mismo tiempo tiene difusión; la audacia de Fort está en su perspicacia para captar su carácter vanguardista también en el ámbito teatral. *Le concile féérique* había sido publicado también en la edición de la poesía de Laforgue preparada en 1890 por Édouard Dujardin y Félix Fénéon¹. Así pues, la obra había tenido ya su período de difusión impresa cuando Fort (colaborador de Lugné-Poe en esos años) decide hacer su montaje. La sesión, reseñada al día siguiente en *Le Figaro* por su escandalizado cronista teatral, habla del encrespamiento del público ante un atentado al canon declamatorio del teatro francés. Frantisek Deak, que ha estudiado minuciosamente el episodio ofrece la siguiente explicación al escándalo:

The protestations were expressed because members of the audience understood the play's intention and its staging and were not reacting, as the critic in *Le Figaro* suggested, to bizarre verse and the incomprehensible situation. The poets in the audience were reacting to the equivocal nature of the poem. They were not yet ready for **an ironic treatment** of the new symbolist poetic style. Of course there were as usual among the spectators those who liked to exclaim in exasperation that they understood nothing [las negritas son mías].

Disponemos también de otra información interesante sobre ese montaje rupturista en la fase de ensayos. La publica Sarcey en *Le Temps*, el 14 de diciembre de 1891: “Es de noche. A la derecha hay un hombre de pie en el umbral de una puerta. A la izquierda, un joven y una joven se hacen carantoñas en una ventana. Un hombre duerme en medio del escenario”² [esta traducción y las demás, son mías].

Conviene aclarar esto: el hombre que duerme en el centro del escenario es el Coro y el joven que está a la puerta es el Eco, que actúan como **comentadores** de lo que ambos jóvenes hacen o dicen, de tal forma que dos de los cuatro personajes interrumpen el discurso dramático de los protagonistas para añadir un filtro irónico sobre la situación teatral y la perspectiva del espectador. De esta forma el Hombre y la Mujer, desprovistos de entidad como personajes al carecer incluso de nombre propio, pasan a ser personajes-marioneta que

¹ Es conocida la tarea precursora de Dujardin respecto a James Joyce en lo que atañe al flujo de conciencia y el monólogo interior del personaje; en cuanto a Félix Fénéon, su importancia es sólo comparable a la de Gertrude Stein en los años 20. Dujardin y Fénéon, junto al pintor Georges Seurat, forman parte del minúsculo cortejo (5 personas) que acompañó al entierro de Laforgue en 1887.

² Deak: 152 (Esta traducción, y las demás del texto, son mías).

JULES LAFORGUE, TRISTAN TZARA, CARMELO BENE:
LA VANGUARDIA QUE NO CESA

declaman un papel cuyo sentido se les escapa. Y los esfuerzos del Coro y el Eco por desentrañar ese sentido tampoco ayudan al público a entender a qué tipo de representación están asistiendo. Si el objetivo de la vanguardia en el ámbito social se basa en la provocación, no cabe duda de que Paul Fort lo ha alcanzado sobradamente llevando a escena *Le Concile féérique*.

Naturalmente, si la obra de Laforgue no hubiera tenido continuidad en la experimentación de la vanguardia teatral estaríamos en un caso aislado de ruptura, en una curiosidad histórica. Pero esa continuidad existe y además en uno de los textos clave de la vanguardia teatral de los años 20: la obra maestra de Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, posterior a las dos piezas sobre la *Aventura celeste del señor Antipirina* y a la peculiar *Le Cœur à gaz*. Cuando Tzara estrena en 1924 *Mouchoir de nuages* lleva ya casi diez años de experiencia teatral. Y ya había utilizado a Laforgue en su fase inicial de poemas escritos en rumano³ antes de la creación de *Dada*; de hecho en la primera y tumultuosa sesión del *Cabaret Voltaire*, Tzara recita dos poemas de Jules Laforgue. El interés de Tzara no termina en Laforgue⁴; también estaba especialmente atraído por la obra de Paul Fort.

