

**EL CARNAVAL Y LA RISA EN *UBU REY*
DE ALFRED JARRY**

Monografía para optar al título de Literata

Presentada por: Eloísa Jaramillo Arango
Código 199811535

Dirigida por: Amalia Iriarte Núñez

Departamento de Literatura y Humanidades
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de los Andes

BOGOTA, JULIO 14 DE 2003

Notas aclaratorias

La editorial francesa Gallimard ha difundido de manera seria y sistemática la obra de Alfred Jarry. Publicó sus obras completas y varias ediciones en folio de sus obras por separado. Como texto base en francés, usé la edición de Gallimard titulada Ubu de la colección Folio Classique de 1997. Trabajé con tres traducciones al español, la de José Benito Alique de la editorial Bruguera, la de Ana González de la editorial Bosch y la de Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio de la editorial Minotauro. Las palabras y expresiones problemáticas están citadas en francés, con sus respectivas traducciones de la edición de Minotauro; las citas del texto están en español usando esta misma traducción de Alonso y Fassio.

Aunque consulté bibliografía específica sobre Jarry y también varias historias del teatro que dedican capítulos al período de fines del siglo XIX y principios del XX, para esta monografía decidí emplear como herramienta fundamental la bibliografía teórica, que consiste en los siguientes textos: la “Teoría del <<Método Formal>>” (1925) de Boris Eikhenbaum, “El arte como procedimiento” (1917) de Victor Chklovski, “De la evolución literaria” de Yuri Tynianov (1927), La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (1965) de M.M Bajtín, “Carnaval y Literatura” (1971), también de M.M Bajtín y La Risa. Estudio sobre la significación de lo cómico (1924) de Henri Bergson.

Agradecimientos

A Sylvia Jaimes por su escucha. A Angela Fajardo por su complicidad. A Salym Fayad, Pablo Guerra y Rodrigo Restrepo, por sus abrazos. A Laura Barragán, Carmen Burbano y Amalia Iriarte, por sus palabras. A Claudia Montilla, Ricardo Camacho, Lucy Torres y Samuel Jaramillo, por su confianza. A todos, gracias por su cariño.

*¡Por mi chápíro verde,
mierdra señora,
naturalmente
que estoy contento!*

Alfred Jarry

EL CARNAVAL Y LA RISA EN *UBU REY* DE ALFRED JARRY

INTRODUCCION	7
1. INTROITO	7
2. HERRAMIENTAS TEORICAS	11
2.1 El concepto de extrañamiento en la escuela formalista	12
2.2 Teoría del Carnaval	16
2.3 Teoría de la Risa	20
I. LO CORPORAL O LA PHYSIQUE	23
I. 1 ANIMALIDAD, BRUTALIDAD, INSTINTO	25
I. 2 LA COMIDA	30
I. 3 LAS MASCARAS	33
II. LA POLITICA O LA PHYNANCE	37

	6
III. EL DISFRAZ O LA MERDRE	44
III.1 EL SISTEMA ONOMASTICO	45
III. 2 PALABRAS Y EXPRESIONES EXCLAMATIVAS	49
III. 3 SHAKESPEARE Y <i>UBU REY</i>	52
EPILOGO	59
1. PROPUESTA TEATRAL DE ALFRED JARRY	59
1.1Ciencia y Patafísica	59
1.2 Un teatro de convenciones	61
2. LAS ESTELAS DE UBU	65
CONCLUSIONES	71
APENDICE: Los Retratos de Ubú	73
BIBLIOGRAFIA	79

INTRODUCCION

1. INTROITO

Leí Ubú Rey por primera vez, dentro del marco de las obras teatrales más significativas de la primera mitad del siglo XX. Junto a la lectura de Casa de Muñecas de Ibsen, Seis personajes en busca de autor de Pirandello, La Gaviota de Chejov, Madre Coraje de Brecht y Esperando a Godot de Beckett, Ubú Rey llamó particularmente mi atención, porque es colorida, risueña y plena de vitalidad. Decidí entonces, buscar en qué consiste su poder de fascinación y su alegría, y comencé la labor de investigación de este estudio; encontré muchos elementos en el texto, en el material anexo y en la recepción de la obra, que apoyé con bibliografía teórica. Esta monografía es la exposición de los resultados de mi búsqueda.

Para ubicar históricamente la obra de Jarry, comencemos por señalar que en la escena europea de finales del siglo XIX, estaba en auge la estética naturalista propuesta por Zola. Algunos dramaturgos y directores de teatro, cansados de la fidelidad histórica en decorados y vestuarios, y de los extremos de llevar la realidad a escena, reaccionaron contra este estilo y el teatro tomó diversos rumbos, muchos de los cuales, hoy en día, aún permanecen vigentes. Una de las más tempranas de estas reacciones fue la del dramaturgo francés Alfred Jarry, autor de Ubú Rey y fundador de la Patafísica de las impresiones, ciencia de las soluciones imaginarias. Jarry fue un excéntrico, murió de alcoholismo, a la edad de 35 años y fue, ante todo, un rebelde. La mayoría de la bibliografía sobre Jarry, que encontré en el proceso de mi investigación, se centra en aspectos biográficos y no se ocupa del texto, por ello, he decidido emplearla de manera secundaria.

Roger Shattuck, por ejemplo, es quizás el más riguroso investigador de Jarry y le dedica a la figura del autor de Ubú Rey, un apartado de su libro La época de los banquetes (1968). La tesis central de este estudio es que “Jarry ofrece uno de los casos extremos de la mimesis literaria: el de un autor que se convierte en uno de sus personajes” (Shattuck 189); Shattuck hace una presentación minuciosa de las circunstancias históricas y vitales en las que Alfred Jarry escribió su obra, pero no se ocupa del texto, ni de sus implicaciones en la historia de la literatura dramática. Por la misma vía, Bárbara Fernández y Daniel de Adrade en su artículo “Ubú, el fantoche que se comió a Jarry” afirman que “Ubú c’est Jarry” y que “Jarry c’est Ubu” (Fernández y Adrade 226); Alique habla de la entidad Ubú-Jarry pues “Jarry se identifica vital y totalmente con su personaje” (Alique 11), y la enciclopedia británica define a Jarry de la siguiente manera: “french writer, remembered for the extravagante of his personality” (Enciclopaedia vol 12).

Por su parte, las historias del teatro que consulté dedican un capítulo bien sea a Jarry o bien sea al período de fines del siglo XIX y principios del XX. Oliva y Torres, Hartnoll y Brockett ubican la figura de Jarry dentro de la historia de las artes escénicas y hacen énfasis en el escándalo que causó la presentación de Ubú Rey en 1896. Aunque tampoco se ocupan del texto propiamente dicho, su acercamiento es de gran utilidad para contextualizar la obra dentro de su momento histórico.

Ubú Rey forma parte del ciclo úbico compuesto por cinco obras: Ubú Rey, Ubú en la colina, Ubú Cornudo, Ubú Encadenado y Los almanaques del Padre Ubú. La autoría de Ubú Rey es discutida, pues a menudo se le atribuye a los hermanos Morin, que fueron compañeros de colegio de Jarry en el liceo de Rennes. Ellos escribieron una obra de marionetas donde se parodiaba a su profesor de física, Monsieur Hébert, y la titularon Los Polacos; de esa primera versión surgió tanto Ubú Rey, como el personaje del Padre Ubú (Wright 17).

Ubú Rey fue estrenada en 1896 por el Teatro L'Oeuvre, en París, bajo la dirección de Lugne Pöe. La obra causó un verdadero escándalo y dejó una importante estela entre los comentaristas y entre el teatro que se hizo posteriormente en Francia y el resto del mundo, porque, en primer lugar, el texto emplea imágenes toscas, palabras tergiversadas, imprecaciones y referencias escatológicas; y en segundo lugar, porque la puesta en escena propone un teatro deliberadamente ficticio, no naturalista, no historicista.

Las características del texto (lo escatológico, lo cómico, lo tosco, lo tergiversado, lo invertido) me llevaron a buscar apoyo teórico en la teoría del carnaval de Bajtín, en la teoría de la risa de Bergson y en el concepto de extrañamiento de la escuela formalista rusa. La propuesta teatral que realiza la obra me llevó a la revisión de textos anexos a Ubú Rey, como la definición de la Patafísica, los manifiestos teatrales de Jarry y los discursos de presentación del estreno.

Esta aproximación busca hacer un estudio del texto de Ubú Rey como hecho dramático. Para ello, considero indispensable tener en cuenta los distintos componentes de una representación escénica, pues un texto dramático no es un texto propiamente literario y necesita ser abordado desde una perspectiva teatral, desde su lenguaje peculiar. Por ello, este trabajo, además de hacer un análisis textual, hace referencias a la concepción escénica del espectáculo, al espacio, a los actores, a los vestuarios y, en general, a todos aquellos elementos de representatividad que están implícitos en todo texto teatral.

Esta monografía se divide en una introducción, tres capítulos y un epílogo. La introducción es una presentación de las herramientas teóricas que se usan después. Los capítulos están basados en ideas del propio Jarry sobre su obra: “La physique o lo corporal”, “La phynance o la política” y “La merdre o el disfraz”. La physique habla del cuerpo grotesco, de lo escatológico y lo sexual, de lo animal, lo brutal e instintivo, de la comida y de las máscaras. La phynance habla de la política y el dinero; y la merdre habla del efecto de “extrañamiento” de las

palabras en la obra y de la relación entre la obra shakesperiana y Ubú Rey. El epílogo es una exposición de los postulados artísticos de Jarry, y una revisión de algunas de las reacciones inmediatas del estreno de Ubú Rey, de sus epígonos en la historia del teatro del siglo XX, y de algunos montajes que se hicieron de la obra.

. 2. HERRAMIENTAS TEORICAS

Para abordar el estudio de Ubú Rey, usaré, fundamentalmente, el apoyo de tres elementos teóricos: el concepto de extrañamiento de los formalistas rusos, la teoría del carnaval de M.M Bajtín y la teoría de la risa también de Bajtín y de H. Bergson. Cabe aclarar que para esta aproximación a Ubú Rey, la teoría es una herramienta, y que sólo va a ser empleada cuando sea requerida por el texto.

El concepto de extrañamiento (ostranenie) fue postulado por los primeros teóricos del formalismo ruso y evolucionó a lo largo del desarrollo de esta escuela; en este estudio voy a emplear los principios de este concepto consignados en tres fuentes útiles para iluminar el enrarecimiento lingüístico y estructural en Ubú Rey: la “Teoría del <<Método Formal>>” (1925) de Boris Eikhenbaum, “El arte como procedimiento” (1917) de Victor Chklovski, y “De la evolución literaria” de Yuri Tynianov (1927).

La teoría del carnaval es un conjunto de ideas en torno al carnaval y a sus implicaciones en la tradición de la literatura; fue planteada por M. M Bajtín en varios de sus trabajos, pero principalmente en su obra sobre Rabelais, titulada La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (1965), y en su artículo “Carnaval y Literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa” (1971). Sus reflexiones recogen el lenguaje de la cultura popular manifiesto en el carnaval y permiten aproximarse a una cosmovisión que se contrapone a los parámetros de la vida oficial. Voy a utilizar cuatro elementos de la teoría del carnaval: la inversión, la entronización-destronamiento, la máscara y las imágenes del cuerpo y la alimentación, pues mi intención en este estudio es emplear la teoría del carnaval, para emparentar a Ubú Rey con la cultura popular, con el teatro de convenciones explícitas y con la tradición de la literatura carnavalesca.

La teoría de la risa se desprende de la teoría del carnaval, pero he decidido contemplarla aparte, porque tiene unas implicaciones particulares en Ubú Rey. Me sustentaré en el trabajo de Henri Bergson titulado La Risa. Estudio sobre la significación de lo cómico (1924) y en los postulados de Bajtín sobre la risa carnavalesca.

2. 1 El concepto de extrañamiento en la escuela formalista

El artículo titulado “La Teoría del <<Método formal>>”, escrito en 1925 por Boris Eikhenbaum, hace un recuento de la evolución de la escuela formalista; las primeras líneas de este ensayo son las siguientes: “El llamado <<método formal>> no se constituyó como consecuencia de la creación de un sistema <<metodológico>> particular, sino que se originó en el proceso de la lucha por establecer una ciencia literaria independiente y concreta” (69). El formalismo ruso fue una de las primeras escuelas de la teoría literaria contemporánea que buscó las cualidades específicas del material literario. Procuró explicar los mecanismos y efectos estéticos de la literatura, para establecer una ciencia autónoma, donde lo literario se diferenciara de lo extraliterario (75).

Roman Jakobson propuso que el objeto de la ciencia de la literatura era la “literariedad” (literaturnost) (75), aquello que hace a una obra determinada una obra literaria, y esta especificidad derivó en la confrontación entre un lenguaje “poético” y un lenguaje “práctico” (76). Lev Yakubinski, perteneciente a la Opoïaz, planteó en su primer artículo titulado “Sobre los sonidos del lenguaje poético” (1916) que si la finalidad de la comunicación es puramente práctica, estamos hablando de un lenguaje práctico o cotidiano, donde los fenómenos lingüísticos no tienen valor propio y son únicamente medios de comunicación. Si la finalidad

práctica, sin desaparecer, pasa a un segundo plano y los fenómenos lingüísticos tienen valor propio, estamos hablando del lenguaje poético (citado por Eikhenbaum 77).

Esta distinción entre el lenguaje “práctico” y el “poético” llevó más adelante a una reevaluación de la distinción entre forma y contenido: “los formalistas se iban liberando de la correlación tradicional entre <<forma>> y <<contenido>> y de la noción de forma como una envoltura, un vaso en que se vierte un líquido (el contenido)” (81). El concepto de forma dejó de ser una dependencia del contenido y se convirtió en una entidad en sí misma, con contenido propio (82). Los formalistas pensaron que la especificidad del arte consiste en una utilización peculiar del material y, en el caso de la literatura, en un uso especial del lenguaje, donde el proceso perceptivo tiene la función específica de hacerse sentir y, por ello, hay que prolongarlo y dificultarlo (83).

En “El arte como procedimiento” (1917), Victor Chklovski, perteneciente a la Opoiaz (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, creada en 1916)¹, planteó que las imágenes poéticas son siempre las mismas y que lo que varían son, precisamente, las formas (Chklovski 85). Postuló entonces, dos procedimientos basados en el estudio de la forma: el de extrañamiento (ostranenie) y el de la forma dificultada (zatrudnennaia forma) (Eikhenbaum 83), que consisten en enrarecer las cosas, para eliminar el automatismo con que son percibidas:

La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetivos, y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí mismo y debe ser prolongado (Chklovski 60).

¹ Poco antes de la revolución rusa (1917), se conformaron el Círculo Lingüístico de Moscú (1915), cuyas figuras principales fueron R. Jakobson y L. Yakubinski, y, la Opoiaz (1916) de la que se destacaron V. Chklovski y B. Eikhenbaum. El movimiento formalista fue criticado por Trotsky en El arte y la revolución (1923) y se disolvió en 1930. En su última etapa, se llevaron a cabo algunos trabajos que tenían en cuenta la dimensión sociológica de la literatura, como es el caso de la escuela de Bajtín, que combinó la tradición formalista con el marxismo (Selden 15).

Se trata pues, de singularizar las cosas, es decir, de hacerlas extrañas o desfamiliarizarlas, a través de una modificación del lenguaje práctico y de efectos que desvían las cosas de la norma, para “verlas” de modo diferente y de esta manera, modificar las respuestas ante el mundo (Eikhenbaum 83).

El extrañamiento (ostranenie) tiene lugar en un nivel lingüístico, es decir, en el nivel donde los signos revelan de manera consciente su creación para liberarse del automatismo (Chklovski 104); en un nivel estructural, donde el concepto de siuzhet, que se explicará más adelante, se separa del de fábula (Eikhenbaum 86), y en un nivel intertextual, donde la evolución literaria se plantea como una sustitución de sistemas (Tinianov 112). Para el estudio de Ubú Rey es pertinente hablar del extrañamiento de las palabras, es decir, del lenguaje “poético” como enrarecimiento del lenguaje “práctico”, del siuzhet como un conjunto de motivos constructivos que revelan la composición (Eikhenbaum 86) y de la literatura ya no como extrañamiento de la realidad, sino como extrañamiento de la literatura misma.

El extrañamiento lingüístico consiste en introducir una trasgresión que modifique la forma de las palabras y alerte sobre la diferencia entre el lenguaje “práctico” y el lenguaje “poético”. En el caso de Ubú Rey, veremos que el extrañamiento funciona como un disfraz de las palabras, como una distorsión de las organizaciones lingüísticas y como un llamado de alerta sobre la percepción automática del lenguaje natural.

