

## MODERNIDAD DE ALFRED JARRY

*Blanca Escudero de Arancibia*

Alfred Jarry y su personaje Ubú son parte de esa mitología literaria compuesta por aquellas celebridades a los que, en realidad, se ha leído poco o nada. Sin embargo, es general el acuerdo en designarlos como punto de arranque de nuestro teatro moderno y bisabuelos ilustres de un Ionesco, un Beckett o un Arrabal.

El inicio de la *Belle Epoque* presenta un panorama teatral harto diverso: rebrotes románticos, con el *Cyrano de Bergerac* de Rostand, piezas naturalistas que apuntan paradójicamente hacia Jarry por la aceptación de lo feo y cuya dramaturgia abarca a Mirbeau, al teatro de tesis y al Teatro Libre de Antoine, con sus características casi chuscas de exceso de *realidad*; el teatro de amor de Porto-Riche, el de *boulevard*, con los superficiales Donnay y Capus; el *vaudeville*, de endiablado ritmo, cuya comicidad bien regulada está puntuada por canciones: Feydeau, Tristan Bernard, continúan en él la línea de Labiche. Hay también autores aislados, cuyos éxitos prosiguen aún hoy en un espectáculo de agradable entretenimiento, entre ellos Georges Courteline.

Asoman también otras manifestaciones de muy distinto tenor: Ibsen marca otro rumbo para el teatro de ideas y abre camino al Simbolismo, en el que el espectáculo será

sinónimo de onirismo: es el universo de ensueño de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. En este tipo de obras, cuya puesta en escena ensaya una síntesis de todas las artes, se intenta más que nada *sugerir*, con una serie de asociaciones inducidas por la conjunta acción de elementos escenográficos, movimiento y diálogo.

La vanguardia, a su vez, se refugia en el *Théâtre del l'Oeuvre*, el *des Arts* y el *Vieux Colombier*.

Este final del siglo XIX ha asistido a la aparición de algunos fenómenos que serán fundamentales para la evolución de la concepción escénica y para la obra de Jarry: el descubrimiento de los teatros orientales, en primer lugar: se advierte allí un *uso del cuerpo* totalmente ignorado por la escena occidental, un *empleo del símbolo* diferente de lo usual hasta entonces (que entroncará, más adelante, con el teatro épico de Brecht), y con ellos un *vestuario altamente codificado* y la utilización de *marionetas y máscaras*. En segundo lugar aparece el teatro de sombras, que implica un doble juego y, con él, el despliegue de significaciones multiplicadas.

Desde 1890, el Expresionismo juega en el teatro con el inconsciente y la yuxtaposición de cuadros escénicos; el movimiento pictórico lo ha marcado hondamente. Comienzan también a manifestarse transformaciones del *lugar teatral*. Claudel, con *Tête d'Or* (1890) y Jarry, con su célebre *Ubu roi* (1896<sup>1</sup>) desdeñan desde dos extremos el decorado realista que se opone a la teatralidad. Por otro lado, la evolución de los sistemas de iluminación ha dado sucesivo paso al gas y a la electricidad, permitiendo el uso innovador de los proyectores. Comienza así la historia del teatro como arte emancipado de la literatura, de fuerte identidad *visual*, con localización y lenguaje propios y vertiginosamente cambiantes.

---

<sup>1</sup> *Ubu roi* fue representado por primera vez el 10 de diciembre de 1896, en la Salle du Nouveau Théâtre por el elenco del Théâtre de l'Oeuvre. La música pertenecía a Claude Terrasse. El programa del espectáculo contiene una presentación de la pieza, de mano del autor, distinta del discurso dirigido a los espectadores.

Alfred Jarry (1873-1907) es uno de esos meteoros enigmáticos que de tanto en tanto atraviesan la literatura. Su breve y alocada vida lo caracterizó como un excéntrico: vestido casi siempre de ciclista (una de las pasiones de moda), aficionado en demasía a la bebida, solía vivir en su extrañísima bohordilla de lo que pescaba en el Sena. Extraña apropiación de una propuesta teatral, que recuerda más de un sonoro manifiesto vanguardista. Jarry, aún romántico y ya surrealista, vive su personaje y en su vivencia pone una pasión rara.