Henri Béhar (2005: 98), sin duda el mejor experto en la obra de Tzara, ha hecho ver de forma clara que *Mouchoir de nuages* está basado en otro texto de Laforgue, incluido en este caso en las *Moralités Légendaires*: “Hamlet ou les suites de la piété filiale”. *Mouchoir de nuages*, “farsa trágica” según Béhar, está dividida en quince actos y tiene como eje metateatral el acto XII, en donde se representan las escenas de diálogo entre Hamlet, Polonio y Ofelia, que en la construcción teatral de la obra responden a las relaciones entre El Poeta, el Banquero y La Mujer. Sin embargo los diálogos de Tzara no corresponden a la obra de Shakespeare, sino al “Hamlet” de Laforgue, la primera de las *Moralités Légendaires*. La edición de esta obra es precisamente del año 1924, año de estreno de *Mouchoir de nuages*.

Esta influencia es evidente y ha sido analizada y explicada por Béhar en lo que atañe al hipotexto laforguiano en el plano de los contenidos. En ese sentido el “Hamlet” laforguiano es hipotexto, pero no es hipoteatro, al tratarse de un texto narrativo, no de un texto teatral. Sin embargo la influencia de Laforgue se extiende también al elemento de hipoteatro que concierne al *Concile féérique*, donde el escenario está dividido también en dos planos, el de

³ El importante poeta rumano Dărie Novăceanu, que ha traducido al español los poemas de Tzara, apunta claramente “la citada influencia fue fruto de un largo viaje por Francia, adonde había ido Tzara para conocer el simbolismo en sus fuentes directas”

⁴ Probablemente la atracción de Tzara por Laforgue tiene una explicación lingüística: ambos leían y hablaban inglés y alemán, frente a la habitual formación clásica en latín y griego de sus colegas; ambos procedían de un país de habla románica: Uruguay y Rumanía.

los personajes y el de los comentadores, lo que es la característica más revolucionaria del tratamiento irónico, tanto del *Concilio feérico* como de *Pañuelo de nubes*. La importancia del personaje de Hamlet para el mundo metateatral y metapoético creado por Laforgue es básica y muy profunda, y ha sido puesta de relieve por todos los estudiosos del poeta franco-uruguayo. Tal vez las observaciones más agudas y reveladoras sobre la doble proyección de Laforgue en un Hamlet dandy y un Pierrot lunar corresponda a Yves Bonnefoy (1988: 173):

Et c'est pour cela qu'il écrit bientôt cette nouvelle version du mythe moderne d'Hamlet qui va être la plus fameuse des *Moralités légendaires*. Car *Hamlet ou les suites de la piété filiale*, c'est évidemment la dénonciation des misères et des mensonges qu'il associe à l'acte d'écrire, et on y sent forte la tentation de renoncer à celui-ci une fois pour toutes, quitte à chercher la mort aussitôt après sur la tombe de celle qui en a troublé tout le cours. Ce Hamlet que Laforgue suit tout au long de ses derniers tours dans ses soliloques, ses actes compulsifs, ses exaltations et ses vilénies ne justifie certes plus l'espérance métaphysique que d'autres que lui attachent au chiffré formé par Shakespeare.

Como veremos más adelante, los temas de la renuncia al acto de escribir y la del suicidio escénico del personaje son elementos centrales de *Pañuelo de nubes*. La transformación del elenco de **comentadores** (el Coro y el Eco en Laforgue, *A,B,C,D* y *E* en Tzara, una versión remozada e irónica del Coro de la tragedia griega para teatro de cámara) es una de las más notables aportaciones de Tzara al lenguaje teatral de la vanguardia. No es, como se ve, invención propia, sino indagación y desarrollo escénico de una propuesta que ya es muy clara en el texto de Laforgue.

Dicho esto, que en modo alguno es baladí, porque establece la filiación de una de las líneas centrales de la vanguardia teatral, el inteligente trabajo de Tzara en *Pañuelo de nubes* plantea una ruptura con la tradición escénica que va mucho más allá de los experimentos de Jarry con *Ubu*, de los hallazgos de Apollinaire con *Les mamelles de Tiresias* y de los anteriores chapuzones en la vanguardia teatral del propio Tzara, que con los dos *Antypirine* y *Le cœur à gaz* se había dedicado a una encomiable y sistemática tarea de demolición, pero no a una propuesta de creación de un lenguaje teatral nuevo. De hecho, las escasas líneas que Vito Pandolfi (1969: 131) le dedica a Tzara en su obra apuntan sólo a esa empresa de demolición; no se para a analizar *Mouchoir de nuages* dentro de la evolución de las vanguardias, sino como final de trayecto de la propia obra de Tzara.