El extrañamiento estructural es también una trasgresión formal y tiene que ver con el siuzhet: “el concepto de siuzhet adquirió un sentido nuevo, que dejó de coincidir con el concepto de fábula, y la composición del siuzhet entró en la esfera del estudio formal como una propiedad específica de las obras literarias” (86). El siuzhet no es la disposición artística de los acontecimientos que conforman la narración, no es la historia en desorden, sino todos los

recursos utilizados para contarla, y funciona como un medio para impedirnos percibir el mundo de modo típico y familiar. En el artículo titulado Tristram Shandy de Sterne y la teoría de la novela (1921), Chklovski afirma que: “El concepto de siuzhet se confunde demasiado a menudo con la descripción de los sucesos, con lo que propongo llamar convencionalmente fábula. En realidad, la fábula no es sino el material con el que se configura el siuzhet.” (Citado por Eikhenbaum 92). El efecto de extrañamiento en las obras literarias subraya su proceso de construcción, revela una técnica narrativa, desnuda sus procedimientos; como lo veremos a lo largo de este estudio, Ubú Rey nos hace explícitos sus mecanismos escénicos y esto produce un enrarecimiento en su forma y estructura teatrales.

El extrañamiento en un plano intertextual está relacionado con la evolución literaria y con la sustitución de un sistema por otro (Tinianov 129). Al final del desarrollo de la escuela formalista, en lugar de hablar del extrañamiento de la realidad, los formalistas comenzaron a hablar del extrañamiento de la literatura misma (Eikhenbaum 88) y concibieron la historia de la literatura como revolución permanente que rechazaba la familiaridad, como un proceso dinámico de sustituciones, donde no cambian los elementos de una obra literaria sino sus funciones. Chklovski propone en su artículo “Poetika I” (1926) que:

La obra de arte se percibe sobre el trasfondo de otras obras artísticas y por asociación con ellas. La forma de la obra de arte se define por su relación con las formas que la han precedido... No sólo la parodia, sino también toda obra de arte en general se crea como paralelo y contraposición a un modelo. (Citado por Eikhenbaum 88)

Chklovski demostró que las obras de arte no son independientes de las obras que las han antecedido y que la forma no se distingue por sí sola. Por eso, el formalismo concibió la obra de arte como paralelo o contraposición a un modelo y postuló que una nueva forma aparece para reemplazar una forma vieja que ya ha perdido su valor artístico (89).

Estos son los principios teóricos del Formalismo ruso en los que me apoyaré, para el desarrollo de este estudio sobre Ubú Rey. También emplearé principios de la escuela de Bajtín que continuó siendo formalista en cuanto a su concepción de la estructura lingüística de las obras literarias.

2.2 Teoría del Carnaval

En el trabajo sobre la obra de Rabelais, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (1965), Bajtín explora el uso liberador y subversivo del carnaval. Para el estudio de Ubú Rey, más que hablar del carnaval como fiesta popular medieval, es pertinente hablar de carnavalización, es decir, de “la influencia determinante del carnaval sobre la literatura y los diferentes géneros literarios” (Bajtín “Carnaval” 311). El carnaval crea todo un lenguaje que se traslada a ciertas tendencias literarias y configura una percepción del mundo particular, la carnavalesca, compuesta de varios elementos que abordaré.

El carnaval es un espectáculo que tiene lugar sin rampas ni escenarios y sin distinción entre actores y espectadores. No tiene ninguna frontera espacial y esto hace que al carnaval no se le represente, sino que, sin posibilidad de escapatoria, se le viva. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval y sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad (Bajtín Cultura13). El carnaval es la vida festiva del pueblo, es un segundo mundo al lado del mundo oficial, y esto hace que el mundo se piense como una dualidad; por un lado, la vida oficial, seria, estable y por otro, la vida carnavalesca donde la cultura popular sale a reinar y donde se instaura el “mundo al revés” (11).

Aunque el carnaval es una fiesta deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado, está ligada al calendario cristiano (tiene lugar los días inmediatamente anteriores a la cuaresma) y tiene sentido, precisamente, como oposición a lo instituido (14). Las fiestas oficiales tienden a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que rigen el mundo, pero en el carnaval todo es posible, pues se suprimen provisionalmente los privilegios, las reglas, las prohibiciones y los tabúes (15).

El espacio del carnaval es la plaza pública o sus equivalentes, donde se produce una eliminación provisional de las jerarquías entre los individuos. Esto permite un tipo particular de comunicación, en la que se generan formas especiales del lenguaje y se eliminan las distancias dadas por la etiqueta y las normas de conducta. Hay un contacto familiar y sin restricciones caracterizado por un lenguaje que hace uso frecuente de imprecaciones y demás expresiones injuriosas, de obscenidades y de toda clase de expresiones prohibidas por la vida oficial, que pasan a pertenecer al dominio popular (21).

La obra de Alfred Jarry se inserta tanto en la evolución de la cultura popular, como en la tradición de la literatura con influencia carnavalesca. De hecho, el mismo Bajtin califica a Jarry de “figura extremadamente interesante”, que emplea elementos de la plaza pública, la estilización carnavalesca y demás elementos de Rabelais (“Adiciones” 217). La presente monografía toma algunos elementos de la teoría bajtiniana del carnaval para el análisis de Ubú Rey, pues

a pesar del empeño por contextualizar el carnaval bajtiniano, ligándolo demasiado rígidamente a su tiempo y lugar de la producción de esta teoría, hemos de reconocer el carácter supranacional del principio carnavalesco, relacionado con distintas etapas del desarrollo de las culturas. (160 Bubnova)

La obra de Jarry nos muestra la otra cara del mundo, a través de imágenes provenientes del carnaval. Estas imágenes son ambivalentes, llevan, simultáneamente, la idea de muerte y

nacimiento; de destrucción y renovación. A continuación sigue la exposición de los cuatro elementos que van a ser utilizados en el análisis de Ubú Rey.

El primero de los elementos del carnaval presente en Ubú rey es la inversión. En oposición al mundo oficial y serio, sometido a un orden jerárquico, durante el período de carnaval aparece lo prohibido, lo censurado; las personas se disfrazan para cambiar de rol e incluso para cambiar de género y se da rienda suelta a todo lo que reprime la vida oficial. Por ello, el lenguaje carnavalesco

se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas <<al revés>> y <<contradictorias>>, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la <<rueda>>) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un <<mundo al revés>>(Cultura16)

Esta inversión del mundo permite ver lo otro, lo periférico y hace que por medio de la libertad, el lenguaje salga del centro y deje reinar lo que habitualmente permanece oculto. En Ubú Rey, la inversión ocurre en un nivel temático, pues instituciones sociales como el matrimonio y el estado, entre otras, son puestas al revés; también ocurre en un nivel formal, pues muchos de los juegos de palabras consisten, precisamente, en giros invertidos, y varios de los recursos escénicos presentes en la obra, invierten tópicos de propuestas teatrales que la anteceden.

El segundo de los elementos del carnaval presente en Ubú Rey, es el de la entronización-destronamiento. Por el período que dura el carnaval, sube al trono un personaje popular que reina según su criterio, y es una parodia, pues se entroniza lo contrario a un verdadero rey (el tonto, el bufón, el loco). El loco es libre, ríe a sus anchas, libera las tensiones de la vida oficial y es quien tiene la licencia de decir la verdad; es el bufón quien, a través del humor, señala, critica y dice lo que en un tono serio sería censurado. La locura carnavalesca excluye el temor y es, más

bien, una parodia feliz del espíritu oficial, de la verdad instituida, de la seriedad unilateral. La entronización contiene la idea del destronamiento futuro, es ambivalente desde el comienzo y por ello, sugiere la idea de una muerte y renacimiento cíclicos que producen un efecto regenerador y liberador (“Carnaval” 315).

El tercero de los elementos del carnaval presente en Ubú Rey, es la máscara. La máscara está en la base de ritos muy antiguos y expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único; es una expresión de las transferencias y de las metamorfosis, y por ello, oculta y al mismo tiempo libera (Cultura 42). De esta forma, la máscara y el disfraz dan paso a la libertad y permiten intercambiar los géneros y los roles, lo que llena al carnaval de un carácter particularmente ambiguo.

El cuarto de los elementos del carnaval presente en Ubú Rey, es el de las imágenes del cuerpo grotesco y de la alimentación y la bebida, que son claramente exageradas. Este es quizás el elemento más importante para el presente estudio, en la medida en que nos vincula con lo material y con lo bajo corporal, base de la cosmovisión carnalesca. El cuerpo grotesco es un cuerpo inacabado, que descubre la vida en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio y evidencia que no hay nada perfecto ni completo (29). Esta concepción del cuerpo es alegre y luminosa, e implica la deformidad (44); por eso se presentan exageradas las imágenes de la anatomía, de la comida, la bebida y de la satisfacción de las necesidades fisiológicas y sexuales. Esta exageración tiene un carácter positivo y afirmativo, e implica crecimiento, fertilidad y abundancia (24). Como herencia de la cultura cómica popular, el cuerpo grotesco conserva un carácter festivo y alegre, donde se muere para renacer y se degrada para dar lugar a un nuevo nacimiento.

La inversión, la entronización-destronamiento, la máscara, y las imágenes del cuerpo y la alimentación, son los elementos de la Teoría del Carnaval en los que me apoyaré en esta

monografía. También usaré el elemento de la risa, que en Ubú Rey, por ser una obra cómica, tiene unas implicaciones particulares.

2.3 Teoría de la Risa

Henri Bergson, en su estudio La Risa (1924), formula una serie de postulados sobre la significación de lo cómico. Para esta aproximación a Ubú Rey, voy a hacer uso de algunos de sus planteamientos, pues resultan herramientas de gran utilidad en la lectura que este estudio propone.

Bergson parte de la premisa de que la risa es un fenómeno colectivo y que sólo ocurre sobre la base de un sistema de convenciones comunes, entre individuos pertenecientes a un mismo grupo social (Bergson 15). Sostiene que “Nuestra risa es siempre la risa de un grupo” (14), pues tiene lugar en un momento donde se produce un prejuicio de asociación y complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios. Por tanto, es más frecuente la risa del espectador en un auditorio lleno, que en uno vacío; y los efectos cómicos resultan intraducibles, cuando se refieren a las costumbres de una sociedad en particular (14).

Bergson nos llama la atención sobre la aparición del cuerpo en los textos escritos, pues plantea que “Tan pronto como interviene la preocupación del cuerpo, es de temer una infiltración cómica” (44). De esta forma, en la tragedia no se atrae la atención sobre la materialidad de los héroes, mientras que en la comedia aparece un cuerpo que estorba, que es exagerado y deforme, y en muchos casos, está disfrazado (45).

Bergson también plantea que el lenguaje cómico se produce a partir de reminiscencias de juegos infantiles, y que está construido a partir de algunos recursos basados en la contradicción, como la inversión y el equívoco. La inversión ocurre cuando una situación es repetida, pero

intercambiada y se manifiesta ante nosotros un “mundo al revés” (74), y el equívoco aparece cuando una situación pertenece a dos series de hechos, independientes entre sí, y puede interpretarse en dos sentidos totalmente distintos (76).

Además de plantearnos que la risa es un fenómeno colectivo, que lo cómico se hace manifiesto cuando aparece el cuerpo y que se produce a través de unos procedimientos específicos, Bergson afirma que “La exageración es cómica siempre que se la prolongue y sobre todo, cuando es sistemática” (94). A lo largo de este estudio, veremos cómo funcionan en Ubú Rey la repetición, la inversión y el equívoco; cómo se hace una mención explícita del cuerpo de los personajes, y cómo la exageración es un recurso constante, prácticamente metódico, para dar un efecto cómico.

Bajtín, por su parte, plantea en su estudio sobre Rabelais, que la seriedad medieval estaba llena de sentimientos de terror y de violencia; que intimidaba con base en la prohibición mientras que la risa era el espacio de la libertad. Para Bajtín, la risa es una manera de concebir el mundo, pues es una de las formas fundamentales, por medio de la que se expresan la historia y el hombre. Es un punto de vista particular y universal sobre el mundo y sólo ella, la risa, puede captar ciertos aspectos excepcionales sobre el mundo (65).

Bajtín nos habla de una risa carnavalesca ambivalente y universal, que no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa (112). No es la risa satírica negativa, ni tampoco la risa agradable destinada a divertir, sino una risa regeneradora, liberadora y alegre que al mismo tiempo niega y afirma; amortaja y resucita (51). Es, además, un fenómeno colectivo pues

La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es <<general>>; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último

esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (17)

Tenemos pues, para finalizar, que el humor que nos plantea Bajtín es un humor festivo y no violento, universal y general que expresa una opinión sobre un mundo cambiante donde están incluidos los que ríen, es decir, el que ríe no toma distancia del objeto aludido y se le opone, sino que se incluye en él. La parodia forma parte de este humor pues no se presenta como negación, sino como liberación de lo instituido, de lo oficial, de lo serio. Estas son las herramientas teóricas que voy a emplear para el análisis de Ubú Rey.

I. LO CORPORAL O LA PHYSIQUE

En el programa de mano de la primera presentación de Ubú Rey editado por la revista “La Critique” para el Teatro de l’OEuvre, Jarry introduce los tres elementos substanciales del ciclo úbico con las siguientes palabras:

Ubú habla con frecuencia de tres cosas, siempre paralelas en su mente: de la *física*, que es la naturaleza comparada con el arte, el mínimo de comprensión frente al máximo de cerebralidad, la realidad de la aquiescencia universal frente a la elucubración de lo inteligente, Don Juan frente a Platón, la existencia frente al pensamiento, la medicina frente a la crisopeya, la milicia frente al combate singular; paralelamente, de la *phinanza*, o sea los honores en comparación con la satisfacción de sí por uno mismo, lo que es tanto como decir los universales engendradores de la literatura basada en el prejuicio de la cantidad, en comparación con la manera de ver de los clarividentes; y, paralelamente, de la *Mierdra* (Jarry Todo Ubu 27).

La physique, la phynance y la merdre son los tres tópicos de mayor recurrencia en Ubú Rey; están en cada uno de los episodios de la obra, dando cuenta de una percepción del mundo y de una postura teatral. El primero de ellos, la physique, está conformado por todo aquello que pertenece al ámbito de lo corporal. La animalidad, los banquetes, las referencias escatológicas y sexuales, los castigos físicos, la brutalidad y la concepción grotesca del cuerpo de los personajes de Ubú Rey, evidencian una cosmovisión donde las imágenes del cuerpo y la alimentación ocupan un papel central.

A diferencia de literaturas donde las referencias al cuerpo se omiten por efectos de la censura o por considerarlas alejadas de los principios del buen gusto, Ubú Rey presenta un cuerpo exagerado y agrandado, un cuerpo que ha pasado por efectos de extrañamiento. De esta forma, no sólo lo enfatiza (al cambiar nuestra percepción sobre él), sino que también lo contrapone a lo que podríamos llamar el cuerpo clásico, que aspira a lo bello, entendido bello

como armonía, proporción, medida y contención. Sustentándonos en Bergson, que afirma que la exageración está en la base de lo risible (Bergson 93), diríamos que la concepción del cuerpo en Ubú Rey, además de alejarnos de los parámetros antes mencionados, nos conduce hacia lo cómico.

La primera imagen de Ubú Rey es la de un personaje con una gran panza que dice al público la palabra Merdre. La barriga del personaje nos presenta un cuerpo que estorba, que se desborda y que, inevitablemente, lleva la atención del espectador hacia lo físico. Empleando de nuevo los planteamientos de Bergson, y como ya lo habíamos mencionado en el marco teórico, pensemos en que “tan pronto como interviene la preocupación del cuerpo, es de temer una infiltración cómica” (Bergson 44). Bergson nos anota cómo los héroes trágicos no sienten frío, ni tienen huellas físicas de sus hazañas, no comen, ni duermen, como si la corporeidad significara una pérdida de su carácter heroico (44). Es el caso de los héroes de las tragedias clásicas, de los caballeros andantes de los libros de caballería, de los protagonistas de los poemas épicos y de otros personajes de obras literarias, que mencionan el cuerpo de manera indirecta y sutil y nunca de forma explícita y cruda como en el caso de Ubú Rey.

A través del cuerpo y la comida, el Padre Ubú enfatiza, tanto para los espectadores como para los demás personajes de la obra, su carácter risible, y esto lo inscribe dentro de la tradición de la literatura cómica y más específicamente, dentro de la literatura con influencia carnavalesca. Lo emparenta con Don Quijote de la Mancha que siente hambre y queda con huellas físicas después de sus aventuras, con la comedia de Aristófanes, Las Ranas, donde se habla de toda suerte de referencias escatológicas, con algunas de las comedias de Molière, como El enfermo imaginario o El amor médico, donde la enfermedad es un tópico repetido, y con Gargantúa y Pantagruel donde los personajes centrales son gigantes y hacen continuas referencias a lo físico.

Veremos cómo a través de Ubú Rey se modela una concepción del cuerpo que da cuenta de una cosmovisión carnavalesca.

I. 1 ANIMALIDAD, BRUTALIDAD, INSTINTO

En la tradición de la literatura cómica, donde el cuerpo se menciona de manera cruda y directa, existe una constante alusión a la dimensión animal del hombre, a sus instintos salvajes y a la relación de armonía o disarmonía con la naturaleza. Las Ranas de Aristófanes debe su nombre a un colectivo de ranas que hace las veces de coro; Rocinante y el burro de Sancho Panza viven de manera protagónica las aventuras de Don Quijote y su escudero; Bottom se convierte en burro por efectos de encantamiento en Sueño de una noche de verano y el Padre Ubú es constantemente comparado con diferentes animales.