Fue inventor de la inefable Patafísica, ciencia de lo particular que aceptaba en su seno todos los contrarios y, en consecuencia, la relatividad absoluta, si tal puede concebirse.

El origen del personaje Ubú presenta problemas arduos respecto de la paternidad. Originado como creación colectiva en un *canular* -broma ideada por estudiantes- en el que los colegiales de un liceo de Rennes ridiculizaban a su profesor de Física, monsieur Hébert, Heb o P.H. Cuando, ya en París, Jarry retoma pieza y personaje, será para una definida empresa de destrucción del trabajo primitivo, que da paso a nuevas propuestas de reconstrucción basadas en lo insólito y la hipérbole. La broma se convierte en dramaturgia. Para entonces, Jarry había pasado ya por los cursos de filosofía que dictaba Henri Bergson.

La relación con Lugné-Poe, director del Théâtre de l'Oeuvre, será capital. Algunas publicaciones (ciertos momentos de *César Antéchrist* y luego la edición completa, en Mercure de France, casa que también imprimirá *Ubu roi* en 1896) rodean y dan marco al estreno de la pieza. Le seguirán textos teóricos en la *Revue Blanche*.

Seis meses separan la primera edición de la primera representación: el 10 de diciembre de 1896, en el Nouveau Théâtre, el elenco de l'Oeuvre será dirigido por Lugné-Poe. Son responsables de los decorados Pierre Bonnard, Serrurier, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Ranson y el mismo Jarry. Los pintores forman parte del grupo de los *Nabis*.

El autor, con un curioso discurso, presenta la obra, preparando al espectador para lo que verá en instantes e

incitándolo a adjudicarle el significado que le venga en gana. Inútil ilusionarse con un teatro blando, de todos modos el célebre "¡Merdre!" espetado en la nariz del público como apertura de la obra simboliza el "fatal golpe al teatro filosófico y moralizante" a que alude Béhar<sup>2</sup> y justifica en parte la escandalizada, horrorizada reacción que provocó la pieza.

Ciertos paratextos jarryanos preparan, enmarcan y justifican el intento radicalmente innovador. "De la inutilidad del teatro en el teatro" (1896) y "Problemas de teatro" (1897) postulan una poética, una dramaturgia, una retórica de lo *enorme* y de lo *horrible* que se inscribe con nitidez en la modernidad, rechazando a la multitud como público para preferir la *élite* intelectual. Las piezas del ciclo ubuesco están presididas por la aspiración a la universalidad a través de la deslocalización y la destemporalización. Su finalidad, pregonada en los textos teóricos, es la creación de un ser más vivo que el ser vivo que, obrando como reactivo, excite la imaginación y desmitifique personaje y lugar teatral, sometidos a escarnio.

Quizá se pueda entender mejor la empresa de Jarry si se la aproxima a la de la novela moderna, en la que desaparece el narrador omnisciente y los personajes pierden sus nítidos perfiles. Como ella, el teatro de Jarry se niega a la *mimesis*, al *ilusionismo* y a la *evasión*; como ella, se rehusa al racionalismo cartesiano donde todo es comprensible.

La novedad de *Ubu...*, que golpeó intensamente la recepción de la obra, radica en varios niveles. Por lo tanto, está ya en el texto dramático: los personajes dejan paso al tipo y ese tipo es un *monstruo*. Cercano a la estética baudelariana, Jarry manifiesta: "Llamo monstruo a toda belleza inagotable". *Ubu* es física y moralmente una grotesca deformación, sin identidad precisa, una suerte de entidad *mixta*. Es, además, un fanteche: metafóricamente, ya que obedece sin raciocinio al acontecimiento inmediato o a la ambición insana de la *mère Ubu*; literalmente, en los movimien

---

2 La expresión aparece en *Littéruptures*. L'âge d'homme, 1988.

tos artificiales que imitan la marioneta. Otra novedad se sitúa en la transferencia del código teatral, tomado del *guignol*. De él proviene también la intriga idiota.