La aportación formal más importante de la obra está en la propia concepción del espectáculo teatral, muy claramente expuesta en el prólogo:

La escena representa un espacio cerrado, como una caja, de donde ningún actor puede salir. Los cinco planos son del mismo color. Al fondo, a cierta altura, una pantalla que indica el lugar de la acción por medio de reproducciones ampliadas de tarjetas postales ilustradas, enrolladas en dos rollos que un maquinista proyecta a medida que los actos pasan, sin ocultarse a los espectadores.

JULES LAFORGUE, TRISTAN TZARA, CARMELO BENE:
LA VANGUARDIA QUE NO CESA

En medio de la escena, un tablado. A la derecha y a la izquierda, sillas, mesas de maquillaje, accesorios y atuendos de los actores. Los actores están en escena durante todo el tiempo que dura la obra. Cuando no representan están de espaldas al público, se visten o hablan entre ellos.

Los actos se representan sobre el tablado; los comentarios, fuera de él. Al final de cada acto, la luz cambia bruscamente para iluminar sólo a los comentaristas; los actores ya no están en su papel y abandonan el tablado. La luz vuelve a cambiar bruscamente al final de cada comentario y los proyectores de arriba y de los lados iluminan sólo el tablado. Los electricistas y los reflectores están en el escenario.

Dos ayudantes ponen o retiran los accesorios en el tablado. Todos los actores mantienen en escena su nombre civil. En esta edición, los personajes llevan los nombres de los actores que han creado los personajes. El Poeta, la Mujer del banquero y el Banquero son los personajes principales. A, B, C, D y E son los comentaristas que representan también todos los papeles secundarios.

El espacio escénico y el espacio dramático pasan a ser planos de una obra teatral (una farsa trágica, muy en la línea del teatro vanguardista) en donde todo está integrado como ficción y representación: actores, comentaristas, electricistas y público; y en donde la mirada del espectador hacia el espectáculo debe asumir distintos planos conforme a las indicaciones del montaje. Los **comentaristas** se interponen entre los personajes y el público; y los mismos personajes, que se desdobl原因 y confunden con los actores, cambian de posición y de rol, de tal manera que en algunos actos los actores-personaje están entre el público y son aludidos por los comentaristas. Al final de la obra, tras el suicidio ritual del Poeta, los comentaristas se transforman en participantes en una subasta del alma, cantando alternativamente las cifras que se ofrecen en las pujas. Esto hace que el público pase a constituirse escénicamente como público de subasta. La evidencia de que se está proponiendo un correlato entre el espectáculo teatral y un subgénero de espectáculo mercantil con final abierto es un claro componente de la vanguardia. Por una parte, en lo que atañe a la presentación de los personajes, el nuevo Personaje-Actor recuerda a las figuras de Giorgio de Chirico, Max Ernst o Paul Delvaux, pero también a los personajes de las representaciones teatrales de Oskar Schlemmer en las piezas teatrales de la Bauhaus; por otra parte, la introducción de la instancia irónica que representan los comentaristas nos acerca al teatro de Bertolt Brecht, manteniéndose fiel al origen de la indagación, que está en el *Concile féeérique* de Laforgue.

Hay que apuntar en primer lugar que *Mouchoir de nuages* no es una obra dadaísta, en el sentido en que sí lo son las dos *Antypirine* y *Le cœur à gaz*. Ya en 1923 Tzara ha disuelto el movimiento Dada⁵ y ha entrado en una fase de reflexión estética y moral sobre la función del

⁵ Las querellas entre Dada y el Surrealismo tienen su punto culminante el 6 de julio de 1923 en la representación de *Le Cœur à gaz* en el Théâtre Michel, interrumpida y boicoteada por un comando formado por André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard y Benjamín Péret. Seguramente este episodio le lleva a Tzara a una reflexión sobre el hecho artístico en sí y sobre las consecuencias de la vanguardia como grupo de poder.