Uno de los apelativos más recurrentes de Ubú es el de sagouin (mono tití) que también se emplea para referirse a personas sucias, de bajos instintos y que en francés, carga con la connotación de puerco. Esta palabra se utiliza como insulto, para referirse a algo o alguien de manera grosera y despectiva; Brougelas, por ejemplo, llama a los conspiradores que planean matar al rey Venceslas, sagouins payés (marranos a sueldo) y los campesinos dicen que Ubú es un affreux sagouin (asqueroso puerco) cuando va a cobrarles los impuestos él mismo.

Pero no sólo el sagouin cumple este papel de hacer referencia a la animalidad, pues en Ubú Rey aparecen alusiones a ratas y borricos, y la capelina que el Padre Ubú manda hacer apenas es coronado rey, es de piel de cordero con hebilla y rizos de piel de perro. El Padre Ubú dice: “prefiero ser pobre como una flaca y buena rata y no rico como un gato gordo y malvado” (I,1) y cuando la Madre Ubú lo reencuentra después de que son destronados, lo compara con un borrico: “¡Dí mejor que un ingenio se ha encontrado con un borrico!” (V, 1) lo cual nos hace ver

que el Padre Ubú es comparado con animales que están en la entraña de la tradición carnavalesca. Apoyo esto en Bajtín quien dice que “el burro es uno de los símbolos más antiguos de lo <<inferior>> material y corporal, cargado al mismo tiempo de un sentido degradante (la muerte) y regenerador” (Bajtín Cultura 75).

El burro, el mono y la rata son animales bajos. Están asociados a sentimientos oscuros del hombre, a la falta de inteligencia, a la falta de higiene y a la falta de bondad que son evidentemente antivalores y cualidades impropias para un rey. Pero además de estas características, la animalidad implica ferocidad y brutalidad y esto se hace evidente con la aparición del oso, l'atroce bête (la atroz bestia), como lo llama el Padre Ubú.

El oso entra en la escena del bosque, donde el Padre Ubú, Pile y Cotice están enfrentados a la naturaleza. Se abalanza sobre Cotice pero Pile puede quitárselo de encima, mientras el Padre Ubú reza padres nuestros en lo alto de una roca. El Padre Ubú describe al oso diciendo: “Es un gran animal. Gracias a mí, tenéis con qué comer. ¡Qué vientre, señores!” (IV, 6). Si se compara esta descripción con la que hace de él mismo, unas escenas antes, cuando llegan los invitados de su primer banquete: “creo que soy bastante gordo (...) un poco más y hundo la silla” (I, 3) y si a esto le añadimos las veces que la Madre Ubú lo llama bête (bestia) y las constantes alusiones a su barriga, llegamos a la conclusión de que el oso es un reflejo especular del Padre Ubú, un doble de Ubú y que dentro de la obra, cumple la función de mostrarnos la caricatura de un Ubú asesino, animal, monstruoso. Apoya esto el hecho de que el Padre Ubú le abalanza el oso encima a la Madre Ubú cuando se encuentran, luego de que ella ha fingido una aparición sobrenatural, como si los instintos agresivos del Padre Ubú fueran concretados en este animal.

El oso produce miedo y desata la cobardía del Padre Ubú, como es claro cuando Ubú se sube sobre la roca a rezar, por escapar del animal. También es claro en el sueño del Padre Ubú, donde Bordure aparece asociado al oso, lo cual se refuerza con el hecho de que en las

indicaciones de los vestuarios, al inicio de la obra, el actor que representa a Bordure lleva también el disfraz del oso. El oso es lo brutal, lo atroz y lo monstruoso, es el instinto animal, el cuerpo en estado natural y salvaje. En Ubú Rey, los personajes son fieras, bestias, animales con deseos reprimidos de agresividad y con el instinto de asesinar y castigar con dolor físico. Pero estos instintos no aparecen con violencia sino con alegría y colorido; el miedo que produce el oso, no es terror, sino un pánico festivo, cómico, regenerador y liberador y esto ocurre, como bien lo expone Bentley, porque “en la farsa, como en el drama, se nos permite disfrutar de la violencia pero somos dispensados de sus efectos” (Bentley 207).

En la farsa y en general, en la literatura cómica, la tortura se exagera y se caricaturiza hasta el punto de volverla una violencia no violenta, una violencia que no agrede y que por el contrario, hace reír. Gilbert Murria dice al respecto que “parte de nuestra violencia física –lo que nuestros abuelos llamaban exceso de vitalidad animal- puede ser disipada por medio de la risa. Se conviene, generalmente, en que la risa produce efectos benéficos y nos hace bien a manera de “descarga” emocional.” (Citado por Bentley 209). Esta risa produce un efecto de liberación y permite que los instintos asesinos salgan a flote con toda su crudeza y crueldad, produciendo un efecto cómico.

El dolor de la literatura cómica no es moral como el de las tragedias griegas o los poemas épicos, sino físico, pues implica la dimensión corpórea y sensitiva del castigado. El dolor físico en Ubú Rey enfatiza lo corporal, funciona como un modo de expresión de los personajes y causa un efecto cómico al parodiar la pretensión de científicidad, el rigor del torturador y el tono serio en que son tratados tanto la enfermedad como el suplicio.

El Padre Ubú amenaza a la Madre Ubú con expresiones como estas: “te voy a arrancar los ojos” (I, 2), “Voy a afilar mis dientes en tus pantorrillas” (I, 3), “ ¡Voy a pisarte los pies!” (I, 4), “voy a despedazarte” (III, 1). Y anuncia castigos a los demás personajes de la siguiente

forma: “Vete, cochino, o te embolso con degollación y torsión de piernas” (III, 7), “Li (sic) meto en mi bolsa con torsión de nariz y dientes y extracción de lengua” (III, 8), “Torsión de nariz y dientes y extracción de lengua y hundimiento del palito en las onejas” (III, 8).

Todas estas amenazas implican una agresión física, una lesión que produce una sensación de molestia, pero están tan agrandadas, es decir, tan “desfamiliarizadas”, que lejos de producir un efecto de atemorización, se convierten en motivos que producen risa. El efecto de extrañamiento al que están sujetas, hace que la percepción de nosotros hacia ellas, se modifique. Dichas amenazas llevan implícita una concepción del dolor que despedaza el cuerpo y que busca una corrección de la conducta humana mediante el temor, como lo vemos, de manera ya mucho más exagerada, en el último suplicio que el Padre Ubú quiere impartir a la Madre Ubú:

Torsión de nariz, arrancadura de los cabellos, introducción del palitroque en las onejas, extracción del cerebro por los talones, laceración del trasero, supresión parcial o incluso total de la médula espinal (¡si con ello se le pudieran suprimir las espinas del carácter!), sin olvidar la apertura de la vejiga natatoria y, finalmente, versión renovada de la decapitación de San Juan Bautista (V, 1)

Se reproducen los martirios de los santos y se hace una verdadera disección médica que produce un efecto de parodia científica, también evidente en los castigos a los nobles y en los aparatos de tortura como las tijeras para cortar oneilles (onejas) o la “máquina de descerebrar” que aparece como personaje en la lista del inicio de la obra. Los nobles, magistrados y hacendistas son lanzados por una trampa a los sótanos de Prince- Porc (el príncipe Puerco) y a la cámara à Sous (de los patacones) donde se les descerebrará. Los personajes vueltos objetos por efectos de este castigo en particular, actúan como máquinas y esto produce un efecto cómico.

Henri Bergson en su estudio sobre la risa afirma que “Nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa” (Bergson 48) y este es precisamente el recurso que se utiliza en este episodio de Ubú Rey, donde los nobles son arrojados a las trampas, como si

fueran objetos. El Padre Ubú tiene licencia para llevar a cabo estas sanciones porque es el rey; él mismo dice al cobrar los impuestos a los campesinos: “¡Pagad! U os meto en mi bolsa con suplicio y degollación del cuello y la cabeza. ¡Cuernopanza, soy el rey, creo!” (III, 4). Por haber sido coronado y aunque le dure sólo unos pocos días, tiene los atributos de los reyes y puede mandar e impartir los castigos que él considere justos. Sin embargo, el Padre Ubú no es el único que tiene instintos de crueldad, pues vemos que el capitán Bordure propone esta manera de asesinar al Rey Venceslas: “Yo soy de la opinión de sacudirle un gran mandoble que lo parta de la cabeza a la cintura” (I, 7). Y aunque no ocurre ni esto, ni las patadas que propone el Padre Ubú, sino un ataque colectivo que comienza por un pisotón, la propuesta de Bordure implica que los instintos agresivos y asesinos están en todos los personajes de Ubú Rey y que decirlos, imaginarlos e incluso llevarlos a cabo en un escenario explícitamente ficticio, implica un juego de convenciones, donde la violencia se vuelve intrascendente.

De forma similar a las torturas exageradas, el riesgo físico produce también un efecto cómico al mostrarnos un Padre Ubú hipocondriaco, que se siente en peligro de muerte inminente y que tiene un comportamiento cobarde. Cuando está en la batalla, ante la fuerza de hombres, huye despavorido; cuando está ante el oso, es decir, ante la naturaleza, se sube encima de una roca para escapar del animal y cuando se cae en escena dice: “me he roto el intestino y reventado la panza” (I, 6). Estos ejemplos de sobreestimación del riesgo físico y el hecho de que la violencia no se lleve a cabo en escena (el padre Ubú huye, no se enfrenta, no se rompe ninguna parte del cuerpo), nos dejan ver que el dolor y la enfermedad no llegan a un plano de violencia real, sino que se quedan en un juego alegre y festivo.

El Padre Ubú, torturador y cruel castigador, en el momento de planear la muerte del Rey Venceslas, propone a los demás conspiradores una muerte sin tortura física: darle arsénico en el almuerzo y con ello matiza su carácter instintivo asesino y da luces sobre el significado del

dolor físico en la obra, pues el asesinato se plantea sin golpes ni sangre. Este destronamiento del rey Venceslas, y el destronamiento posterior que la multitud le propicia a la Madre Ubú, son festivos. Los actos violentos no ocurren en escena y en general, el dolor físico no es concreto. No funciona como tormento real, ni como escarmiento público, ni como herramienta de poder político, porque la violencia de Ubú Rey, aunque es exagerada, no atemoriza. Se plantea como un juego de convenciones, donde actores y espectadores aceptan un código particular que no necesita de sangre. Bajtín afirma que “en el sistema de imágenes grotescas la muerte y la renovación son inseparables del conjunto vital, e incapaces de infundir temor” (Bajtín Cultura51) y sustentándose en ello, puede afirmarse que la violencia en Ubú Rey forma parte de una cosmovisión carnavalesca, en la medida en que la obra tiene una actitud hacia la muerte festiva y que lleva implícita la idea de vida.

I. 2 LA COMIDA

Como ya se mencionó al inicio de este capítulo, mientras los héroes de los libros de caballerías o de las tragedias clásicas omiten las menciones directas a ciertas partes y manifestaciones del cuerpo, el matrimonio Ubú dice este tipo de cosas: “¡Cuernos, voto a sanes, cabeza de vaca! Vamos a perecer, pues nos morimos de sed y estamos fatigados” (IV, 3) o “En esos cuatro días no he comido ni bebido” (V, 1). Ubú Rey nos habla de forma explícita sobre la parte “inferior” del cuerpo. Bajtín nos dice al respecto que

El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En el *comer* estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. (Cultura252)

El banquete se presenta en Ubú Rey en el momento de la conspiración, cuando el matrimonio Ubú invita al capitán Bordure y a sus acompañantes para planear el derrocamiento del Rey Venceslas; en la celebración de la coronación del Padre Ubú y, cuando Pile, Cotice y el Padre Ubú se van a comer el oso. En cada uno de estos momentos, la comida es exagerada y aparece como negación de lo refinado.

El primer banquete de Ubú Rey tiene lugar en una habitación de la casa del Padre Ubú donde está servida una mesa espléndida. El menú que ha preparado la Madre Ubú consta de mucho vino francés, pollo, ternera, menestra polaca, costillas de rastrón, pastel de carne de perro, corpachón de pavo, carlota rusa, helado, ensalada, fruta, postres, carne de cocido, aguaturmas y coliflores a la merdre. En este suntuoso banquete hay, por una parte, tres comensales principales, Bordure y la pareja de los Ubú y, por otra, unos secundarios que son los acompañantes de Bordure. Estos últimos comen en abundancia una comida exótica, digna de un “emperador de oriente”, que se presenta como imagen de la exuberancia. En Ubú Rey siempre come el pueblo como entidad colectiva. El portador del principio material y corporal no es un ente individual o un rol particular dentro de la obra, sino una colectividad. Los rasgos peculiares de los personajes, como la barriga de Ubú o el hambre de los comensales, dan cuenta de un elemento corporal magnífico y exagerado, que está presente en todos los episodios de la obra. Apoyándonos en Bajtín, podemos afirmar que esta exageración tiene un carácter positivo y afirmativo, al estar ligada a la abundancia (Bajtín Cultura 24).

Este primer banquete es la entrada del descontrol en la obra, el Padre Ubú deja salir sus instintos animales en relación con la comida y con la agresividad. Muerto de hambre, come pollo y ternera antes de que lleguen sus invitados y más tarde embiste contra ellos con las costillas servidas en las bandejas y con una escobilla para limpiar retretes, con la que envenena a unos de ellos. El banquete es la puerta de entrada a la desmesura, a lo que no encaja dentro de los cánones

del buen gusto y también, es la entrada a la inversión carnavalesca, como es claro cuando el Padre Ubú le dice a la Madre Ubú: “ Madre Ubú, estás hoy muy fea. ¿Será porque tenemos visitas?” (I, 2) o en los giros que están en espejo: “Tunante de mierdra, mierdra de tunante” (I, 1).

La segunda aparición del banquete en Ubú Rey tiene lugar cuando el Padre Ubú es coronado rey. El no quiere dar nada al pueblo pero, al pensar en las consecuencias que le advierte la Madre Ubú, cambia de opinión, les regala cajas de oro, hace una competencia entre las personas del pueblo y hace venir a los lacayos cargados de la carne de ciento cincuenta bueyes y ovejas. Acto seguido, el Padre Ubú dice: “Y vosotros, amigos míos, ¡venid a comer! Os abro hoy las puertas del palacio; ¡dignáos hacer honor a mi mesa!” (II, 7) y comienza un verdadero banquete popular. La acotación indica que comienza una *“orgía que se prolonga hasta el día siguiente”* (II, 7) y esto liga la comida y el sexo, nos une el banquete a la fiesta popular y esta última a la pérdida de las inhibiciones sexuales instituidas en la vida oficial.

La comida está estrechamente ligada al placer, a lo orgánico; de ahí que el rasgo más característico del aspecto físico del Padre Ubú sea una enorme barriga que nos remite, por una parte al acto festivo de comer en exceso y por otra, al centro de la topografía corporal, que según Bajtín es el vientre (Bajtín Cultura115). Si en el primer banquete entran el descontrol y la desmesura a la obra, aquí hace su entrada lo popular al palacio real. Esta entrada está en la esencia de una visión de mundo carnavalesca, donde el orden de la vida oficial se invierte. El rey es destronado, reina el bufón y el pueblo, con todas sus expresiones festivas, se toma el palacio. El Padre Ubú pone en evidencia que ganarse una indigestión es símbolo de realeza y que la desmesura y la exageración sólo son posibles en este momento de liberación, que se nos presenta análogo a una fiesta de carnaval.

La tercera aparición de la comida tiene lugar en el bosque, cuando Cotice, Pile y el Padre Ubú deciden comerse el oso que los ha atacado. Es un enfrentamiento con la naturaleza y desata

en ellos su salvajismo y animalidad. El Padre Ubú, luego de bajar de la roca donde rezaba, se encuentra el enorme cadáver del oso y ve en él un alimento. Estos tres personajes deciden cocinar el oso y para ello lo desuellan y van en busca de fuego. La animalidad del oso, del Padre Ubú diciendo que no le importa comerlo crudo, de Pile que ha luchado cuerpo a cuerpo contra él y en general, de la atmósfera que plantea la escena, nos presenta el banquete como acto animal e instintivo, donde se engulle, se devora, se despedaza.

El acto de comer como desmesura, como animalidad y como lo incontrolable, nos conduce a un rompimiento de los cánones sociales tanto del comportamiento, de la elegancia y demás, como de los hábitos teatrales pues

las leyes, las prohibiciones, las restricciones que determinan la estructura, el buen desarrollo de la vida normal (no carnavalesca) están suspendidas durante el tiempo del carnaval; se comienza por invertir el orden jerárquico y todas las formas de miedo que éste entraña: veneración, piedad, etiqueta (Bajtín “Carnaval” 312).