En ese contexto, la parodia literaria apoyada en Shakespeare y en especial en *Macbeth* resulta doblemente efectiva.

Un aspecto particular es el que presenta el lenguaje. Desde la *r* epentética de la célebre palabra al uso de *leit-motives* escatológicos, el lenguaje en la obra es arma y juguete. La gratuidad no sostiene la agresión, sino que una y otra tienen funciones convergentes. Molestar al espectador es obligarlo a salir de la ilusión, de la identificación, obligarlo a reaccionar frente al espectáculo y frente al mundo. Por su lado, el componente lúdico desconcierta y airea, desordena la percepción y contribuye también a la toma de posiciones. La expresión, en apariencia espontánea e infantil -y hasta boba-, denuncia en realidad la convención y, en ella, la domina ción. La literalidad con que deben interpretarse en la obra algunas expresiones<sup>3</sup>, conduce rectamente al teatro actual de un Ionesco, por ejemplo.

Dicha literalidad tiene, sin embargo, su activa contra parte en la ambigüedad del discurso ubuesco; mirada desde otro ángulo, la ambigüedad es *poiesis*, palabra creadora de todo un imaginario. El aparente poliglotismo de la pieza, que es en realidad lengua ficticia, tendrá su eco más tarde en el movimiento dadaísta. También recogerán las vanguardias el esencial componente lúdico: el "desenfreno del lugar común"<sup>4</sup>, de tan cómico efecto; los proverbios desviados -que serán una marca en los *Almanques* de Ubú; los sin tagmas-clisés, los estereotipos y las repeticiones, cuyo efecto humorístico se apoya en la mecanicidad; las inagotables

---

3 Véase la escena en la caverna entre Pile, Carice y Ubú, en que son atacados por un oso: Ubú no vacila en refugiarse sobre un alto peñasco, afirmando la continuación que lo hizo "para que [sus] plegarias llegaran más rápidamente al cielo".

4 Henri BEHAR. Id. p. 189.

invenciones verbales; los contrastes (nótese el *Paternoster* en latín frente al lenguaje general de la obra); los retruécanos (*calembours*). Cierta tono arcaizante, antiliterario, familiar y hasta coloquial, así como el fuerte ingrediente escatológico —entre otros rasgos— emparentan el lenguaje ubuesco con el rabelesiano. El *collage*, componente modernísimo que en la literatura actual ejercita el papel activo de descolocar y hacer pensar, desvirtúa en la obra de Jarry el mensaje primitivo, permitiendo la construcción de un nuevo mensaje.

La redundancia en la información es otro rasgo firmemente acentuado: véase el acto III, escena 8, el IV, escena 4, la totalidad del acto V... Un problema por cierto no menor es la intraductibilidad de la obra jarryesca, donde importa al mismo nivel la *lexis* o modo de decir y el *logos* o aquello que se dice<sup>5</sup>.

Al abordar el texto de la farsa<sup>6</sup> y prescindiendo, por ahora, de las indicaciones para el vestuario (p. 25) y la orquesta (p. 28), así como de la reproducción de la portada original (p. 29) y de la dedicatoria a Marcel Shwob, lo primero que atrae la atención del lector es la nómina de personajes: allí son presentados al mismo nivel individuos, masas y objetos; véase, si no, las menciones "Todo el ejército ruso", "Todo el ejército polaco", "El Oso", "La Máquina de descerebrar", etc.