Arte y del artista y sobre el proceso de creación. Es en esos años, en que Tzara frisa la treintena, cuando escribe sus dos obras capitales: *Mouchoir de nuages* (1924) y *L'homme approximatif* (1925-1930). Son los años en que se dedica al estudio y coleccionismo de obras de arte de las distintas culturas africanas y de Oceanía y en los que profundiza (todavía más) su relación con los pintores vanguardistas de distintas tendencias. La publicación de *Mouchoir de nuages* se acompaña con grabados (al aguafuerte) de Juan Gris; *L'arbre des voyageurs* con 4 litografías de Miró, y *L'homme approximatif* con un grabado de Paul Klee. En 1933, *L'Antitête* llevará un grabado de Picasso. En todos esos años, su nueva casa en la Avenue Junot, diseñada en 1925 por el arquitecto austriaco Adolf Loos, es el punto de reunión de todos los poetas y pintores de las distintas vanguardias. Como se ve, la obra de creación de estos años se construye según nuevos parámetros y como una estética de rechazo al arte oficial consagrado, pero también de oposición a los postulados surrealistas del grupo de Breton, cada vez más rígidos. De esta forma la complejidad de *Mouchoir de nuages* se inscribe en una línea vanguardista creadora, que integra una mirada estética nueva y unos postulados críticos importantes respecto al montaje y al hecho mismo de la representación escénica en todos sus componentes. Al mismo tiempo, los contenidos sobre los que esta mirada y esta reflexión crítica actúan son contenidos perfectamente reconocibles para el espectador. En la obra se combinan elementos de la novela folletinesca, del teatro de boulevard, de los temas universales de la historia del teatro y de los temas modernos de la cultura de consumo: viajes exóticos, novelas policíacas, bancarrotas financieras y ambientes, personajes y poses del mundillo chic. De todos estos elementos el que corresponde al mundo interior de Tzara es el que lo sitúa como heredero de Laforgue en el manejo de la ironía y en la revisión del mito hamletiano. Una revisión que se aleja de forma tajante de la mera copia puesta al día (la estética modernista) para plantear la indagación del mito colectivo a través del mito personal del propio autor. Los quince breves actos en que estructura la obra tienen dos puntos culminantes en los actos IX y XII en donde se plantea el hecho escénico de una forma nueva y radical.

El acto IX, en lo que atañe a la representación, introduce una novedad respecto a los anteriores: el gesto escénico de ponerse la máscara transforma al Poeta en un personaje diferente que adopta un lenguaje distinto. El Poeta es Marcel Herrand, pero el Poeta con la máscara teatral pasa a ser una premonición del Hamlet que procede de la obra de Laforgue y que aparecerá en el acto XII. La transformación escénica se da en dos fases: al comienzo de su monólogo como Poeta, hay una referencia evidente al monólogo de Hamlet,

JULES LAFORGUE, TRISTAN TZARA, CARMELO BENE:
LA VANGUARDIA QUE NO CESA

inmediatamente corregida por una modificación irónica que lo sitúa como un actor supermarioneta al estilo Meyerhold; esta parte del monólogo está en prosa; en el momento de ponerse la mascarilla pasa a ser un actor declamando un texto en verso blanco sin rima, con cierto tono a traducción de un texto clásico (Tzara:330-1)

ACTE IX

(UNE FORÊT. *Sur le décor est écrit en gros caractères: Monologue*)

LE POÈTE (*s'avance un loup dans la main*).- Vivre, mourir. A droite, à gauche. Debout, couché. En avant, en arrière. En haut, en bas. Pourquoi cette gymnastique à propos d'un mal qui n'a rien de corporel. Je l'aime... (...) Mais à quoi bon? Je voudrais pouvoir me déchirer les méninges pour voir, comme à l'intérieur d'un jouet, le mécanisme de mon amour pour elle. Moi, qui n'ai jamais aimé. (*Il met le loup.*)

L'amour qui en de fines et pures circonstances
frappa de si subtils regrets mes tours mes nuits,
aux portes closes du temps avec des gestes doux
qui ne réveillent pas les voyageurs d'hôtels (...)

El monólogo se alarga durante cuarenta versos de medida aproximada al alejandrino francés, y se cierra con tres versos o versículos libres de tono coloquial, que mantienen el estilo decadentista del verso, combinando una imagen muy potente con una elocución claramente irónica:

Et tout cela pour deux yeux bleus
et pour le five-o'clock tea que le crépuscule offre au printemps dans
des tasses en porcelaine, invisibles comme les étoiles⁶.