El carnaval y por analogía, el reinado de Ubú, es el momento de liberación de las tensiones de la vida oficial; con su juego de inversiones y su exageración, y a través del agrandamiento y de la risa, nos propone una imagen de lo popular como voz alternativa a la oficial.

I 3 LAS MASCARAS

En el carnaval ocurre un doble efecto con el cuerpo, se esconde tras máscaras y disfraces que no permiten distinguir ni siquiera el género de las personas y a la vez, se expone, dando paso a todo lo escatológico, lo sexual y en general, a todo lo censurado en la vida oficial. En el discurso del día del estreno de Ubú Rey, Alfred Jarry pronuncia las siguientes palabras: “Estos son aspectos de lo que ofrecerá hoy el Teatro de l’Oeuvre: para dos veladas, a los actores les ha

placido hacerse impersonales y representar cubiertos con máscaras, a fin de dar lo más exactamente posible el hombre interior y el alma de las grandes marionetas que ustedes van a ver” (Jarry Todo Ubú 24). Los personajes de Ubú Rey son caracterizados como marionetas a través de vestuarios y máscaras; esto hace que el cuerpo se oculte, que se deshumanice a los personajes y se les llene de ambigüedad. Este “extrañamiento” realza el carácter ficticio de la obra y modifica la percepción de los espectadores, acostumbrados a ver personas, en vez de muñecos, en el escenario.

En los números 3 y 4 de los “Cuadernos de patafísica” fueron publicadas las indicaciones de vestuario redactadas por Alfred Jarry para el montaje dirigido por Lugné Pöe, donde se muestra el uso de elementos con funciones precisas dentro del desarrollo de la obra. Un ejemplo de dichos vestuarios es el del Padre Ubú:

Casación gris acerado, un bastón permanentemente metido en el bolsillo derecho y sombrero hongo. Corona sobre el sombrero a partir de la escena II del acto II. Cabeza descubierta a partir de la escena VI (acto II). Acto III, escena II, corona y capelina blanca en forma de manto real. Escena IV (acto III), gran chubasquera, gorra de viaje con orejas; misma indumentaria, pero con la cabeza descubierta en la escena VII. Escena VIII, chubasquero, casco, sable a la cintura, un garfio, tijeras, un cuchillo y el bastón sin moverse del bolsillo derecho. Una botella golpeándole las nalgas. Escena V (acto IV), chubasquero y gorra, sin armas ni bastón. Una maleta en la mano en la escena del navío (Jarry Todo Ubú 32)

La prenda para cubrir la cabeza, independientemente de su función en escena, cumple un papel de caracterización y carga con una connotación en sí misma; el sombrero hongo es el de un hombre común del pueblo y la corona, que es la misma que usaba el rey Venceslas, vuelve rey a su portador.

El segundo efecto que ocurre con el cuerpo en el carnaval está en estrecha relación con este poder de los objetos, con las máscaras y con los demás elementos de vestuario que ocultan la

corporalidad. La mención de muñecos y marionetas da al cuerpo calidad de objeto; los disfraces permiten hablar sobre lo censurado, sobre lo escatológico, sobre lo sexual. En Ubú Rey hay una permanente referencia tanto a las partes del cuerpo que no cabe mencionar dentro de los parámetros del buen gusto: “¿Acaso no tengo un culo como los demás?” (I, 1), como a las manifestaciones corporales incontrolables y por supuesto, inmencionables: “¿Eh, cómo apestaís, Padre Ubú! ¿No os laváis nunca?”(I, 4).

Este pronunciamiento sobre lo prohibido cumple una función subversiva, permite prescindir de las normas instituidas y abre un nuevo lenguaje tosco, en el que los personajes se expresan a través de lo escatológico. Bajtín plantea que

en las plazas públicas, en las fiestas, frente a una mesa bien provista, se derribaba la seriedad como si fuera una máscara, y se expresaba entonces otra concepción a través de la comicidad, la burla, las obscenidades, las groserías, las parodias, las imitaciones burlescas etc. El miedo y la mentira se disipaban ante el triunfo de lo material-corporal (Bajtín Cultura89).

Esta referencia de Bajtín nos pertinente leer Ubú Rey como una obra donde el elemento corporal da licencia para referirse directamente a lo censurado en la vida oficial. En la obra se habla constantemente de las necesidades fisiológicas de los soldados del ejército y de la merdre (mierdra); por ejemplo, en el primer banquete, el Padre Ubú lleva una escobilla para limpiar baños que deja caer sobre la mesa y en un momento de cobardía dice “¿Ah!, me ensucio en los calzones” (V, 2). Bajtín plantea además, que los excrementos vinculan la tierra y el cuerpo y que son fecundos; esto los hace una materia alegre, al mismo tiempo degradante y agradable (158). Sustentándonos en esta idea, podríamos afirmar que la mención a los excrementos en Ubú Rey es ambivalente, en la medida en que degrada, pero al mismo tiempo renueva.

El uso de palabras como l'andouille (butifarra), que están tanto en el campo semántico de lo sexual, como en el de la comida, o la acotación que indica “orgía” después del segundo banquete, hacen imposible ignorar la corporalidad del matrimonio Ubú, no tener presente su desagradable olor, sus flúidos y su sexualidad. Los términos Cornegidouille (cuernopanza), Corne physique (fiscuerno), Cornebleu (cuerno azul) están también cargados de una connotación sexual, que dentro de una tratamiento infantil del lenguaje, pasa las palabras por efectos de “extrañamiento” (oneilles por oreilles).

Mencionar lo referente a los excrementos y suciedades y hablar de la sexualidad de manera ingenua y juguetona, da a Ubú Rey una atmósfera infantil, burda e inocente. En el caso de las referencias sexuales hay un regreso a lo arcaico, a lo <<bajo>> corporal, a las relaciones humanas básicas donde la lujuria se emparenta con la gula como imagen de la animalidad, la desmesura y el descontrol humanos.

II. LA POLITICA O LA PHYNANCE

El Padre Ubú es capitán de dragones, oficial de confianza del Rey Venceslas, condecorado con la orden del Aguila roja de Polonia y ex rey de Aragón. No obstante, la Madre Ubú lo incita a obtener la corona de Polonia, asesinando tanto al rey Venceslas, como a toda su descendencia (I, 1). Cabe preguntar, entonces, cuáles son los móviles que llevan al matrimonio Ubú a ejecutar sus planes. En la primera escena de la obra, ellos mantienen la siguiente conversación:

MADRE UBU. Yo, en tu lugar, desearía instalar ese culo sobre un trono. Podrías aumentar indefinidamente tus riquezas, comer butifarra muy a menudo y pasearte en carroza por las calles.

PADRE UBU. Si yo fuera rey, me encargaría una gran capellina, como la que tenía en Aragón y que esos bribones de españoles me han robado impúdicamente.

MADRE UBU. Podrías procurarte también un paraguas y un gran gabán que te cayera hasta los talones. (I, 1)

Ser rey significa tener riquezas y poder y esto a su vez, significa comer bien, beber vino en abundancia, vestir prendas vistosas y acceder al reconocimiento popular. Esto es característico del rey de carnaval, que se disfraza para asumir sus funciones y es reconocido por el colectivo popular, de donde proviene. Sin embargo, estas prendas, la capellina, el paraguas, el gabán no son exactamente accesorios de rey y guardan un sentido ambivalente. En Ubú Rey ocurre, de forma análoga al carnaval, una entronización de un personaje que hace una inversión de las características tradicionales de un rey. Empleo el apoyo de Bajtín quien dice que en el carnaval:

se entroniza lo contrario de un verdadero rey, se entroniza un esclavo o un bufón, y ese hecho esclarece en cierta forma el mundo al revés carnavalesco, nos ofrece su clave. En el rito de la entronización, todos los momentos de la ceremonia, los símbolos de poder del entronizado, los vestidos con que se le recubre, se tornan ambivalentes, se tiñen de una feliz relatividad, son casi accesorios del espectáculo (pero accesorios rituales); sus significaciones simbólicas se sitúan en dos planos

(mientras que fuera del carnaval en cuanto símbolos reales del poder, se encuentran en un plano único, absoluto, pesado y monolíticamente serio). (Bajtín, Carnaval 315)

. Los símbolos ambivalentes se hacen claros cuando el Padre Ubú usa como cetro una escobilla para limpiar retretes, cuando regala a Venceslas un pito en señal de agradecimiento o cuando arremete con costillas de rastrón, contra los acompañantes del Capitán Bordure. En este último ejemplo, el Padre Ubú lleva a cabo lo que Bajtín llamaría un típico acto carnavalesco, en la medida en que convierte el combate en cocina y banquete o viceversa. (Bajtín, Cultura 27). El rey es un personaje con dinero, trajes y distinción y también, con poder. De hecho, cuando Ubú es coronado rey, dice: “héme aquí rey de este país. Ya me pesqué una indigestión y van a traerme mi gran capellina” (III, 1). El rey puede decapitar y castigar, y es el amo y señor del colectivo popular; en Ubú Rey, como nos lo indica Innes:

Ubú reduce la realeza a atiborrarse de salchichas y llevar un inmenso sombrero; la competencia económica a una carrera y lucha a puntapiés; la reforma social a la matanza, motivada exclusivamente por codicia y envidia; la batalla real a camorras y fanfarronerías; o la fe religiosa a una temerosa superstición manipulada por los menos escrupulosos, en beneficio propio (Innes 31).

Además del rey, hay otras posiciones políticas que también implican poder sobre un colectivo; por ejemplo, el Capitán Bordure responde por sus hombres (I, 4), y en el reino de Venceslas hay una serie de títulos nobiliarios que implican poder sobre tierras y hombres. Incluso, el propio Padre Ubú, antes de ser rey, es nombrado conde de Sandomir, como recompensa por sus buenos servicios y es invitado a la gran parada, un acto de distinción, donde el pueblo reconoce a quienes debe guardar obediencia (I, 6). Como vemos, la riqueza y el poder no están concentrados en una sola figura, sino que están distribuidos en varias personas. Cuando el Padre Ubú sube al trono, esta repartición de tierras y hombres se anula completamente y el poder queda en una única persona.

Durante la conspiración para matar al rey Venceslas, que ya se nos ha mostrado como un rey bondadoso (I, 6), se proponen varias alternativas: envenenamiento con arsénico, un golpe con un mandoble que lo parta de la cabeza a la cintura y un ataque colectivo de patadas. Deciden finalmente, echarse sobre él cuando el Padre Ubú le da un pisotón y grite la palabra merdre (I, 7), para entonces tomar su corona y su cetro y destronarlo definitivamente. Juran ante la Madre Ubú, que hace las veces de sacerdote, batirse valientemente y matar bien al rey Venceslas y de esta manera, se hace lo que Bajtín llama un rito carnavalesco, donde según él, el futuro adquiere un carácter ambivalente, una relatividad feliz, una ligereza de carnaval y una rapidez de cambio (Bajtin, Carnaval 317). En la obra, estos ritos carnavalescos son ambivalentes en la medida en que llevan implícitos la entronización futura de Ubú; la muerte no es sombría, sino festiva, porque con ella se renace y eso la hace relativa y ligera.

En Ubú Rey, además del orden estatal, cuya punta de la pirámide es el rey, existe también el orden familiar. Venceslas y Rosemonde son padres de Brugelas, Boleslas y Ladislav y ejercen sobre ellos la autoridad paterna y materna respectivamente. Pero este orden también se destruye porque los tres hombres mayores de la familia son asesinados; vemos, pues, que las instituciones de la vida oficial se desbaratan, para dar paso a un mundo al revés y entonces ocurre la ceremonia de destronamiento. La muerte de Venceslas es carnavalesca y festiva, en la medida en que él muere para dar lugar a una renovación por medio de un acto cuya violencia no es agresiva. Para sustentar el carácter carnavalesco de esta muerte, nos apoyamos en Bajtín quien plantea que “el ceremonial de la desentronización repite antitéticamente el de la entronización: se despoja de sus vestiduras al rey, se le quita la corona, sus otras insignias de poder, se hace mofa de él, se lo golpea”.(Bajtin, Carnaval 316). A partir de este momento, ingresamos al corto reino del Padre Ubú, típico reino de carnaval y análogo a él.

Sin embargo, esta entronización lleva implícito un destronamiento futuro, pues Bruguelas, el hijo menor de Venceslas y verdadero heredero al trono, huye después de haber hecho gala de su valentía, al enfrentar varios soldados. Luego los espectros de su familia le encargan vengar su linaje y entonces el destronamiento del Padre Ubú se anuncia próximo (II, 5).

Cuando comienza el reino del Padre Ubú, es indispensable hacer una celebración. Sin embargo, el Padre Ubú siente que va a derrochar sus riquezas, que ahora son prácticamente ilimitadas. En la sexta escena del segundo acto, se introduce la dimensión de la acumulación de dinero y poder, en una sola persona:

PADRE UBU. ¡No, yo no quiero! ¿Queréis arruinarme por esos bufrones?
 CAPITAN BORDURA. ¿Pero no veis, Padre Ubú, que el pueblo espera los dones del feliz advenimiento?
 MADRE UBU. Si no mandas distribuir carne y oro, en menos de dos horas te depondrán
 PADRE UBU. ¡Carne, sí! ¡Oro, no! Matad tres caballos viejos, será suficiente para tales marranos.
 MADRE UBU. ¡Tú sí que eres un marrano! ¿De dónde ha salido un animal así?
 PADRE UBU. Una vez más: quiero enriquecerme, no soltaré ni un centavo.
 MADRE UBU. Cuando tienes en tus manos todos los tesoros de Polonia.
 CAPITAN BORDURA. Pero, Padre Ubú, si no distribuyes algo, el pueblo no querrá pagar los impuestos.
 PADRE UBU. ¿Es cierto eso?
 MADRE UBU. ¡Sí. Sí!
 PADRE UBU. ¡Oh! Entonces, consiento. Reunid tres millones, cocinad ciento cincuenta bueyes y corderos, sobre todo considerando que también yo tendré mi parte. (II, 6)

Como lo señala la Madre Ubú, el Padre Ubú, a pesar de tener todas las riquezas de Polonia, quiere seguir acumulando más. El rey carnavalesco se ha convertido en un tirano y está dispuesto a llevar a cabo toda suerte de abusos de autoridad y excesos, con tal de conservar lo que acaba de ganar. Un ejemplo de esto consiste en llevar a cabo acciones violentas para concentrar su poder. El rey Ubú dice: “Tengo el honor de anunciaros que para enriquecer el reino

haré perecer a todos los Nobles y confiscar sus bienes” (III, 2), y arroja a los nobles por una trampa, que los hace caer en los subsuelos del Pellizca-Puerco y en la Cámara de Centavos, sin siquiera juzgarlos o darles la oportunidad de defenderse (III, 2). De esta manera, el rey Ubú se convierte en príncipe de Podolia, duque de Posen, duque de Curlandia, conde de Sandomir, conde de Vitepsk, palatín de Polock y margrave de Thorn. No contento con ello, hace apilar a los nobles restantes y los arroja por la trampa, para hacerse dueño de todos los bienes vacantes y obtener de esta forma, el poder absoluto. Además de esto, el rey Ubú decide reformar la justicia y como los magistrados se niegan a legislar en las condiciones que él les impone: “Tendréis el importe de las multas que apliqueis y los bienes de los condenados a muerte” (III, 2), decide arrojarlos a la trampa también. Finalmente, como los financieros le dicen que es absurdo quedarse con la mitad de los impuestos para él mismo y establecer un impuesto del diez por ciento sobre la propiedad, otro sobre el comercio y la industria, un tercero sobre los matrimonios y un cuarto sobre los fallecimientos, de quince francos cada uno (III, 2), él decide arrojarlos también a la trampa e ir a recoger los impuestos él mismo.

El rey Ubú, que en un principio era considerado un buen rey por entregar oro al pueblo, ahora se nos presenta como un rey brutal, que asesina a todo el mundo y concentra en sus manos todo el dinero y todo el poder. Estamos pues, ante la figura de un tirano que hace una serie de actos brutales e irracionales, como entrar con violencia a la casa de Estanislao Leczinski, un campesino, exigirle una paga que para él es imposible pagar y entablar una sangrienta lucha con los campesinos (III, 4). Pero esta violencia está mediada por lo cómico, está agrandada y en esta medida es atenuada, se vuelve no agresiva y festiva, como lo indica Bentley: “en la farsa, los dientes de un rastrillo clavados en la espalda son recibidos como pinchazos de alfiler. Las balas parecen pasar de largo a través de la gente, los mazazos dados con un martillo producen apenas una irritación momentánea” (Bentley 207).

Además de la figura de los reyes, la figura del Zar Alexis es representativa del poder. Cuando Bordure escapa y ofrece al Zar su espada y un plano de la ciudad de Thorn, él le responde: “Tomo la espada pero, por San Jorge, quemad ese plano, no quiero deber mi victoria a una traición.” (III, 6). Esto nos demuestra valentía y justicia y nos anticipa un restablecimiento del orden, un destronamiento futuro. Ante la amenaza del zar, sólo queda la opción de la guerra; pero ni siquiera en esta situación, el rey Ubú quiere gastar dinero (III, 7), pese al informe que ha presentado ante sus consejeros de phynanzas:

Os diré, pues señores, que las finanzas andan pasablemente. Un considerable número de perros con medias de lana invade todas las mañanas las calles y los salopines hacen maravillas. Sólo se ven por todas partes casas ardiendo y gente agobiada bajo el peso de nuestras phynanzas (III, 7).