Sin embargo, las más importantes innovaciones concierne[n] al texto espectacular virtual. Abolición del decorado (por constituir *ab initio* una determinada interpretación

5 Esta diferenciación está tomada de BEHAR. Id., p.78. Proviene, en realidad, de Aristóteles.

6 La edición manejada es Alfred JARRY. Tout Ubu. Ubu roi - Ubu cocu Ubu enchainé - Almanachs du pere Ubu - Ubu sur la butte, avec les prolégomenes et paralipomenes. Edición établie par Maurice Saillet. Préface, commentaires et notes de Charles Grivel. Le livre de Poche. (1988).

o visión de la pieza que cercena la libre interpretación), "denuncia" de la construcción de un espacio escénico (manifiesta en la presencia de los maquinistas, a la vista del espectador), propuesta de un decorado heráldico en el que se asocian acción y lugar y que se completa con rasgos *naïfs*. La puesta en escena fue preocupación vertebral de Jarry. Dictaminó el uso de la luz en cada escena, impuso el empleo de máscaras con características por completo distintas de las que tenían en el teatro griego. La función de aquéllas será, a partir de *Ubu...*, la de re-teatralizar, haciendo de la escena el lugar de una toma de conciencia inevitable de lo *artificial* de toda representación; al mismo tiempo, servirán a la anti-mímesis.

El rechazo de la psicología no significó para Jarry el desaprovechamiento de la expresión. Pero ¿cómo producir expresiones si el rostro del actor está cubierto por la máscara? Las revolucionarias posibilidades ofrecidas por la luz eléctrica fueron la solución. A través del manejo de los proyectores se podía sugerir y hasta crear una atmósfera particular alrededor del personaje. Lo único que importaba -más aún: lo que se debía *impedir*- era la "transferencia afectiva"<sup>7</sup>, la emoción en el espectador. El fin medular consistía en el *distanciamiento* entre el público y lo representado. Tal fue el objetivo del minucioso trabajo de opacamiento del signo teatral<sup>8</sup>. La restitución de lo real, puesto que no pasaba por la mímesis, se efectuaba por medios paradójicos, como lo grotesco<sup>9</sup>.

La máscara era, de hecho, un medio complejo. Servía, además, como símbolo de la *impostura*, pero para liberarse de la inhibición de mentir.

---

7 Patrick PAVIS. Diccionario del teatro.

8 Cf. Anne UBERSFELD. L'école du spectateur. Lire le théâtre 2. París, Editions sociales. (1981). p. 294.

9 Cf. Richard MONOD. Les textes de théâtre. París, Cedic, 1977. p. 137.

Otro elemento importante en la caracterización de los tipos fue, para Jarry, el vestuario. El detallismo casi maniático con que supervisó la puesta sirvió no sólo para garantizarle en el momento la más absoluta fidelidad a su concepción de obra y personaje, sino también para caracterizar definitivamente los tipos y para sugerir con más precisión las dominantes de su dramaturgia. El "Repertorio de vestuario" que publica J. H. Sainmont sobre el manuscrito inédito muestra la exactitud con que se trabajó:

PERE UBU -Complet veston gris d'acier, toujours une canne enfoncée dans la poche droite, chapeau melon. Couronne par-dessus son chapeau, à partir de la Scène II de l'acte II. Nu-tête à partir de la scène VI (acte III) -Acte III, scène II,... (...)

MERE UBU -Costume de concierge marchande à la toilette. Bonnet rose ou chapeau à fleurs et plumes, au côté... (...)

LE CZAR ou L'EMPEREUR ALEXIS -Costume noir, grand ceinturon jaune, poignard et décorations, grandes bottes. Terrifique collier de barbe...(...)<sup>10</sup>

Lo cómico era, entonces, visible desde la aparición de los personajes. Comicidad *ridícula*; es importante destacarlo.