Este segundo monólogo del Poeta declamatorio se cierra con una pirueta de montaje: el personaje se pone a tararear “La violetera” y la orquesta lo acompaña ‘en sourdine’ hasta la mitad del acto siguiente. El decorado cambia y, dentro del mismo acto, pasamos al diálogo de los comentadores, con un total de 9 réplicas entre los comentadores *A*, *B* y *C*. La octava réplica (Tzara: 332), a cargo de *B* nos sitúa de forma clara en el universo hamletiano, pero no en el de Shakespeare, sino en el de Laforgue: “Quant à moi, si je ne savais d'avance quelle tournure l'auteur a donnée à sa pièce, je n'hésiterai pas une seconde à proclamer que la poésie

⁶ “Y todo esto por un par de ojos azules/y por el té de las cinco, que el crepúsculo ofrece a la primavera en/ tazas de porcelana invisibles como las estrellas”.

est un produit négligeable de la folie latente, et qu'elle n'est aucunement nécessaire à la marche ascendente de la civilisation et du progrès⁷”.

La alusión a la **locura latente** es el tema hamletiano; la distancia irónica sobre el discurso teatral es de raíz claramente laforguiana, como lo será la resolución de la obra en el Acto XV, inspirada sin duda por la relación entre los personajes de Hamlet, William y Kate, estos dos últimos actores de la troupe que representa *La ratonera* en el palacio de Elsinore. El breve acto XIII, el asesinato del Banquero por los dos apaches parisinos debe leerse como una variante irónica del rey Claudio (el Banquero) y de Rosenkantz y Guildenstern. El final de la obra, veinte años después, en la buhardilla en donde reaparece Ofelia como portera del inmueble, nos muestra el suicidio del Poeta y la subasta de su alma entre los comentadores. Hay aquí un astuto cruce temático con el comienzo del *Fausto* de Christopher Marlowe, que Tzara tradujo primorosamente al francés. La obra entera contiene, como se ve, varios niveles de metateatro.

En este sentido es esencial insistir en el planteamiento escénico en lo que atañe a la difuminación del Personaje que se produce al introducir el papel temático del comentador. Los actores que representan a los tres personajes principales, el Banquero, la Mujer y el Poeta, nunca aparecen en el papel de comentador, pero todo el resto de los actores interpretan dos o tres papeles y en algunos casos, también el de comentador. Es decir, el público ve en escena a Marcelle Romeo en los papeles de Amiga de la mujer del banquero, de Ofelia en el acto XII, de portera en el acto XV y de comentadora *E* en varios actos, y ve al actor Staquet como Polonio en el acto XII, como Colono, como Señor 2º y como comentador *C*. Lo mismo sucede con Valentin, que interpreta al Capitán del barco, al Jefe de Estación, a uno de los dos apaches del acto XIII y al comentador *D*. Está claro que en la obra la instancia del Actor resulta más importante que la instancia del Personaje y que este reparto de funciones incide en la perspectiva con la que el espectador contempla los comentarios irónicos de *A*, *B*, *C*, *D* y *E*, sabiendo que la actriz que representa el papel de comentador *E*, ya ha representado antes el papel de Amiga de la Mujer del Banquero y después va a representar el de Ofelia. Esto explica el interés del diálogo entre los comentadores *A*, *B*, *C* y *E* al final del Acto V:

C.- Por eso está mal hecha esta obra. Aunque seamos los comentadores, es decir, el subconsciente del drama, no se nos permite saber por qué el poeta no ama a Andrea.

⁷ “Por mi parte, si no supiera de antemano el giro que le ha dado el autor a su obra, no dudaría ni un segundo en proclamar que la poesía es un producto desdeñable de la locura latente, y que en modo alguno es necesaria para la imparable marcha de la civilización y del progreso”.

JULES LAFORGUE, TRISTAN TZARA, CARMELO BENE:
LA VANGUARDIA QUE NO CESA

E.- Y sin embargo, es bonita e inteligente, ya sabe, la conozco muy bien.

B.- El hecho de representar en el tablado el papel de amiga de Andrea no le da derecho a pensar que en la realidad lo es.

A.- Pero podría muy bien serlo, dejando aparte la acción, el escenario, en la auténtica realidad, en su casa. Usted qué sabe.

C.- ¡Oh, qué lata, siempre con la misma discusión sobre la diferencia entre el teatro y la realidad!