El Padre Ubú viste casco y coraza, y se encamina hacia la guerra. Como el caballo de phynanzas está casi muerto porque no le dan comida, él monta un gran caballo y se aleja con su ejército al son de fanfarrias (III, 8), que semejan una comparsa, elemento típico del carnaval. El padre Ubú confía la regencia a la Madre Ubú y deja en su compañía al salopín Giron. Ella decide atender sus negocios, que consisten en matar a Bruguelas y apoderarse del tesoro real; para este último asunto, la Madre Ubú profana la cripta de los antiguos reyes de Polonia, pero una voz proveniente de la tumba de Juan Segismundo la atemoriza y la hace huir (IV, 1). El posterior destronamiento del Padre Ubú es también el de la madre Ubú, pues le han arrojado piedras a su palacio y ha tenido que huir perseguida por los polacos, atravesando Polonia en cuatro días. En esa circunstancia, piensa en su esposo: “¡Le he quitado la finanza! ¡Le he robado rixdales! ¡Lo he estafado! ¡Y su caballo de finanzas que se moría de hambre” (V, 1). Estamos pues, ante un par de

reyes destronados que dan lugar a que el orden se reestablezca nuevamente. Al final de la obra, los Ubú huyen en un barco hacia Francia, su tierra natal, donde relatarán a sus compatriotas sus asombrosas aventuras y donde el Padre Ubú se hará nombrar Maestro de las Finanzas en París (V, 4).

La phynance es el medio por el cual se entroniza y se desentroniza; la muerte del rey es también una renovación y en esa medida, nos presenta su carácter ambivalente. El dinero, el poder y la guerra se nos relativizan y se cargan de un espíritu festivo, donde la risa produce un efecto liberador. Umberto Eco matiza este uso liberador del carnaval, pues dice que “para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión” (Eco 16), pues la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales, sino todo lo contrario, ya que nos recuerdan la existencia de la regla y nos refuerzan la ley (17). En esta medida, lo cómico no es un fenómeno de crítica social, sino de control social y esto hace que la phynance o la política en Ubú Rey se plantee como una referencia a realidades externas a la obra, como podría serlo el hecho de que al final de la obra, el Padre Ubú regrese a Francia a ser nombrado Maestro de finanzas (V, 3).

III. EL DISFRAZ O LA MERDRE

Ubú Rey hace una inversión del orden oficial. Al igual que en el carnaval, según lo describe Bajtín, se vive una vida festiva, el mundo se vuelve al revés, lo grotesco reina y la realidad se ve a través de espejos deformantes (Bajtín Cultura 14). Esta inversión se produce por medio de muchos recursos escénicos, pero el más contundente de todos es el lenguaje. Por medio de él, Ubú Rey se inscribe en la tradición de la cultura popular y sube al escenario expresiones populares plenas de degradaciones, parodias, profanaciones y vulgaridad. Sin embargo, Jarry nunca usa groserías, sino que las sugiere y las connota a través de un recurso también carnavalesco: el disfraz. Las groserías, al igual que muchas palabras y expresiones, son presentadas con máscara y de la misma manera que en las festividades carnavalescas, esta les da una licencia especial para aparecer en cualquier espacio, incluso, en un escenario teatral parisino de finales del siglo XIX.

El estilo de Jarry es una creación lingüística, donde las palabras distorsionadas o las expresiones gratuitas, sin aparente funcionalidad, conforman un sistema interno en la obra. También, el estilo de Jarry lleva implícita una reflexión alrededor de las posibilidades del lenguaje y de los juegos a los que las palabras pueden verse sometidas. Pero estos juegos de máscaras, es decir, estos efectos de “extrañamiento” de las palabras, sólo tienen sentido sobre la base de una normatividad del lenguaje, razón por la cual, las palabras que inventa Jarry no son exactamente neologismos, sino palabras disfrazadas que cumplen una función evocativa y alusiva. La palabra oneille (oneja) es representativa de este mecanismo, pues al igual que merdre (mierdra), esta palabra tiene un disfraz, alude a oreille (oreja), pero está distorsionada por una letra. Refiriéndose al lenguaje de Jarry, Ana González dice que

si la palabra nos resulta familiar es porque el autor practica un conservadurismo ortográfico que le lleva a elaborar algunas modificaciones, generalmente gráficas, sin llegar a desfigurar completamente el lexema: actividad mucho más subversiva que la consistente en la simple creación de neologismos (González 35).

Disfrazar el lenguaje significa quitarle familiaridad y esto modifica nuestra relación con las cosas (Chklovski 60). El “extrañamiento” lingüístico nos alerta sobre la percepción automática del mundo, en la medida en que al introducir una transgresión sobre las palabras, ellas dejan de ser puramente funcionales, prácticas y entran a formar parte de lo que el formalismo llamó el lenguaje “poético” (Eikhenbaum 76). El lenguaje en Ubú Rey está sometido a efectos de “extrañamiento”; la presente monografía se propone indicar este recurso en varias palabras y expresiones, pues ellas dan cuenta de una cosmovisión carnalesca donde el lenguaje popular, infantil y en general, el lenguaje marginal, se reivindica ante la tradición teatral.

III.1 EL SISTEMA ONOMASTICO

El extrañamiento del lenguaje es sumamente claro en el sistema onomástico de Ubú Rey. Los nombres de los personajes están repletos de connotación y aluden a conceptos de la cultura popular que les hacen cumplir unas funciones específicas dentro de la obra. Las asociaciones fonéticas que se hacen con los nombres y los juegos alusivos y connotativos, dan claves para entender el carácter de los personajes y su función en el desarrollo de la trama.

De forma similar a la palabra merdre, los nombres de los personajes de Ubú Rey hacen juegos carnalescos. Un claro ejemplo es la palabra Ubu, que por ser capicúa, es decir, por poder leerse tanto de derecha a izquierda como de izquierda a derecha, invita al juego de inversiones que según Bajtín, es propio del carnaval, y hace que la vida se perciba desde una óptica festiva, donde todo es posible y pueden coexistir visiones alternativas (Bajtín Cultura

14). Por la misma vía, en el primer acto aparece la expresión: “Tunante de mierdra, mierdra de tunante” (I,1) , que crea un juego de reflejos especulares. Esta línea además de reforzar la idea de trastocamiento, introduce el sartal de apelativos que va a recibir Ubú y que van a conformar un campo semántico particular; pues de hecho, “el adjetivo <<ubuesco>> ha pasado al lenguaje común como sinónimo de absurdo y aberrante” (González 21).

Ubú es llamado grandísimo granuja, desgraciado, imbécil, miserable, traidor, harapiento bribón, cochino, cobarde, roñoso, vil, vulgar, pillo, aventurero salido no se sabe de dónde, crápula vil, vagabundo vergonzoso, villano, animal, horrible marrano, gordo polichinela, ganapán, truhán, musulmán, monstruo, borrico, bestia, entre muchos otros apelativos que lo configuran como personaje, y que dan indicaciones de su corporalidad y de su carácter. Pero además de cumplir una función de caracterización, estos apelativos hacen que la palabra Ubú se vuelva polivalente. Es muchas cosas al mismo tiempo y contiene simultáneamente, parejas de contrarios. Es lo alto y a la vez lo bajo, y el rey y a la vez el bufón, que con su máscara, es decir, su “extrañamiento” deja de tener un sentido único y adquiere una relatividad. Como partimos de la hipótesis de que Ubú es un rey carnavalesco, podemos en este punto, apoyarnos en Bajtín quien, con respecto a la función de los improperios en el carnaval, dice que:

Se comienza por dar al bufón los atuendos del rey, y luego, cuando su reinado ha terminado, es disfrazado con las ropas del bufón. Los golpes e injurias son el equivalente perfecto de ese disfraz o metamorfosis. Los insultos ponen en evidencia el verdadero rostro del injuriado: lo despojan de sus adornos y de su máscara; los insultos y los golpes *destronan* al soberano. (Bajtín Cultura178)

El bufón, el comediante, el tonto y, en general, el ser marginal que puede ser cualquier cosa es el único que puede salirse de la oficialidad, el único que puede burlarse del rey, el único a quien es permitido hablar por medio de la distancia cómica. En el mundo al revés del

carnaval, ese bufón que está en lo más bajo del escalafón social, se vuelve rey. Sancho Panza es coronado gobernador de Barataria y Ubú (el monigote, el despreciable, el bribón) es coronado rey de Polonia. Al igual que la palabra merdre, Ubú viste su máscara lingüística y reina.

Además del matrimonio Ubú, los nombres de los demás personajes están sometidos a efectos de “extrañamiento”. El nombre del capitán Bordure, por una parte lleva la connotación de la palabra bordure (borde, orilla) y por otra, lleva el disfraz de la be que oculta la palabra ordure (basura, suciedad). Ambas cargas semánticas describen el carácter de un personaje que juega doble, que conspira, que traiciona y que está siempre al borde de la victoria o de la derrota. En las notas de la edición de Bosch, Ana González afirma que “el nombre de Bordure proviene del léxico de la heráldica. La bordura es la orla del escudo o cenefa que lo enmarca” (González 76). El disfraz y la traslación de significado, les dan licencia a las palabras y les añaden un sentido connotativo, no explícito.

En los nombres de Venceslas, Boleslas, Ladislav y Bougrelas hay una alusión al origen polaco. Además de esto, hay similitudes fonéticas de la palabra bole (tazón) con Boleslas y de la palabra bougre (individuo) con Bougrelas². La terminación de estos nombres, la partícula “las”, es, además, el inicio del nombre de otro de los personajes de Ubú Rey: Lascy, que en la fonética francesa, sugiere la palabra lassitude (cansancio, agotamiento) y a la vez a la palabra laciis (red, laberinto). Estas características son propias del personaje, que participa en la batalla entre rusos y polacos.

² Los nombres de Venceslas, Boleslas y Brouguelas se refieren a nombres masculinos, pero fonéticamente connotan una terminación femenina (las). Este intercambio de género es propio de la cosmovisión carnavalesca, donde se invierten los roles y los personajes se cargan de ambigüedad sexual.

Ubú Rey tiene tres personajes históricos, que menciona con nombres propios. Ellos son Stanislas Leczinski, Jean Sobieski y el Zar Alexis. Stanislas Leczinski fue un rey de Polonia cuya hija, la reina María, fue la esposa de Luis XV y la madre de Luis XVI, reyes de Francia. Jean Sobieski fue otro rey de Polonia que gobernó de 1673 a 1696 y que se hizo famoso porque venció a los turcos. El Zar Alexis fue zar de Rusia en la época de Sobieski y fue el padre de Pedro el grande. Aunque la obra usa las referencias de estos personajes históricos, no hay una alusión directa a episodios verídicos, ni se narra un momento particular de la historia europea, pues, como lo indica Jarry en una de las presentaciones de Ubú Rey: “No consideramos honorable escribir piezas históricas” (Jarry Todo Ubú 26). Aún así, estos nombres dejan un recuerdo sonoro y semántico en el público, pues sugieren raíces eslavas conocidas por los espectadores y dan una vaga ubicación en el siglo XVIII. Aprovechando las estelas fonéticas de los personajes históricos, como las terminaciones “las”, “ski” o “itch”, Jarry crea dos personajes: Nicolás Renski y Michel Federovitch, que dentro de la trama de la obra son típicas personas del pueblo, que sufren los abusos del gobierno del señor Ubú.

A su vez, “los nombres de los palotines también pertenecen al léxico de la heráldica” (González 76) y definen la phynance. Pile sugiere la expresión Pile ou face (cara o sello), que en el contexto carnavalesco de esta obra, nos hace pensar en aquellos juegos de azar, que son propios de la cultura popular. Cotice, por su similitud fonética con el verbo cotiser, nos sugiere la acción de hacer una colecta, lo que nos introduce el tópico de la acumulación de dinero.

Por último, los nobles que el padre Ubú arroja por las trampas, tienen títulos del reino de Polonia: Grand-duc de Posen, Duc de Courlande, Prince de Podolie, Margrave de Thorn, Palatin de Polock y Sandomir Vitepsk. Las regiones de estos títulos redondean el campo semántico alrededor de Polonia, lugar (o mejor, no-lugar) donde se ubica la obra que,

inevitablemente, remite a la frecuente expresión popular francesa sous comme un polonais (“borracho como un polaco”). Esta asociación de los pueblos eslavos con el exceso de alcohol y las efectivas borracheras de los personajes en la obra, llenan Ubú Rey de una atmósfera festiva, donde la embriaguez general produce un lenguaje incoherente lleno de palabras con efectos de extrañamiento, que son el medio para que salgan a flote las conductas reprimidas en la vida oficial.

III. 2 PALABRAS Y EXPRESIONES EXCLAMATIVAS

La primera palabra que se pronuncia en la obra es merdre (mierdra). Esta es una palabra tergiversada, que es pero no es, que tiene la máscara de una ere sin dejar de cargar con todo su significado connotativo. Aparece como expresión exclamativa, como parte del banquete y es también la palabra que le indica a los conspiradores que deben caer sobre el rey Venceslas y quebrar el orden. Es significativo que Jarry no la defina en la presentación de la obra³, siendo que así lo hace con la physique y la phinance. La palabra merdre, con su efecto de extrañamiento, con su disfraz carnavalesco, queda semánticamente abierta y obtiene licencia para aparecer donde sea.

En otra obra del ciclo úbico, Ubú encadenado, se pronuncia el inicio de la palabra: “mer...” pero no se completa, como lo dice el mismo Ubú, por el miedo que tiene de decirla y entonces ser nuevamente nombrado rey (Todo Ubú 209). La palabra disfrazada cobra un enorme poder en esta especie de período de carnaval, la presentación de Ubú Rey. La palabra

³ La physique se define como la naturaleza comparada con el arte (etc); la phinance, como los honores en comparación con la satisfacción de sí por uno mismo (etc); pero la merdre sólo se señala, sin definirse (Jarry Todo Ubu 27).

sin disfraz indica lo bajo, sirve para insultar y madecir; pero con la máscara, adquiere el poder de entronizar y de enaltecer y en esa medida es ambivalente.

Las expresiones exclamativas no cumplen en Ubú Rey una función práctica, no dan información que sea necesaria para el desarrollo de la trama. Pertenecen a la esfera de lo que la escuela formalista llamó el lenguaje “poético” donde, según Iakubinski “la finalidad práctica retrocede a un segundo plano (aunque sin desaparecer por completo) y los formantes lingüísticos adquieren un valor propio (*samotsennost*)” (Citado por Eikhenbaum 77). Las expresiones exclamativas son, en este contexto, pura forma, sin contenido, y hacen que el lenguaje de Ubú Rey se colme de coloridos y de juegos fonéticos y alusivos.

La expresión Par ma chandelle verte (Por mi candela verde) es frecuentemente usada como introducción de comentarios de todo tipo; no se refiere a nada ni nadie y no es despectiva ni elogiosa. No significa nada particular y sin embargo, es central en la obra porque la vuelve plena de colorido; esto nos deja ver que en Ubú Rey, lo fundamental no es qué se cuenta, sino cómo se cuenta. Por su parte, el arcaísmo jambediou (piernadedios) y por extensión, cornebleu (cuernoazul), que se pronuncian también como expresiones exclamativas, evocan la expresión nom de Dieu (en nombre de Dios), que se distorsiona para no mencionarla de manera directa. En Ubú Rey el vocablo Dieu se reemplaza por bleu y nom por jambe y de esta forma, la expresión se evoca pero su connotación se descarga; esto funciona de la misma manera que en las fiestas carnavalescas, donde según Bajtín “se buscaba el lado débil del sentido, la imagen y el sonido de las palabras y ritos sagrados que permitían convertirlos en objeto de burla a través de un mínimo detalle que hacía descender el ritual sacro a lo <<inferior>> material y corporal” (Bajtín Cultura 83)

Cornegidouille (cuernopanza) y l’andouille (butifarra), de igual terminación (“ouille”) hacen alusiones de tipo sexual. Ambas evocan el concepto de “cuerno” y andouiller significa

ramificación de los cuernos de los siervos. L'andouille (butifarra), además de sus contenidos de tipo sexual, se refiere a un embutido que aparece en los banquetes de Ubú Rey y también a una persona estúpida; y cornegidouille (cuernoempanza) concentra los postulados de la patafísica (“por el poderío de los apetitos inferiores”). En estas expresiones existe una degradación topográfica, es decir, un acercamiento a lo <<inferior>> corporal, a la zona genital. Bajtín plantea que esta degradación es ambivalente porque lo <<inferior>> fecunda y renueva (Bajtín Cultura 134) y esto se aplica a Ubú Rey, en la medida en que por una parte, estas expresiones rebajan y envilecen las situaciones y los personajes, y por otra, al mismo tiempo los llenan de un tono colorido y festivo que restablece y da vitalidad.