En cuanto a la gestualidad y a la kinética, ambas constituían puntos claves. De los teatros orientales, del circo y del *music-hall* provienen los particulares movimientos y desplazamientos, así como la revalorización del papel del cuerpo. Jarry insistió en su correspondencia, casi obsesivamente, en la necesidad de todo ello. Interpretar como una marioneta, que además portaba una máscara, equivalía a provocar en el público la molestia y el equívoco. Mecanicidad y distan-

<sup>10</sup> JARRY. Tout Ubu. Ob. cit., pp. 25-26.



ciamiento colaboraban en la producción del sentido. Por otra parte, el código guiñolesco exigía un gran despliegue físico, de efecto cómico por la disimilitud entre la acción y el resultado.

A la mecanicidad del movimiento y a la neutralidad de la máscara se unía una elocución voluntaria y acentuadamente inexpresiva, según la voluntad del autor<sup>11</sup>. La música acompañaba la acción: una nómina de veintitrés instrumentos diversos, algunos de ellos en buen número —como lo prueba la mención plural de "oboes", "flautas traversas", "cornamusas", "timbales", "órganos"...— contribuía a un espectáculo verdaderamente integral. La finalidad confesada por el autor era debilitar la presencia del actor acentuando, por reacción,

la esencia del *personaje* (el tipo).

El programa de la primera representación, así como la edición, anuncian un "Drama en cinco actos en prosa". En realidad se trata de una farsa, espécimen netamente popular. La tradición, nacida en la Edad Media, se ve enriquecida con los aportes de Molière; algunos ecos molierescos, como la última escena del acto IV, se recogen en *Ubu roi*.

La farsa comporta efectos cómicos gestuales y kinésicos heredados casi en su totalidad de la *Commedia dell'Arte*. Patrick Pavis la califica de "comicidad en bruto". Implica gran teatralidad, basada en la técnica corporal y en el uso de máscaras grotescas. Presenta sentimientos elementales, una intriga burda y tonalidad escatológica<sup>12</sup>. Marchese y Forradellas subrayan el rescate que efectúa Jarry de esta especie teatral, después de mucho tiempo de desprestigio<sup>13</sup>. Lo llamativo

11 Cf. *id.*, p. 143: "... que le débit dans toute la pièce soit monotone". Vid. también lo anotado en p. 4.

12 PAVIS. Ob. cit., art. "Farsa".

13 Angelo MARCHESE y Joaquín FORRADELLAS. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona. Editorial Ariel. 1986. Art. "Farsa".

es que el aludido rescate *invierte* nítidamente la intención de la farsa, por la carga de crueldad con que la nutre y por la negación terminante de su carácter popular.

La farsa no contaba, por lo general, división en escenas. La calificación genérica ("Drama") y el tratamiento particular de Jarry, establecen ciertas diferencias.

Siete escenas en el primer acto, otras tantas en el segundo, en el tercero ocho, siete otra vez en el cuarto y sólo cuatro en el quinto permiten percibir un ligero aumento respecto de la comedia tradicional sin que, sin embargo, se caiga en lo excepcional.

En el teatro clásico, cada acto remitía al siguiente por la continuidad de algún proyecto. En la pieza que comentamos se advierte proyección de propósitos entre el primero y el segundo, entre éste y el tercero y entre tercero y cuarto. En éste último, dicha mecánica está neutralizada; lo estuvo especialmente en la puesta, por la supresión de una escena.

La división dentro de cada acto abedecía, en el teatro tradicional, a la entrada o salida de algún personaje. Jarry mantiene la denominación de "escena", pero convierte a sus escenas en cuadros, a la manera del teatro isabelino. La acción salta en un mismo acto las más dilatadas distancias, para situarse tan pronto en Polonia, tan pronto en la corte de los zares rusos, tan pronto en un barco que atraviesa los mares.

El argumento es simplísimo: Ubú, hostigado por su mujer, derroca y mata a su protector, el rey de Polonia, y a dos de sus hijos. Será derrotado por el más pequeño, después de dar inacabables muestras de crueldad estúpida y de indecente cobardía. Huirá finalmente, con su mujer y con su banda, mientras proyecta nuevas aventuras. Huida y proyectos que permitirán la continuación del "ciclo Ubú", en obras posteriores.