El Comentador *C* va a representar a Polonio en el Acto XII, pero el público no lo sabe, como tampoco sabe que ese acto corresponde a un fragmento del *Hamlet* de Laforgue, integrado en la dramaturgia de Tzara; eso explica que *C* se permita hablar del **subconsciente del drama**, y que la comentadora *E* pueda hablar de su conocimiento del carácter de Andrea: es la misma actriz que acaba de representar el papel de amiga de Andrea y que más adelante aparecerá como Ofelia en el acto XII y como portera del inmueble en el XV. Esta alegre confusión metateatral había sido abordada por Laforgue en su obra, pero la dramaturgia diseñada por Tzara potencia la función de la ironía y el distanciamiento en el tiempo de la representación y sin duda quebranta la certeza del espectador sobre el tipo de experiencia en la que se encuentra. De la misma manera que el espectador que ocho años antes asistía a los espectáculos del *Cabaret Voltaire* en Zürich se encontraba fuera de la confortable realidad habitual del silente espectador de sillón y palco. Hay una diferencia básica entre 1916 en Zürich y 1924 en París: lo que en primer momento fue un acto consciente de provocación, en la minuciosa empresa Dada de demolición de los códigos estéticos tradicionales, pasa a ser ahora una calculada reflexión teórica y práctica, con consecuencias importantes en la dramaturgia. En palabras de Henri Béhar (2005: 98):

Así se revela uno de los secretos de esta obra, que inaugura una nueva forma de hacer teatro: al teatralizar hasta la saturación se provoca la desilusión. (...) La presencia de *Hamlet* en *Mouchoir de nuages* reviste una significación evidente. Por una parte tiene el valor de un despertador, criticando las representaciones, los mitos de la sociedad, proponiendo una nueva forma de teatro, extrayendo nuevos comportamientos del actor, que interpreta varios papeles sucesivos, entre ellos el de su propio crítico, y del espectador, atrapado en una cerrada retícula de ilusiones, de razonamientos paradójicos, obligado a desenredarlos para encontrarles sentido. Por otra parte, la elección de *Hamlet* revela la personalidad del artista.

Y revela también la tarea central de las sucesivas vanguardias teatrales, resumida por Ángel Berenguer en sus reflexiones teóricas (Berenguer: 2012) como “el acto de voluntad que define la actitud de ruptura”. Probablemente hay que tomar esto en el sentido expuesto por Schopenhauer en su obra *El mundo como voluntad y representación*. Se trata del acto estético procedente de la inteligencia crítica según el cual el artista elabora una forma distinta de

representar el mundo a través de una voluntad de ruptura que origina un lenguaje artístico diferente.

La obra de Carmelo Bene está caracterizada, como observa Vito Pandolfi, por el uso de la parodia, lo que encaja con la tradición cultural laforguiana de las *Moralidades legendarias*: todas ellas parodias de mitos culturales, de Shakespeare a Wagner, y a los relatos bíblicos. También, dada su profesión múltiple de actor, director y cineasta, por un uso muy peculiar de los clownesco. La parodia de los mitos culturales a través de la irrisión del clown que hurga en los comportamientos cotidianos (Pandolfi: 192). En todo caso, su exploración del universo hamletiano, tanto en teatro como en cine, ha priorizado el texto de Laforgue frente al de Shakespeare, lo que evidencia una conciencia de ruptura con los iconos culturales constituidos como tópicos de la Tradición.

Su obra más conocida es seguramente el filme sobre el *Hamlet*, de tonos fellinianos y barrocos, pero sorprendentemente fiel al espíritu del texto de Laforgue; parece claro que Bene ha estudiado a fondo la obra de Tzara, pero también algunos hitos de la representación teatral, desde Antonin Artaud hasta Jean-Louis Barrault, que también representó y dirigió el *Hamlet* laforguiano. Hay, pues, una continuidad cultural en la vanguardia en torno al tratamiento del mito a partir de la parodia, la ironía, el tratamiento clownesco y la ruptura del espacio escénico que es muy anterior a los experimentos de Heiner Müller y de Bob Wilson. La minuciosa tarea investigadora de Carmelo Bene en lo que atañe a Hamlet pasa por los cinco montajes teatrales, el filme *Un Hamlet menos* (1973) y el experimento cómico-farsesco de Homelette para Hamlet, que expone en un juego de palabras interlingüístico (Home: casa en inglés y omelette: tortilla en francés, como revisión cómico-fonética del sentido del significado de ‘hamlet: villorrio’). La exploración de los códigos de la representación filmica y teatral culmina seguramente en *Un Hamlet menos*, cinco años posterior a su filme *Nuestra señora de los Turcos* con el que obtuvo en 1967 el Gran Premio del Festival de Venecia. Los efectos de cámara y montaje en el caso del film, es decir la aplicación de la tecnología de la producción a las posibilidades que ofrece el texto teatral, y la mezcla de códigos de representación sitúan este ejemplo de mixtura filmica y teatral dentro de las grandes producciones estéticas del último cuarto del siglo XX y en la estela de los escándalos proporcionados por los espectáculo de vanguardia. La exploración de significados que se produce a partir de la frase real de Hamlet, dirigida a Ofelia: *Go to a nunnery*, produce una visualización escénica de un recinto de actrices desnudas en su parte superior y levemente escondidas tras un velo transparente en la inferior, cubiertas todas ellas con tocas monjiles.