En Ubú Rey hay una clara conciencia de la oralidad, de texto para ser representado. La insistencia en la fonética permite crear juegos de palabras basados en el equívoco (Bergson 76) y en la ambigüedad, como es claro en el diálogo entre los miembros del matrimonio Ubú, cuando la Madre Ubú finge una aparición en el bosque. Transcribo en francés el juego de rima fonética: “Vénus de Capoue (...) Qui dites-vous qui a des poux?” (V, 1)⁴.

La obra emplea un vocabulario alrededor de lo grotesco, del comer y del cuerpo: saucisse (salchicha), sagouin (mono tití), cule (culo), entre otras palabras. Sin embargo, “las alusiones a lo fisiológico, digestivo, sexual o escatológico, son lo bastante numerosas como para que consideremos su uso como una provocación” (González 40). El vocabulario de Ubú Rey configura un propio sistema de signos, de palabras “extrañadas”, que se refieren unas a otras y cobran sentido en su conjunto, desligándose al mismo tiempo del referente real y planteando, como el carnaval, un mundo al revés. Estas reflexiones acerca del lenguaje no funcional, acerca de la creación de un sistema lingüístico propio e interno a la obra y acerca

⁴ Aprovecho este ejemplo para señalar el reto que significa la traducción de Ubú Rey a cualquier lengua.

del poder efectivo de las palabras sobre la realidad, siembran la semilla para la posterior reflexión alrededor de la imposibilidad del lenguaje articulado que, unas décadas más tarde, se postula en el teatro de la crueldad y en el teatro del absurdo (Hartnoll 269). La cantante calva (1950) de Ionesco es la obra más ilustrativa al respecto, Esslin cita a Kenneth Tynan quien dice que Ionesco era “un escritor dispuesto a declarar que las palabras estaban desprovistas de significado, y que toda comunicación entre los seres humanos es imposible” (Esslin 97).

III. 3 SHAKESPEARE Y *UBU REY*

Jarry, desde muy joven, fue un asiduo lector de Shakespeare; pero, para los propósitos de este estudio, no resulta necesario ahondar en peripecias biográficas de este tipo, que no pueden ser confirmadas y que muchas veces, resultan inexactas. Lo cierto es que las relaciones entre Shakespeare y Jarry son obvias, de hecho explícitas, como se ve en las palabras que a manera de preámbulo de Ubú Rey, Jarry escribe después de la dedicatoria a Marcel Schwob: “Entonces el Padre Ubú meneó la pera, por lo que desde entonces los ingleses le llamaron Shakespeare, y tenéis de él, bajo ese nombre, muchas hermosas tragedias por escrito” (Jarry 1).

Las relaciones intertextuales pueden abordarse desde múltiples enfoques; en La Angustia de las Influencias de Harold Bloom, por ejemplo, se parte de unos principios psicoanalíticos, esencialmente freudianos, para postular que todo hombre forma una imagen de sí mismo a partir de otros hombres. De la misma forma, un autor consolida su imagen a partir de otros autores de la tradición. Bloom define el fenómeno de la influencia como una mala lectura, donde un autor establece una relación agonal, o de lucha, con su predecesor (Bloom, Angustia, 41).

Por su parte, Genette recoge los principios sobre lo que él llamó la transtextualidad, es decir, todo lo que pone al texto en relación con otros textos, para explicar los diálogos que se establecen entre obras literarias:

Hoy, 13 de Octubre de 1981, me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad. El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de intertextualidad, y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico. Por mi parte, defino intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (...), que es una copia no declarada pero literal, en forma menos explícita y menos literal, la alusión, es decir un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (...). (Genette, Palimpsestos, 10)

En el caso de Ubú Rey, estas aproximaciones apoyan la relación de sustitución que plantearon los formalistas rusos, pues, como lo señalan Arnaud y Bordillon “L’oeuvre de Jarry est un parfait modèle d’intertextualité; elle répond à toutes les définitions –fort variées- de ce concept” (Arnaud y Bordillon 21).

La obra shakesperiana aparece “extrañada” en Ubú Rey y eso hace que se produzca un efecto peculiar: una relación de sustitución. Es preciso, entonces, volver al concepto de extrañamiento en el plano intertextual. Según la escuela formalista, la historia de la literatura es un proceso dinámico de sustituciones, donde una obra aparece en relación con otra que la ha precedido (Eikhenbaum 49). El extrañamiento es pues, un extrañamiento no de la realidad, sino de la literatura misma y toda obra tiene un modelo, con el que guarda unas relaciones particulares: “Si admitimos que la evolución es un cambio de la relación entre los términos del sistema, es decir, un cambio de funciones y de elementos formales, la evolución resulta ser una “sustitución” de sistemas” (Tynianov 129).

Jarry “extraña” algunos elementos de las obras de Shakespeare, les quita la familiaridad con que se leen habitualmente, y en definitiva, hace una relectura de ellos, en forma de parodia. Son frecuentes las alusiones shakesperianas, el uso repetido de tópicos isabelinos y la traducción de muchos elementos shakesperianos a un lenguaje “ubuesco”. Jarry dialoga con Shakespeare a través de un filtro carnavalesco y, por ello, las imágenes trágicas aparecen agrandadas, parodiadas, grotescas. Brunel dice al respecto que “*Ubu roi* apparaît dès l’abord comme une parodie des drames historiques de Shakespeare. C’est, comme *Richard II*, l’histoire d’une usurpation et, comme *Richard III*, l’histoire de la déconfiture d’un tyran. Mais, en plaçant la mere Ubu à coté du <<Maître de Phynances>>, Jarry a sans doute songé surtout à lady Macbeth” (Brunel 560). La referencia a las tragedias de Shakespeare y al juego lingüístico de la palabra Shakespeare (skake the pear), que evidencia Jarry en su preámbulo, nos conduce a un repaso del canon shakesperiano y en especial, de Macbeth, de donde proviene el argumento central de Ubú Rey. Shattuck nos dice al respecto:

No es de extrañar que Ubú interprete a un escolar que parodia el destino del Rey Lear y, en lugar de perder un reino, lo usurpa. Como Macbeth, Ubú se ve inducido a su primer crimen por su esposa, que estimula sus ambiciones. El asesinato parodia el complot de Bruto contra Julio César, incluido el sueño de la reina con malos presentimientos. Más evidente aún es que Ubú se deriva de Falstaff, cuya personalidad inofensivamente depravada nunca pudo quedar confinada a una obra o acción (Shattuck 195).

La estructura de Macbeth, en la versión que llegó a los lectores del siglo XIX, consta, al igual que Ubú Rey, de cinco actos. En ambas obras, la mayoría del primer acto está dedicada a la conspiración para matar al rey. Así como en Macbeth, Lady Macbeth convence a Macbeth de matar a Duncan, mientras duerme en su propio castillo, en Ubú Rey, la Madre Ubú convence al

Padre Ubú de matar al rey Venceslas. En ambas obras aparece el destronamiento de un rey bueno y ecuánime, y la entronización de un rey tirano. En las dos también tiene lugar la huida del hijo: en Macbeth, cuando se descubre el cadáver del rey Duncan, sus hijos Malcolm y Donalbain huyen hacia Inglaterra e Irlanda respectivamente; en Ubú Rey, al ser asesinado Venceslas, Bruguelas, su hijo, huye con su madre a las montañas.

Pero, además de la similitud argumental entre Macbeth y Ubú Rey, existen varios tópicos que aparecen en las dos obras. En el primer acto de Ubú Rey, cuando se teje la conspiración, identificamos una Lady Macbeth (Madre Ubú), convenciendo a su esposo de que mate al rey de Polonia. Este personaje hace uso de apartes, es decir, se dirige al público sin que los demás personajes se percaten de lo que está diciendo y se muestra calculadora, ambiciosa y estratégica, lo cual la emparenta con su modelo shakesperiano. Sin embargo, la Madre Ubú no es un personaje trágico como Lady Macbeth, sino cómico. La Madre Ubú se burla de su esposo, parodia las fuerzas oscuras al fingir una aparición sobrenatural y se refiere de manera explícita a las manifestaciones de su propia corporalidad y del Padre Ubú. Vemos pues, que la Madre Ubú es una parodia de Lady Macbeth, que da como resultado una imagen deformada del personaje shakesperiano.

Otro de los tópicos que revela una influencia es el de la inversión. En Macbeth, el orden es destruido por la paradoja, por medio de la aparición de las brujas, mujeres barbadas, y de la presencia de fuerzas sobrenaturales. Esto se evidencia en un nivel lingüístico, cuando las brujas dicen: “Lo bello es feo y lo feo es bello” (fair is foul and foul is fair) (I, 2), o cuando Macbeth dice “un día tan hermoso y cruel” (so foul and fair a day) (I, 3) dejando en evidencia el trastocamiento de valores, uno de los temas centrales de Macbeth. La inversión en Ubú Rey se da en un sentido carnavalesco y se manifiesta, también, por medio de palabras y expresiones, tales como el momento en que el Padre Ubú dice: “tengo dos onejas para hablar y vos una boca para

escucharme...¡Oh más bien al revés, mierdra!” (III, 3), o cuando dice “Madre Ubú, estás hoy muy fea. ¿Será porque esperamos visitas?” (I, 2). De esta forma, vemos que la inversión, que en *Macbeth* es trágica, en *Ubú Rey* aparece en un lenguaje “ubuesco”: agrandada, paródica y cómica.

En *Macbeth* hay una imagen muy frecuente en el teatro isabelino, que pasa por filtros carnavalescos en *Ubú Rey*: la aparición de fuerzas sobrenaturales. En *Macbeth*, las brujas aparecen como un motivo trágico, asociado a la oscuridad y al destino, mientras que en *Ubú Rey*, la madre Ubú finge una aparición sobrenatural y esta parodia forma parte de su carácter cómico. Esta situación, plena de colorido, contrasta también con la gravedad de la aparición del espectro de Banquo.

Vemos pues que las imágenes de *Macbeth* aparecen en *Ubú Rey* con el filtro carnavalesco de agrandamiento y comicidad. Si *Macbeth* aparece aguerrido en la batalla, el Padre Ubú aparece cobarde. Si *Macbeth* es nombrado señor de Cawdor, Ubú es nombrado conde de Sandomir. Si Duncan es asesinado brutalmente, Venceslas es pisoteado. *Ubú Rey* se nos presenta entonces como una lectura de *Macbeth* en forma de parodia, como una imagen esperpéntica, donde se usurpa la corona del lenguaje shakesperiano y sube al trono el “ubuesco”.

Además de los tópicos de *Macbeth*, *Ubú Rey* tiene varios elementos de otras obras del canon shakesperiano, que pasan por el filtro del lenguaje “ubuesco”. El destronamiento presente en *El Rey Lear* aparece en *Ubú Rey* de forma cómica. El Padre Ubú destronado es una figura risible, mientras que el anciano Lear bajo la tormenta, es una imagen conmovedora. La sentida expresión “mi reino por un caballo” de Ricardo III, nos remite al caballo de finanzas, hecho de madera y cartón, del Padre Ubú. Así mismo, un sueño similar al de Ricardo III, a campo abierto, ocurre en *Ubú Rey*, cuando el Padre Ubú queda solo en el bosque y deja

salir a flote sus temores profundos (IV, 7). Ambos reyes, Ricardo de Glocester y el Padre Ubú, se han convertido en tiranos y son vencidos. Pero en Ricardo III, este destronamiento es trágico, mientras que en Ubú Rey, es festivo.

El problema de la venganza de Hamlet, que se presenta tanto en la trama central (Hamlet-Hamlet padre), como en la trama secundaria (Laertes-Polonio), aparece en Ubú Rey, pues Bruguelas es encargado de vengar su linaje: “Qué triste es verse solo a los catorce años con una venganza terrible por cumplir!” (II, 5). La solemnidad de este tópico en Hamlet, en Ubú Rey aparece en forma de parodia. Así mismo, Bruguelas se encuentra con los espectros de sus antepasados, quienes le encomiendan la venganza de su familia, pero este encuentro está bajo efectos de “extrañamiento” (por el filtro “ubuesco”), en la medida en que está en un tono serio que no coincide con la comicidad del resto de la obra. El tópico de los fantasmas es recurrente en la obra de Shakespeare: en Macbeth aparecen los espectros del linaje de Banquo; en Hamlet, el fantasma del rey y, en Ricardo III, los espectros de las personas que Ricardo ha asesinado.

En Julio César, Calpurnia sueña que su esposo César morirá, de forma similar a cuando Rosemonde sueña que Venceslas es golpeado en la revista: “¿acaso no le he visto en sueños golpeándoos con su maza y arrojándoos al Fístula; y a un águila como la que figura en el escudo de Polonia colocándole la corona sobre la cabeza” (II, 2). Julio César y Ubú Rey también tienen en común la conspiración, pero esta aparece en tonos distintos. Mientras que Bruto, Casio y los demás conspiradores discuten en un tono grave el asesinato de César, el Padre Ubú, Bordura y los demás conspiradores traman la muerte de Venceslas, en un tono cómico y festivo.

Por último, hay que señalar que cuando van de vuelta a Francia, el barco donde va el matrimonio Ubú, pasa por un paraje shakesperiano: “Al instante pasaremos por el castillo de

Elsinor” (V, 3). El teatro isabelino, como el teatro que propone Jarry, es un teatro de convenciones explícitas, donde los espectadores imaginan los espacios, pues no hay ni escenografías, ni decorados.

EPILOGO

1. PROPUESTA TEATRAL DE ALFRED JARRY

1.1 Ciencia y Patafísica

Durante el siglo XIX, la ciencia desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la literatura. Balzac escribió un conjunto de novelas llamado “la Comedia Humana”, que aspiraba a dar un panorama total de la realidad de su siglo. Su pretensión era científica y totalizadora y por ello, Zola lo calificó, junto a Flaubert, de novelista experimental. En “El naturalismo en el teatro”(1879), Zola dice que “Los novelistas continuarían la investigación de Balzac, que consistía en avanzar cada día en el análisis del hombre sometido a la acción del medio” (Zola “Naturalismo”119).

Emile Zola se basó en la “Introduction à l’étude de la médecine expérimentale” (1865) de Claude Bernard, para plantear el método experimental en la novela, en su artículo titulado “La Novela experimental”(1879). En concordancia con el estudio de Bernard, Zola postuló que el problema experimental consiste en prever los fenómenos de los seres humanos, para dirigir y dominar su comportamiento. Zola se basó en un estudio que aspiraba a que la medicina dejara de ser un arte y se convirtiera en una ciencia, y trasladó esa pretensión científica a la literatura. Los novelistas debían observar, ser “fotógrafos” de los fenómenos (Zola “Novela” 35), para luego ser experimentadores, es decir, estudiosos del determinismo de dichos fenómenos, o sea, de las condiciones necesarias para que ellos se efectuaran. Ellos debían demostrar, por medio de la experiencia, “cómo se comporta una pasión en un medio social” (48), para que así, sus escritos estuvieran desprovistos de todo sentimentalismo subjetivo. La labor del novelista experimental consistía en establecer leyes generales y científicas sobre el comportamiento humano, pues según él “el novelista sale a la búsqueda de una verdad” (36). La novela experimental debía tener una

utilidad práctica, en cuanto debía tener efectos sobre la sociedad, y por ello el novelista tenía como función:

Ser amo del bien y del mal, regular la vida, regular la sociedad, resolver a la larga todos los problemas del socialismo, aportar sobre todo bases sólidas para la justicia resolviendo por la experiencia las cuestiones de la criminalidad, todo ello ¿no es acaso ser los más útiles y los más morales obreros del trabajo humano? (49).

Esta postura acerca de la labor de la literatura es invertida por medio de la gratuidad que unos años después plantea la Patafísica de Alfred Jarry. En Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien la Patafísica se define de la siguiente forma:

DEFINITION

Un épiphénomène est ce qui se surajoute à un phénomène. La pataphysique (...) est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, sois en elle-même, sois hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. Et l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tout cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité.

DÉFINITION: *La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité.* (Jarry Gestes 31)

Si “La novela experimental” plantea que la literatura debe ocuparse de lo general, para encontrar verdades sobre la vida y el mundo, Jarry postula una ciencia que estudia lo particular, la excepción, y que no tiene ninguna pretensión de objetividad. Si Zola parte del análisis para llegar a la síntesis y de ahí llegar a leyes sobre la naturaleza y el mundo, Jarry cuestiona el

principio de inducción y plantea la relatividad y la validez de visiones alternativas a la oficial (Jarry Gestes 32).

En “El naturalismo en el teatro” (1879) Zola habla de la aparición del método científico en el siglo XVIII, como el momento más importante en el desarrollo del pensamiento y del camino hacia la Verdad, pues “Hasta aquel momento, los sabios procedían como los poetas, por fantasía individual, por genialidades. Algunos de ellos encontraban verdades por casualidad; pero se trataba de verdades desligadas sin que ningún vínculo las uniera, verdades que se confundían con los más bastos errores” (Zola Naturalismo 111).