Aparte Ubú, interpretado por Firmir Gémier, hay más de veinte personajes identificados, a los que se agregan las masas: "todo" el ejército ruso, "todo" el ejército polaco... Este último problema era figurado por un expediente bastante simple y de seguro efecto cómico: por indicación del autor, debían salir a escena "por lo menos tres actores", llevando una pancarta que rezaba: "Ejército ruso". Las características físicas y gestuales del personaje principal fueron objeto de especial preocupa

ción para Jarry. Las ediciones corrientes suelen mostrar algunos dibujos del autor, en los que se fija el aspecto de Ubú; la correspondencia de Jarry exhibe también una casi maniática solicitud al respecto:

Mon cher Ligné,

On va apporter à partir de 2 heures à l'Oeuvre un ventre en carton et osier et deux masques qui permettront de s'habituer au masque d'Ubu que ce fabricant ne m'aura livré qu'au dernier moment<sup>14</sup>.

Físicamente, Ubú es una figura abstrusa, no creíble, decididamente deforme: forma hecha vientre, hipertrofia y monstruosidad. Sólo él, por otra parte, presenta este aspecto tan opuesto a cualquier mimesis, aun cuando hay otros elementos que juegan en el mismo sentido, como la puerta de prisión figurada por un actor.

La acción avanza por la acción misma. Las didascalias no son abundantes pero, cuando aparecen, adquieren un valor diegético que informa acerca de la progresión de la acción. El vértigo que representan Ubú y sus hechos tiene, por otra parte, momentos de distensión, como el "entremés" del oso, en el acto IV.

Si intentamos observar la pieza a la luz de la estética clásica, se pueden sistematizar ciertas líneas de mantenimiento de la tradición y otras de innovación, especialmente teniendo en cuenta que Jarry renueva la farsa al retomarla, dándole, con algunas características, estatuto más complejo que el tradicional. Por lo pronto, no innova en la presentación de los personajes: caracterización directa -por la acción-, caracterización indirecta -a través del diálogo (como, por ejemplo, las referencias al pasado de Ubú, intrusión inevitable de lo diegético en lo dramático)-.

Respecto del tiempo, no hay muchas indicaciones en

---

14 JARRY. Ob. cit. p. 138.

el texto dramático. A través de los diálogos nos enteramos de un transcurso de diez días (la fuga de Brasura) a lo que se debe agregar cuatro más que corresponden a la huida de Mère Ubu.

El espacio está atomizado. La acción transcurre en los lugares más disímiles: la casa de Ubú, el palacio del rey de Polonia -y en él varios ambientes-, el campo de revista de las tropas, una caverna en la montaña, la casa de unos campesinos, la casamata de una fortaleza, el palacio de Moscú, un campamento ante Varsovia, la cripta real de la catedral de esta misma ciudad, su plaza, un camino hacia Ucrania, una caverna en Lituania y la cubierta de un navío en el Báltico. La mención detallada no es gratuita: demuestra hasta qué punto se aleja esta pieza de todo uso en el teatro tradicional, especialmente cuando era representado por actores.

No podríamos tampoco hablar de unidad de acción, pero sí de unidad de peligro: se trata siempre de Ubú amenazado o de Ubú amenazando, orquestado alrededor del motivo de la estupidez y ferocidad universales.

La manifiesta insistencia en el teatro *total*, actuante sobre sentidos y cerebro, es obstaculizada sin embargo, en una primera aproximación, por el fantástico desarrollo del humor. Es la característica caricaturesca, desmesurada, del personaje, lo que ha pasado a la aprehensión *mítica* de que hablamos al comienzo. Sin embargo, el humor de *Ubu roi* es un componente sumamente complejo, digno de un estudio detallado.

Se trata, con toda evidencia, de un humor *carnavalesco*, en todos los sentidos. *Ubu...* recuerda las "fiestas de locos" y provoca, en su escenificación, el imprescindible contacto y participación públicos.