JULES LAFORGUE, TRISTAN TZARA, CARMELO BENE:
LA VANGUARDIA QUE NO CESA

Esto que hace confundir en la percepción del espectador los signos teatrales [desnudez+tocas monjiles+maquillaje expresionista] de modo que el espectador recibe imágenes culturalmente contradictorias: Hamlet y Ofelia se encuentran en un espacio que recubre al mismo tiempo el recato monjil y la voluptuosidad del lupanar. Sin el signo teatral de las tocas monjiles la imagen producida sería meramente libertina; la ocupación del espacio sagrado del convento, reforzada por la adopción de una conducta corporal hierática y la sugestión de una procacidad retenida provocan en el espectador el pasmo de encontrarse incapaz de asumir el significado de este discurso, a medio camino entre Fellini, el Marqués de Sade y la ritualidad pagana de *Eyes Wide shut*. En cualquier caso el momento en que Bene produce su provocativo film es el mismo en el que triunfan espectáculos como *Hair* y *Oh, Calcutta*. No es la desnudez en escena de las actrices, sino el efecto surrealista de su multiplicación, como en un cuadro de Magritte o de Max Ernst, y el esmero en el tratamiento de la dramaturgia lo que se constituye en efecto de vanguardia. No son los contenidos previos del texto, sino la audacia de su exposición por medio de una dramaturgia salvaje lo que define la acción de vanguardia.

En todo caso esta exploración por los distintos momentos históricos de la vanguardia teatral pone de manifiesto que la capacidad de transgresión de un texto está tanto en la potencialidad que ofrece (el *Hamlet* de Laforgue es un texto narrativo; el *Concile féérique*, un texto que se puede calificar como poético) como en la proyección de una dramaturgia de vanguardia que explora tanto la forma como el contenido (*Mouchoir de nuages*) y que puede adoptar la forma de producto cinematográfico para explorar lo que ya ha sido comprobado en el escenario. La posibilidad de acceder en Youtube a la obra de Carmelo Bene confirma la actualidad de los planteamientos rupturistas de esa ‘vanguardia que no cesa’ y que tiene también su propia historia y tradición. Aunque se trate de la tradición de transgredir continuamente.

Referencias bibliográficas

1. Libros:

ARAGON, L. (1994), *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris : Gallimard.

BÉHAR, H. (2005), *Tristan Tzara*, Paris: OXUS.

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁQUEZ

BENE, C. (2004), *Théâtre. Œuvres complètes II*, Paris: P.O.L.

DEAK, F. (1993), *Symbolist Theater. The formation of an Avant-garde*, New York : Johns Hopkins University Press

LAFORGUE, J. (1996), *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos*. Madrid: Hiperión.

NOVĂCEANU, D. (2002), *Tristan Tzara : Los primeros poemas (Poemas rumanos)*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

PANDOLFI, V. (1969), *Histoire du Théâtre, 5. Symbolisme, avant-garde, Théâtre et histoire*, Verviers : Marabout.

TZARA, T. (1975), *Œuvres complètes, Tome I*, Paris : Flammarion.

2. Volúmenes colectivos

BONNEFOY, Y. (1988), «Hamlet et la couleur», *Laforgue aujourd'hui*, Mayenne : José Corti.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (1986), « Jules Laforgue, précurseur du théâtre Dada », *Actes du colloque international Dada-Surréalisme*, Cádiz : Universidad de Cádiz.

3. Revistas

BERENGUER, A. (2010) «Reflexiones teóricas sobre vanguardias históricas y lenguajes artísticos», *Teatr@*, 24