La Patafísica de las impresiones, la ciencia de las soluciones imaginarias, implica toda una postura artística, en la medida en que hace una crítica al naturalismo y a toda su idea de verdad: “La invención de la Patafísica, cuyo objetivo es el uso de la estricta lógica para llegar a formular proposiciones insensatas, era para Jarry una forma de satirizar la fe en el progreso humano” (Wellwarth 28). La obra de Jarry es una práctica patafísica y la postulación de la Patafísica es, en sí misma, una práctica patafísica, en la medida en que descentra, parodia y ve el mundo a través de filtros carnavalescos.

1.2 Un teatro de convenciones

En el “Naturalismo en el Teatro”, Zola previó la inclusión de la estética naturalista dentro de las artes escénicas; según él, el naturalismo era la única salvación del teatro de su tiempo, y por ello, su conclusión fue que “El teatro o será naturalista o no será” (Zola “Naturalismo” 139). Sobre estos planteamientos, surgió un teatro que propone un “regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y descripción exacta de lo que existe” (113). Una de las más tempranas manifestaciones del teatro naturalista ocurrió en

Alemania, donde el duque Jorge II de Saxe-Meiningen “se hizo cargo de la dirección de los actores de su Teatro de Corte” (Oliva y Torres 316). La compañía de los Meininger produjo un teatro que buscaba fidelidad histórica y entre 1874 y 1890, recorrió Europa, llevando un teatro con minuciosos decorados y vestuarios, que buscaba la verdad en la escena. En Francia, el teatro naturalista tuvo lugar en el Teatro Libre dirigido por André Antoine (1858-1943); el Teatro Libre buscó eliminar los efectismos, para producir una escena natural, calcada de la vida real. Antoine propuso un tipo de espectáculo que supone la existencia de una cuarta pared imaginaria entre el público y los actores; de esta forma, los últimos actuaban como si no estuvieran en un teatro, como si se encontraran en una situación de la vida real, con los demás personajes. El teatro de Antoine llegó a llevar a escena pedazos de carne cruda, gallinas cacareando, buhardillas de estudiantes y demás ejemplos de la vida parisina, en busca de una fidelidad naturalista (Oliva y Torres 322).

Alfred Jarry (1873-1907) fue contemporáneo de Henrik Ibsen (1828-1906), August Strindberg (1849-1912), Constantin Stanislavski (1863-1938), Antón Chéjov (1860-1904), Bernard Shaw (1856-1959), Oscar Wilde (1856-1900) y José María del Valle Inclán (1866-1936). La época en que vivieron estas importantes figuras, finales del siglo XIX y principios del XX, trajo consigo grandes transformaciones en la escena teatral; dramaturgos y directores pasaron de la aplicación de las estéticas realista y naturalista, a la exploración de nuevas maneras de afrontar el arte teatral. Se reivindicaron formas arcaicas como el carnaval, la *commedia dell'arte* y el teatro isabelino, pero según Oliva y Torres, Alfred Jarry fue “la primera brecha abierta en la concepción del teatro tradicional en nombre de lo absurdo, de lo irrisorio e irracional” (336).

El 10 de Diciembre de 1896 se estrenó Ubú Rey en el Théâtre Nouveau, por la compañía Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë. George Wellwarth sostiene que esa noche “empezó el drama

de vanguardia” (Wellwarth 17). La obra causó un gran escándalo, tanto por la primera palabra que se pronuncia en escena (merdre), como por su rebelde actitud y su escenificación. Jarry propuso “un teatro que admitiera francamente que era eso: teatro; volver al teatro auténticamente ficticio que se había visto por última vez en los tiempos isabelinos y de la *commedia dell’ arte*” (30). En carta publicada en los Cuadernos de Patafísica, poco antes del estreno de Ubú Rey, Jarry propuso a Lugne-Pöe los siguientes recursos para el montaje de la obra:

- 1) Máscara para el personaje principal (...)
- 2) Una cabeza de caballo de cartón que Ubú se colgaría del cuello, como en el antiguo teatro inglés, en las dos únicas escenas ecuestres; detalle éste que ya estaba en el espíritu de la pieza, puesto que he querido escribir un <<guiñol>>.
- 3) Una sola decoración, o mejor, un fondo liso (...) Un personaje correctamente vestido vendría, como en los guiñoles, a colgar un cartel indicador del lugar de la acción. (Observe que estoy seguro de la superioridad <<sugestiva>> del cartel sobre el decorado. Ningún decorado ni ninguna figuración serían capaces de dar <<el ejército polaco en marcha a través de Ucrania>>.)
- 4) Supresión de las multitudes, que son con frecuencia perjudiciales para la peripecia y dificultan su comprensión. Así, un único soldado en la escena de la parada; uno solo en la avalancha, cuando Ubú dice <<!Qué tropel de gente, qué confusión...!>>, etc.
- 5) Adopción de un <<acento>>, o mejor, de una <<voz>> especial para el personaje principal.
- 6) Vestuario de tan poco sabor local o cronológico como sea posible (Jarry Todo Ubú 98)

El manifiesto teatral de Alfred Jarry se consigna en tres artículos publicados poco después del estreno de Ubú Rey. En ellos, se evidencia una clara postura teatral que reacciona contra el teatro naturalista y realista de finales del siglo XIX en Francia y el resto de Europa. En “De la inutilidad del Teatro en el teatro”, publicado en el Mercure de France en Septiembre de 1896, Jarry se cuestiona sobre el público. Se pregunta si este debe adaptarse al teatro o si las obras deben adaptarse al público y presenta algunos recursos que considera “horrendos” en la escena. Sobre la decoración dice que debe ser “híbrida, ni natural ni artificial. Si fuera semejante a la naturaleza, vendría a ser un superfluo duplicado” (103). Propone entonces una sencilla tela sin pintar, o el reverso de un decorado, para que cada cual encuentre el lugar que se le antoje, y

plantea que las ventanas y puertas deben adquirir una condición de accesorio (105). En “Doce argumentos sobre teatro”, publicado en los dossier del colegio de Patafísica, Jarry plantea que “El dramaturgo, como todo artista, busca la verdad, pero ésta no es única” (109) y dice que la esencia del teatro no es ser, sino evolucionar (113). Finalmente en “Cuestiones de Teatro”, publicada en la Revue Blanche el 1 de Enero de 1897, Jarry piensa en cómo habría sido montar Ubú Rey, según las normas imperantes en su época:

Fácil hubiera sido adaptar *Ubú* al gusto del público parisino con sólo las ligeras modificaciones que siguen: la palabra inicial debiera haber sido ¡bah! (o ¡brah); la escobilla repugnante, un pañal de jovencita; los uniformes militares, del tiempo del Primer Imperio. *Ubú* hubiera tenido que darse el abrazo con el Zar, y más de un personaje acabar con los cuernos puestos... Todo lo cual considero que, en conjunto, resulta más sucio (116).

Meses después, en las presentaciones de Ubú Rey, Jarry escribió: “Contemos con ver a notables personajes, como el Señor Ubú y el Zar, forzados a caracolear el uno frente al otro, sobre monturas de cartón –que hemos pasado la noche pintando–” (24). Y he aquí, una descripción del decorado de Ubú Rey hecha por Arthur Symons, y citada por Roger Shattuck, en La época de los banquetes:

El decorado estaba construido para representar en forma infantil, interiores y exteriores; la zona de calor tórrido, el clima suave, y la temperatura ártica todo a la vez. En el fondo del escenario, frente al espectador, se veían manzanos en la flor bajo un cielo azul, a continuación del cielo, una pequeña ventana cerrada y un hogar... por cuyo practicable... entraban y salían en tropel los ruidosos y sanguinarios personajes del drama. A la izquierda había una cama pintada y a los pies de la misma un árbol nevado. A la derecha unas palmeras... una puerta junto al cielo y al lado de ella balanceándose un esqueleto. Un respetable caballero en traje de etiqueta... trotaba por el escenario de puntillas, entre escena y escena colgando de un clavo un cartel con la descripción del lugar en que transcurría la acción. (Citado por Esslin 269)

Tenemos pues, ante nosotros, un teatro que desnuda su artificialidad, que devela sus recursos y establece un juego de convenciones. Su efecto de “extrañamiento” consiste,

precisamente, en un juego donde actores y espectadores aceptan un espacio, un tiempo, una acción y en general, una lógica no realista. La acción de Ubú Rey ocurre en varios espacios (palacios, campo abierto, el mar etc), que se resuelven con letreros y con un sencillo decorado deliberadamente artificial. En un escenario naturalista, como el de Antoine o el de los Meiningers, el montaje de Ubú Rey implicaría grandes escenografías y artefactos; pero en la propuesta de Jarry, basada en la Patafísica (la ciencia de las soluciones *imaginarias*), la puesta en escena recurre a la imaginación del público, pues, como señala Christopher Innes en El Teatro sagrado “la intención de Jarry no consiste simplemente en presentar a su público una realidad sustituta, sino en obligar a cada espectador a imaginar la suya propia” (Innes 35). Así, el espacio es un lugar que representa Polonia o ninguna parte, las multitudes son sustituidas por un actor; hay máscaras, caballos de cartón, letreros y un único decorado infantil. El “extrañamiento” estructural (*siuzhet*) consiste en el empleo de todos estos recursos puramente teatrales, que apelan al teatro de Lope de Rueda, al teatro isabelino, a la *Commedia dell’ arte*, al teatro de marionetas y al carnaval.

2. LAS ESTELAS DE UBU

La reacción a Ubú Rey no se hizo esperar. Durante la noche de estreno, el 10 de Diciembre de 1896, los espectadores hicieron una gran algarabía: “Cuando el desorden hacía ininteligibles los diálogos, desde los bastidores, Lugné Pöe ordenaba iluminar la sala (...); quienes habían asistido al *Nouveau Theatre* sabían que asistirían a una batalla y ya habían tomado partido: estarían furiosamente a favor o en contra de Ubú” (Fassio 12); entre gritos de protesta y de apoyo, la obra se configuró como una obra rebelde, que rompió con los cánones

que imperaban en el escenario parisino de fines del siglo XIX, y que se convirtió en precursora de algunas de las corrientes teatrales del siglo XX. Transcribimos varias impresiones que tuvieron espectadores del estreno y que Martin Esslin cita en El Teatro del absurdo (1961).

William Butler Yeats comenta:

Se supone que los actores son muñecos, juguetes, marionetas, que brincan como ranas estúpidas, y veo que el protagonista es una especie de rey, que lleva por cetro una escobilla de limpiar retretes. Sintiéndome obligado a apoyar a los más animosos, he gritado a favor de la obra, pero esta noche en el Hotel Corneille, me siento muy triste, pues la comedia, la objetividad, ha puesto de manifiesto una vez más, su creciente poder. Y digo: después de Stéphane Mallarmé, después de Paul Verlaine, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, después de mis propios versos, después de todo nuestro sutil colorido y nuestro ritmo vivaz, después de los tenues tintes de Conder, ¿qué más es posible?. Después de nosotros, el Dios brutal (citado por Esslin 269).

Mallarmé comenta en una carta a Jarry, sin fecha: “Has puesto ante nosotros, con un extraño y perdurable barniz en las puntas de los dedos, un personaje prodigioso y toda su cuartilla, y lo has hecho como un escultor dramático sobrio y seguro. Este personaje, entra en el repertorio del buen gusto, y me obsesiona” (Citado por Esslin 270). Por su parte, Jacques Copeau, que tenía 17 años cuando asistió al estreno de Ubú Rey, escribe casi 50 años después:

...Desde mi punto de vista, la principal deuda de gratitud de los amigos del arte teatral hacia el teatro de L’Oeuvre, es la presentación de *Ubu Roi*, en medio de una cacofonía de gritos, silbidos, protestas y risas...El alumno Jarry, para burlarse del profesor, creó, sin saberlo, una obra maestra, al trazar a brochazos esta caricatura sombría y esquematizada –al estilo de Shakespeare y del teatro de títeres-. Se ha interpretado la obra como una sátira épica del burgués codicioso y cruel que se nombra a sí mismo líder de los demás. Pero sea cual sea el sentido que atribuyamos a la pieza, *Ubu Roi*...es “teatro por cien”, lo que hoy llamaríamos “Teatro puro”, sintético y creador, al filo de la realidad, una realidad apoyada en símbolos (Citado por Esslin 270).

Estas reacciones tienen en común la convicción de estar ante un hecho de enorme importancia en la historia del teatro, pues como lo indica Brockett, “At first Jarry’s influence was negligible, but in the 1920’s he attracted a following among the surrealists and after World War II his grotesque vision of man won him a place of honor as a major prophet of the absurdist drama” (Brockett 443). Este “hito artístico”, como lo llama Esslin, tuvo lugar en París, ciudad donde a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se gestó la vanguardia. En el caso del teatro, fue el sitio donde confluyeron dramaturgos y directores de Europa y donde se llevaron a cabo experimentos escénicos que el público aceptó con base en la creación de nuevas convenciones. Los epígonos de Jarry y de la Patafísica tienen eco hasta nuestros días; señalaremos a continuación los dos más significativos: el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo.

El “Teatro de la crueldad” de Antonin Artaud (1896-1948) fue una de las más claras continuaciones de la propuesta teatral de Jarry. Sus planteamientos están consignados en una serie de escritos que se recogen en El Teatro y su doble; para Artaud, el teatro tiene un lenguaje peculiar y es un acto donde el hombre se compromete en su integridad (Oliva y Torres 389). En 1924, Artaud fundó con Roger Vitrac el teatro “Alfred Jarry”. Innes dice al respecto que “El objetivo de Jarry era liberar el subconsciente, y después de todo, Artaud dio a su teatro el nombre de Alfred Jarry. En realidad, Artaud busca un efecto similar en la forma en que organiza su mundo escénico, sustituyendo las leyes físicas por las leyes mentales” (Innes 82)

Por su parte, el teatro del absurdo se gestó en París y fue ahí donde se encontraron Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco y Jean Genet, por nombrar a los más representativos. El teatro del absurdo busca presentar “lo inadecuado de los mecanismos racionales mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo” (Esslin 15) y por ello, las obras de estos dramaturgos hacen un desprendimiento

consciente de la “literariedad” del teatro, de la fidelidad a un texto escrito que cuenta una historia cualquiera, para hablar sobre el lenguaje y sobre la imposibilidad de la comunicación.

Por último, es importante señalar que en 1948, J. H. Sainmont, Maurice Saillet, Raymond Queneau y otros fundaron el colegio de la Patafísica. En los cuadernos de la Patafísica se publicaron importantes obras como La cantante calva y la Patafísica se convirtió en una especie de sociedad secreta a la que pertenecieron escritores europeos y latinoamericanos como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Umberto Eco. Innes concluye diciendo que la verdadera significación de Jarry

se encuentra en el llamado a lo irracional y (por medio de los elementos de deliberada ingenuidad y lo primitivo, la convención infantil en la preparación escénica) en el nivel presocial de la mente, el cual fue recogido por Artaud y por el colegio de patafísica fundado en 1948 y que incluía entre sus miembros a Eugène Ionesco, Boris Vian y René Clair (Innes 38).

Ubú Rey ha sido montada por muchos grupos en diversas circunstancias y lugares. Entre las figuras que han dirigido montajes de la obra, se encuentran Peter Brook, Jean- Louis Barrault, Joe Chaikin y los Beck (Innes 11). Peter Brook nos cuenta su experiencia como espectador de dos montajes de Ubú Rey, aunque la cita es un poco larga, transcribo su descripción completa:

He visto dos puestas escénicas del *Ubu Roi* de Jarry que ilustran perfectamente la diferencia entre una tradición tosca y otra de carácter artístico. La primera, ofrecida por la televisión francesa, valiéndose de medios electrónicos, lograba una verdadera proeza de virtuosismo. El director conseguía de modo brillante con actores de carne y hueso dar la impresión de que fueran marionetas en blanco y negro: la escena estaba subdividida en estrechas franjas con el fin de asemejarse a las páginas de un tebeo. El señor y la señora Ubu eran los dibujos animados de Jarry, eran los Ubu al pie de la letra. Pero no a lo vivo, y los telespectadores no aceptaban la cruda realidad de la historia: al ver sólo las piruetas de unos muñecos, se desconcertaron y aburrieron, no tardando en apagar el televisor. La virulenta obra de protesta se había quedado en el *jeu d'esprit* de una élite. Casi al mismo tiempo, la televisión alemana presentó una versión checa de *Ubu*. Esta versión hacía caso omiso de todas las imágenes e

indicaciones de Jarry, e inventaba un estilo *pop-art* propio, puesto al día, hecho a base de cubos de basura, desechos y viejas armaduras de cama de hierro; el señor Ubu no era un Humpty-Dumpty enmascarado, sino un evidente estúpido, nada de fiar, mientras que la señora Ubu era una desaliñada y atractiva prostituta. El contexto social resultaba claro. Desde el primer plano del señor Ubu bajando de la cama en calzoncillos, al tiempo que una voz regañona procedente de la almohada preguntaba por qué no era rey de Polonia, la credulidad del telespectador quedó atrapada y pudo seguir el desarrollo surrealista de la historia, puesto que había aceptado en sus propios términos la primitiva situación y los personajes (Brook 98).