Uno de sus componentes estructuradores es la *parodia*, que alcanza en la obra proporciones de "calco condimentado con procedimientos de *degradación*"<sup>15</sup>. La parodia implica

---

15 BEHAR. *Ob. cit.* p. 186.

el reconocimiento de una *jerarquía* de géneros y estilos<sup>16</sup>, y la necesidad de una transformación. Es inversión del antetexto, subrayada —en este caso—, por la exageración en la puesta en escena. Tiene por efecto necesario la recuperación de la teatralidad, causada por la ruptura de la ilusión identificativa y de "reconocimiento". Vale decir que afecta la competencia cultural del espectador. Marca, por lo general, un discurso marginal. La parodia, en la obra que tratamos, no se limita a otras producciones teatrales, sino que alcanza los discursos líricos (véase IV, 5), así como los géneros y subgéneros literarios, cuyas fronteras borrona.

Se ha tocado ya la dimensión cómica del lenguaje, a la que concurre la comicidad de situaciones (entre otras, la ya mencionada escena con el oso). No hemos subrayado, quizá, que aquél es uno de los evidentes rasgos de modernidad. Piénsese, por ejemplo, en el teatro de Samuel Beckett, donde el sabotaje del lenguaje como instrumento de conocimiento es basal.

Los grotesco es primordial en *Ubu roi*. Es consustancial a la concepción del personaje, por ejemplo, el peso de la caricatura, que a fuerza de hipérbole dibuja un personaje *extraño*, bufonesco. La deformación casi inaceptable, agregada a lo grotesco de la existencia —implícito en la propuesta jarryana— evocan nítidamente el teatro del absurdo.

Los objetos que pululan en la obra (bastón, máquina de descerebrar, corona, sombreros, sables, cascos...) son usados en función *propia* y en función *disonante*. Véase, por ejemplo, las costillas del banquete de los conjurados: alimento que termina siendo arma.

Se encuentran también presentes recursos típicos de la comedia y la farsa. Así, las inversiones de efecto, como es el caso del burlador burlado, o el ridículo de situaciones, nombres y personajes. Sin embargo, el efecto de humor más notable reside en la transferencia de códigos literarios a que se aludió *supra*: confusión, *brouillage* de los contenidos genéricos que mezcla y degrada no sólo el teatro, sino la *gesta*, lo *épico* (Jarry insistía en el juego de palabras *geste ubique*: gesta y

gesto, acción). La formación marcadamente humanística es visible en esta subversión de la épica, así como lo es en las etimologías fantásticas, supuestamente griegas, como la palabra *phynances*.

Absolutamente modernas son otras características como la ausencia de conexiones lógicas en el lenguaje y en la acción, el humor chirriante que recuerda la "risa estrangulada" de Raymond Queneau: humor chirriante que, a pesar de lo escatológico de la *lexis*, pierde comicidad a causa del *logos*, del discurso que causa horror y atemoriza. Modernísimo también ese ingenio que se burla del ingenio y del que son herederos Queneau y Ionesco. Moderna también la intertextualidad que desacraliza los textos con los que dialoga: al mencionado *Macbeth* habría que sumar las parejas *Ubú rey / Edipo Rey*, *Ubú sobre el cerro / Edipo en Colona*, *Ubú encadenado / Prometeo encadenado*, así como los ecos del *Hamlet* y del *Julio César* shakespearianos. La pieza toma, proteicamente, el aspecto de la tragedia, pseudo-histórica o no: el recurso del envenenamiento (solución propuesta por Ubú), la aparición del fantasma de los antepasados... El gesto ubuesco de envenenar es, además, plurisémico: mientras él se refugia en un ardid disimulado y cobarde, los demás personajes lo *obligan* a entrar en lo épico, instándolo a que mate al rey de Polonia de un mandoble.

Es tiempo de recolectar la significación esencial del teatro de Jarry, a través de *Ubu roi*: fue una propuesta total de ruptura. Ruptura con la tradición como historia e interpretación de la realidad, ruptura de la relación con el espectador —que se transforma en provocación—, ruptura de las proporciones, de la mimesis, del lenguaje. Fue también propuesta de resignificación *lúdica*, recuperando la doble significación de *jeu* (juego y representación), intento de una nueva retórica (retórica de lo *enorme*), empresa de desacralización de la *situación* teatral y del *personaje*. Privilegió la recepción, haciendo del espectador el "personaje clave que pretenden las dramaturgias contemporáneas"<sup>17</sup>. Es el espectador, en efecto, quien, con

17 Véase el título de la obra de UBERSFELD y la leyenda de la contratapa.

sorprende percibe el peligro de las dos significaciones de Ubú: el Ubú estúpido y grosero (llamémoslo Ubú 1) y el Ubú-imbécil peligroso (Ubú 2). Nace de esta duplicación entre *fábula* (Ubú 1) y *discurso* (Ubú 2) una comicidad siniestra, que implica perturbación en el nivel reflexivo.

Es, además, una pieza "antiaristotélica", en tanto que no propone un fin cerrado. En efecto, *Ubu roi* concluye sólo en lo que atañe a la aventura de Ubú en Polonia, pero *abre* sobre la gesta (es típicamente épico el episodio que permite la apertura final), sobre el *ciclo* de otras aventuras (compárese al ciclo de los Atridas, entre otros). Ubú está movido por un proyecto que desborda la obra. Esto, casi necesario en el Giñol, donde los personajes-tipos reaparecen, es inhabitual en el teatro tradicional y duplica el efecto sobre el público. En cierto sentido, en la pieza lo dramático se retrae, para dejar paso a lo épico, a la gesta.

Subsiste, sin embargo, una paradoja: "distanciando" al espectador, Jarry lo *identifica* mejor con Ubú o, al menos, favorece el *reconocimiento* de cada uno en Ubú. Efecto ideal, e idéntico al perseguido por el teatro brechtiano, implica la confrontación con lo inmutable: la muerte, la naturaleza humana; fuerza a la concientización. La diferencia con Brecht es que el teatro de Jarry no aspira a promover conductas. Su único fin es la contemplación, los ojos abiertos ante las insoportables verdades, que no pueden ni deben ser escondidas. Aun con estas limitaciones, el teatro de Jarry plantea un problema ideológico. Frente al teatro tradicional, conservador y conformista, el suyo perturba, a través de una dislocación sistemática de lenguajes y sentido.

Mil interpretaciones se han propuesto para el personaje. El las acepta todas: desde la abstracción que alude a toda dictadura y a toda crueldad hasta la concreción de determinadas y muy precisas figuras históricas. Y con ello no se ha desnaturalizado la intención de Jarry, quien quería para su creación esa suerte de "canasta agujereada" que admite toda carga y de la que sin embargo todo se escapa: toda categoría, todo significado.

Desafío que fue recogido, hay que consignarlo, y a veces

en forma muy concreta. El "teatro de la crueldad" de Artaud lo testifica; el "teatro del absurdo" lo prolonga y perfecciona. En cuanto a la posteridad concreta de Ubú, hubo un Ambroise Vollard que desde 1916 hizo proliferar el personaje en obras tales como *La política colonial de Ubú*, *Ubú al servicio de la salud*, *Ubú en la aviación*, *Ubú en la guerra*, etc.

¿Sólo apertura a una nueva sensibilidad? Hay más que eso: desde el siglo XIX, cuando se abre el gran abanico de la modernidad en todas las artes, cuando el concepto de mimesis se revierte por completo o se rechaza, el mensaje indica que la *identificación* es una respuesta insuficiente para la situación del hombre en el mundo. Deficiencia radical, que exige otros instrumentos de aprehensión de las relaciones entre el ser y la civilización que lo rodea. La relatividad se ha adueñado de todo, comenzando por la percepción.