Brook inscribe Ubú Rey dentro de lo que él denomina teatro tosco, es decir, un teatro popular, que por lo general no está en los teatros, sino en locales fortuitos y que procura, desvergonzadamente, producir la alegría y la risa (Brook 93).

Vale la pena comentar el montaje de Ubú Rey del grupo boliviano “Teatro de los Andes”. El director de teatro argentino César Brie montó en 1994, con su grupo, una versión de Ubú Rey adaptada a la realidad boliviana, a la que llamó Ubú en Bolivia. Aprovechando la indeterminación espacial del texto original de Ubú Rey donde Polonia es ninguna parte y a la vez, cualquier parte, el montaje del grupo boliviano ubicó la obra en un contexto latinoamericano. El “Teatro de los Andes” con sede en Yotala, una pequeña población cercana a la ciudad de Sucre, utilizó instrumentos musicales de la zona andina, cantos en aymara y kechua, referencias específicas a las dictaduras argentina y boliviana y varios elementos de vestuario de las comunidades indígenas de la zona. Los actores interpretaron a los personajes como marionetas y el escenario fue cubierto de papel higiénico. Como presentación de Ubú en Bolivia, el grupo de “Teatro de los Andes” dice:

La decoración era demasiado cara, por eso la hemos abolido, pero teniendo en cuenta el universal daltonismo nos apelamos a vuestra imaginación: colocando esta obra en la eternidad, tirando con revólver en la edad media, abriendo puertas en planicies de nieve bajo un sol radiante, colocando palmeras al pie de las camas para que puedan ramonearlas los elefantitos puestos en las estanterías (<http://www.utopos.org/losandes/andes.htm>).

Con estas palabras que provienen de una adaptación bastante fiel del discurso de presentación del estreno de 1896, el grupo de teatro boliviano es fiel a la postura teatral que plantea Alfred Jarry cien años antes, donde se plantea un teatro deliberadamente ficticio, que hace un llamado a la imaginación del espectador y que no recarga el espectáculo de efectismo técnico.

Los integrantes del “Teatro de los Andes” viven en una granja, en una región rural de Bolivia. Como la mayoría de grupos de teatro latinoamericano, el grupo tiene una escasa solvencia económica y poco apoyo estatal. Estas dos circunstancias generan una situación particular pues, por una parte, el grupo no tiene compromisos políticos, y por otra, el grupo se ve obligado a trabajar con recursos teatrales que no cuestan dinero. Cabría entonces preguntarse por qué escogen precisamente Ubú Rey, para hablar de su realidad.

Ubú Rey junto a los manifiestos teatrales de Jarry, propone un teatro acorde con el espacio vacío que plantea Peter Brook, quien dice lo siguiente: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook 9). En este tipo de teatro hay decorados económicos y escenografías sencillas con la intención de hacer un llamado a la imaginación del espectador. Para finalizar, cabe señalar que esto resulta pertinente y actual, para los escenarios latinoamericanos.

CONCLUSIONES

Ubú Rey (1896) es un texto dramático de vanguardia, que produce una ruptura con la estética naturalista, imperante en su momento. Esta ruptura no es una innovación, ni una propuesta nunca antes vista, sino un regreso al teatro de convenciones explícitas (el teatro isabelino, el teatro de marionetas, la commedia dell' arte etc) y a una tradición anterior: el carnaval medieval.

Tanto el texto de Ubú Rey, como su material anexo, está pleno de imágenes corporales donde se hacen referencias sexuales y escatológicas, y donde aparece una violencia cómica, no agresiva. Los tópicos relativos a lo físico aparecen bajo efectos de “extrañamiento” y por ello, vemos cuerpos agrandados, que lindan con la deformidad y que, de la mano de Bajtín, hemos llamado cuerpos grotescos.

Además de la referencia a lo <<bajo corporal>>, la trama de Ubú Rey gira en torno a un tópico también carnavalesco: la entronización-destronamiento. El Padre Ubú es un típico rey de carnaval porque es todo lo contrario a un verdadero rey y porque su subida al trono lleva implícita su caída. Aunque la obra no tiene una ubicación específica en ningún contexto, hay pequeñas alusiones a circunstancias históricas, que podrían servir como base para ver en Ubú Rey, una obra de crítica política.

En Ubú Rey, algunas palabras están “extrañadas” por pequeñas modificaciones sintácticas y esto hace que parezcan disfrazadas con máscaras carnavalescas. A su vez, las expresiones exclamativas carecen de funcionalidad en el desarrollo de la trama y los nombres de los personajes hacen juegos fonético y connotativos.

Ubú Rey contiene muchos elementos de las obras del canon shakesperiano, que pasan por el filtro de un lenguaje “ubuesco”. Los tópicos de las tragedias aparecen parodiados o

descontextualizados y esto hace que se produzca un efecto cómico; por ello, la relación entre Ubú Rey y Shakespeare es de sustitución, entendida como una evolución literaria, que cambia las funciones y los elementos formales.

La propuesta teatral de Alfred Jarry tiene su fundamento en la “ciencia” que él mismo inventó: La Patafísica de las impresiones. Sus postulados contrastan con los planteamientos del naturalismo, porque rechazan la pretensión de una Verdad. El teatro que propone Jarry es un teatro deliberadamente ficticio, que hace un llamado a la imaginación del espectador y que prescinde de grandes decorados o escenografías. Sus epígonos más significativos son el teatro de la crueldad de Artaud y el teatro del absurdo.

El texto de Ubú Rey y su material anexo, invitan a un tipo de escena, a un tipo de espectador y a un tipo de montaje, que son vigentes en las circunstancias históricas actuales de América Latina. En los países latinoamericanos hay pequeños presupuestos para el quehacer teatral y poca profesionalización del oficio escénico; en estas condiciones, un teatro que integre la fiesta popular y que haga un llamado al juego y a la imaginación, resulta pertinente y sumamente actual.

APENDICE: Los Retratos de Ubú

El personaje del Padre Ubú está construido a través de una clara caracterización física. El dice de él mismo que es voluminoso y torpe, y habla de las partes de su cuerpo con un lenguaje tergiversado, grosero y explícito. Los demás personajes de la obra también hacen referencia al cuerpo del Padre Ubú, pues hablan de su olor, de su fuerza y por supuesto, de su barriga.

Pero además de las palabras, las representaciones gráficas del señor Ubú dan una visión de cómo fueron concebidos por el autor los personajes de Ubú Rey y de cómo el cuerpo agrandado hasta la deformación, hace referencia al teatro de muñecos y marionetas. Alfred Jarry, además de ser dramaturgo, poeta y teórico del teatro, era un ilustrador. Diseñaba los volantes de sus obras y, en general, acompañaba sus textos con imágenes sencillas, semejantes a los dibujos de los niños, que daban a sus publicaciones un carácter tosco, grotesco e infantil. De acuerdo con Jarry, Pierre Bonnard elaboró las imágenes que acompañan los textos de El Almanaque ilustrado del Padre Ubú, creando una obra donde la imagen y la palabra tienen el mismo nivel de importancia.

En la edición original de Ubú Rey del periódico el Mercure de France (1896) se publicaron el “Verdadero retrato del Señor Ubú”, “Otro retrato del Señor Ubú” y el “Tercer retrato de Ubú”. Estos retratos se volvieron la imagen gráfica del Señor Ubú y lo caracterizan tanto como sus propias palabras y como las palabras de los demás personajes de la obra. Aún hoy en día, estas imágenes influyen los montajes de Ubú Rey y la percepción de sus espectadores y lectores.

En el “Verdadero Retrato del Señor Ubú”, el Padre Ubú aparece de medio perfil, con botines y un vestido enterizo que le cubre una gran panza donde se dibuja una espiral. En el bolsillo lleva una de sus manos y un objeto que guarda bajo el brazo; su rostro es una máscara

alargada hacia arriba, donde se distinguen unos bigotes y unos ojos rasgados que se sugieren con un par de trazos. La espiral que Ubú porta sobre su vientre es la imagen emblemática de la Patafísica; esta última, como la espiral, asociada a la locura, y como Ubú, van hacia lo primario, hacia el juego infantil y hacia la pureza de las formas naturales. Pero además, la espiral es una figura que tiene la propiedad de volver sobre ella misma, de regresar al punto de partida, de dirigirse hacia el centro para luego retornar en un movimiento continuo. Es una forma expansiva y a la vez hiperbólica, pues señala el crecimiento e insinúa la enormidad.

Los atributos de la espiral son los mismos que pueden emplearse al definir la “patafísica de las impresiones”, ciencia que invita a reconocer una percepción alternativa a la racional, a entrar en un espacio donde es necesario despojarse de los parámetros de la vida oficial para entrar en un juego donde son posibles las soluciones imaginarias (Jarry Gestes 32). En el libro II de Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, Jarry escribe estas palabras bastante ilustrativas de la práctica patafísica:

Car ce corps même est un postulat et un point de vue des sens de la foule, et, pour que sinon sa nature au moins ses qualités ne varient pas trop, il est nécessaire de postuler que la taille des hommes restera toujours sensiblement constante et mutuellement égale. Le consentement universel est déjà un préjugé bien miraculeux et incompréhensible. Pourquoi chacun affirme-t-il que la forme d'une montre est ronde, ce qui est manifestement faux, puisqu'on lui voit de profil une figure rectangulaire étroite, elliptique de trîos quarts, et pourquoi diable n'a-t-on noté sa forme qu'au moment où l'on regarde l'heure? (Jarry Gestes 32)

La espiral, por ser una forma cónica y estar sobre la panza de Ubú, resulta una formulación plástica de su corneguidouille (cuernopanza) y se convierte en el elemento más característico del personaje. En el discurso del día del estreno de Ubú Rey, Jarry habla del agrandamiento de la panza del Padre Ubú diciendo: “la forma esférica o casi –caso del óvulo y

del señor Ubú-” (Jarry Todo Ubu 23), pues esta forma redonda permite que el señor Ubú sea visto en sus múltiples alusiones (o como le venga en gana a los espectadores), lo hace menos realista y lo carga del potencial de significar cualquier cosa (23).

Además de estas dos formas simples, la esfera y el espiral, Ubú lleva en la cabeza una máscara que lo configura como un personaje disfrazado, que representa y del que puede esperarse cualquier comportamiento. La máscara es clara en “Otro retrato del señor Ubú”, donde el rostro de Ubú de perfil nos deja ver una nariz y una quijada alargadas, barbas y bigotes que claramente no son humanos y un sombrero de hongo. El señor Ubú en esta imagen es completamente artificial, sugiere una referencia a algún animal extraño y es esencialmente, un muñeco. En el “Tercer retrato de Ubú”, este carácter de marioneta es mucho más claro; tanto el texto de la imagen “Repertorio de marionetas”, como el trazo, mucho más infantil que los anteriores, nos indica que estamos ante una representación de muñecos. Ya la referencia humana se ha perdido y estamos ante un Padre Ubú de perfil, de brazos larguísimos que atrapan, amarrándola, una especie de flor que bien podría ser un utensilio de aseo. Un Padre Ubú con un gato a los pies que nos recuerda su propia animalidad y por supuesto, un Padre Ubú con una enorme barriga. La máscara tiene unos bigotes hechos con hojas de árboles y sus ojos, dos círculos encima de la nariz, están abiertos.

El cuerpo del Padre Ubú está agrandado hasta la deformidad. Es un cuerpo bajo los efectos de un extrañamiento, y esto, junto a la máscara y a sus representaciones gráficas que asemejan un dibujo infantil, diluye sus características humanas y lo vuelve un cuerpo grotesco. Por tanto, es un cuerpo que “no tiene cabida dentro de los cánones de la <<estética de la belleza>> creada en la época moderna” (Bajtín Cultura 33) y que tiene licencia para hablar de la comida, de la sexualidad y de lo escatológico, y para poner al revés el reino del rey Venceslas, la vida oficial y por supuesto, el escenario naturalista.



Fig. 1. Verdadero Retrato del Señor Ubú



Fig.2 Otro retrato del Señor Ubú



Fig. 3 Tercer retrato de Ubu

BIBLIOGRAFIA

Obras de Jarry

* En francés:

JARRY, Alfred. Ubu. Paris: Gallimard, 1997

_____ Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Paris:Gallimard, 1980

* Traducciones al español:

JARRY, Alfred Ubú Rey (Tr. Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio) Buenos Aires: Minotauro, 1957.

_____ Todo Ubú (Tr. José Benito Alique) Madrid: Bruguera, 1980

_____ Ubú rey=Ubu Roi (Tr. Ana González Salvador). Edición bilingüe. Barcelona:Bosch, 1979.

Bibliografía de apoyo

ALIQUE, José Benito. “Introducción” en Todo Ubú. Barcelona: Bruguera, 1980

ARNAUD, Noel y BORDILLON, Henri. “Préface” en Ubu. Paris: Gallimard, 1987

BAJTIN, Mijal. La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento (1965). Madrid: Alianza, 1987

_____ “Carnaval y Literatura” en Eco vol 22. Enero, 1971. Pg 311-338.

_____ “Adiciones y cambios a *Rabelais*”(1944) en En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M.M Bajtin (Ed. Tatiana Bubnova) 3 ed. México: Anthropos, 2000.

BENTLEY, Eric La vida del drama (1964) Paidós: Barcelona, 1982.

BENTON, William (Publisher) Enciclopaedia Británica U.S.A: Enciclopaedia Británica. Inc, 1972

BERGSON, Henri. La risa (1924). Losada, Buenos Aires, 1947.

BLOOM, Harold La angustia de las influencias Caracas: Monte Avila, 1991

- BROCKETT, Oscar G. History of the theatre, (1968), 7 ed. U.E.A: Allyn and Bacon, 1995.
- BROOK, Peter. El espacio vacío (1968). Nexos, Península, Barcelona, 1990.
- BRUNEL, Pierre Histoire de la Littérature française Paris: Bordas, 1972
- BUBNOVA, Tatiana “Varia fortuna de la <<cultura popular de la risa>>” en En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M.M Bajtin (Ed. Tatiana Bubnova) 3 ed. México: Anthropos, 2000.
- CHKLOVSKI, Victor “El arte como procedimiento” (1917) en Formalismo y vanguardia (Tr. Agustín García Tirado) Madrid: Alberto Corazón, 1970.
- ECO, Umberto “Los Marcos de la <<libertad>> cómica” en ¡Carnaval! (Tr. Mónica Manssur) México: Fondo de cultura económica, 1998.
- EIKHENBAUM, Boris “Teoría del <<Método formal>>” en Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin (Emil Volek ed. y tr.) Madrid: Fundamentos, 1992.
- ESSLIN, Martin El teatro del absurdo (Tr. Manuel Herrero) Barcelona: Seix Barral, 1966.
- FASSIO, Juan Esteban “Prólogo” en Ubú Rey (Tr. Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio) Buenos Aires: Minotauro, 1957.
- FERNANDEZ Bárbara y ADRADE de, Taniel “Ubú: el fantoche que se comió a Jarry” en La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia La Mancha: Universidad de Castilla, 1999
- GENETTE, Gérard Palimpsestos: la literatura en segundo grado Madrid: taurus, 1989
- GONZALEZ SALVADOR, Ana ”Introducción” en Ubú rey=Ubu Roi Barcelona:Bosch, 1979.
- HARTNOLL, Phyllis The Theatre. A concise history Singapore: Thames and Hudson 3 ed, 1998
- INNES, Christopher El Teatro Sagrado. El ritual y la vanguardia (Tr. Juan José Utrilla)_México: Fondo de cultura económica: 1995.
- OLIVA, César y TORRES, Francisco. Historia Básica del Arte Escénico. Madrid: Cátedra, 1997.
- SELDEN, Raman La Teoría Literaria contemporánea (Tr. Juan López). Barcelona: Ariel, 1987 (1985)
- SHAKESPEARE, William Macbeth/ El Rey Lear (Tr. Manuel Angel Conejero) Bogotá: Oveja Negra, 1982.

SHATTUCK, Roger. La época de los banquetes (1968) (Tr. Carlos Manzano) Visor: Madrid, 1991.

TINIANOV, Yuri “De la evolución literaria” (1917) en Formalismo y vanguardia (Tr. Agustín García Tirado) Madrid: Alberto Corazón, 1970.

WELLWARTH, George E. “Alfred Jarry, el sembrador del drama de vanguardia” en Teatro de protesta y paradoja (tr. Sebastián Alemany) (1964), Barcelona: Lumen, 1966.

WRIGHT, Barbara “This book, this play, this drama” en Four Modern French Comedies New York: Capricorn, 1960.

ZOLA, Emile “La novela experimental” (1879) en El Naturalismo (Tr. Jaime Fauster) Barcelona: Península, 1973.

_____ “El naturalismo en el teatro” (1879) en El Naturalismo (Tr. Jaime Fauster) Barcelona: Península, 1973.

<http://www.utopos.org/losandes/andes.htm>