



LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE CHILE

Informe de Seminario de Grado: Ubú Rey. Alfred Jarry.

Profesor: Luis Vaisman

Alumno: Felipe Sanzana Z.

Resumen.

En el presente informe de Seminario de Grado se analizará la obra “Ubú Rey” de Alfred Jarry bajo distintas nociones que existen sobre lo cómico y lo grotesco. Esto con el fin de demostrar en qué medida dicha obra alberga conceptos contradictorios y heterogéneos (provenientes de distintas fuentes y tradiciones) y como se manifiestan de manera yuxtapuesta o coinciden entre sí. Para ello se hará una introducción previa, donde se analizará la relación entre conceptos alejados como lo son la comicidad y la violencia, y veremos cómo se despliegan en ciertas obras clásicas del arte dramático, según las teorías de W. Kayser, H. Bergson y M. Bajtín. Así se creará un marco del cual se podrá estudiar a Ubú Rey y distinguir sus diversos matices. Finalmente, con esta información se comprobará la importancia que “Ubú Rey” para el desarrollo del arte teatral y dramático del siglo XX.

1. Introducción. Algunas ideas sobre lo cómico y lo grotesco.

El presente informe es fruto de un largo proceso de estudio realizado en el Seminario de grado “De lo cómico, sus diversas concepciones y funciones, sus géneros y procedimientos, y sus manifestaciones en la literatura y artes afines” dirigido por Luis Vaisman. En el desarrollamos una aproximación a las diversas teorías que existen en torno a la idea de lo cómico, y vimos cómo esta idea se despliega en distinta medida a través de obras pictóricas, dramáticas, novelas, películas, entre otras manifestaciones.

El hecho de que sólo sea una aproximación se debe a la dificultad de establecer una definición exacta sobre la noción de lo cómico (y otros conceptos afines como la comedia, la risa, y el humor). Así lo demuestra el gran abordaje conceptual por parte de distintas disciplinas como la filosofía, la psicología, entre otras, que no han dado una respuesta satisfactoria al respecto. En este sentido ha sido necesario ver el desarrollo que el estudio de lo cómico ha tenido a lo largo de la historia, y cómo ha ido variando de acuerdo a las necesidades culturales y sociales de épocas distintas. De esta manera podemos observar, a modo de ejemplo, que en la Edad Media la comicidad recaía sobre lo feo y lo deforme con el fin de condenar los vicios de la sociedad. Pero esto no sucede en otras épocas, cobrando distintos matices.

En lo que respecta a este trabajo, es muy importante señalar que en los albores del siglo XX, la amplitud del concepto de lo cómico crece en gran medida, hasta abarcar características que antes le eran ajenas, o pertenecían a un ámbito completamente distinto. Tal es el caso de lo trágico, que se ve absorbido en la comedia, y puede coexistir con lo ridículo y lo alegre, entre otros aspectos. Por consiguiente, como veremos más adelante, lo cómico se convertirá en un espejo de la condición humana.

Una obra como “*Ubú Rey*” de Alfred Jarry, es parte de este proceso de transformación. Es interesante cómo a partir de ella lo trágico pierde seriedad y se incorpora coherentemente el marco de lo cómico, con lo que se da lugar a una nueva sensibilidad en el arte dramático. Sin embargo, es importante indicar que en ella se albergan muchas características que pertenecen al ámbito de lo cómico y lo grotesco, las cuales debemos explicar.

Para llevar a cabo tal empresa, sin divagar en la enorme cantidad de manifestaciones que lo cómico puede abarcar, hemos acotado la investigación al punto de observar solamente la relación que se establece entre el mencionado concepto y la violencia, puntos lejanos que llegan al nivel de yuxtaponerse en la obra de Alfred Jarry.

Al momento de hablar sobre los conceptos de lo cómico y lo grotesco, nos basaremos en las investigaciones de Henri Bergson, Wolfgang Kayser, y Mijail Bajtín.

La teoría expuesta en “La risa” de Bergson, tiene como base tres puntos fundamentales para definir cualquier situación o elemento que ostente la calificación de “cómico”: debe presentar rasgos humanos, insensibilidad hacia el prójimo y estar enmarcado en un grupo social. El primer punto se justifica por la marca humana que poseen objetos, animales y en suma, los elementos del mundo fuera de la naturaleza del hombre. Sus palabras son bastante claras al respecto: “Un paisaje podrá ser bello, sublime, insignificante o feo, pero nunca ridículo. Si reímos a la vista de un animal, será por haber sorprendido en él una actitud o una expresión humana”, (...) [El hombre] es un “animal que hace reír porque si algún otro animal o cualquier cosa inanimada produce la risa es siempre por su semejanza con el hombre, por la marca impresa por el hombre o por el uso hecho por el hombre” (Bergson, *La risa*, 12-13). En cuanto a la insensibilidad habla sobre la anulación de la

compasión pues el medio propio de la risa es el intelecto, excluyéndose la emocionalidad que sería responsable de aportar gravedad a todo tipo de asunto. De este modo el portador de la risa es un espectador indiferente que se ha procurado una “anestesia momentánea del corazón” (14). El medio social por su parte cumpliría un rol importantísimo debido a que la risa se desarrolla en un grupo, no existe aisladamente, radicando en este ámbito su función útil que articularía los dos conceptos anteriores. “La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social” (15).

Una vez delineados dichos conceptos Bergson procede a demostrar cómo interactúan en el mecanismo de la risa. Dentro de una sociedad de personas la risa se encarga castigar las costumbres que se escapan al cuadro de lo convencional para lo que demanda una “atención constantemente despierta que sepa distinguir los límites de la situación actual, y también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos capacite para adaptarnos a esa situación” (23). Un individuo que no considere esta norma resultará cómico por su torpeza en momentos en que era necesario agilidad o flexibilidad, lo cual se manifiesta en una *rigidez* accidental que se mantiene en su superficie. Al mismo tiempo, esta misma rigidez se desarrollará en su interior a través del desconocimiento de su estado actual, una descoordinación entre los pensamientos y los hechos, reflejándose en un *automatismo* en el actuar que resulta de forma inconsciente. La rigidez se manifestaría de este modo en el espíritu por medio de una idea fija que surtiría un efecto de distracción, mientras que en el carácter estaría dada por los vicios, los que se incorporan desde el exterior al individuo limitando su flexibilidad al obligarlo acomodarse dentro de un esquema preconcebido de hábitos. La inadaptación motivada por los términos que acabamos de revisar constituiría el

germen de lo cómico, incidiendo en la totalidad expresiva de un individuo al abarcar los gestos y los movimientos que adoptan un comportamiento semejante al de un mecanismo.

Lo que se observa en este punto es el carácter ambiguo de lo cómico que no pertenece por completo ni a la vida ni al arte: por un lado el ser humano mismo se muestra como un espectáculo ante espectadores impasibles que censuran alegremente la excentricidad mientras que lo representado en una comedia constituye una crítica a las costumbres de la sociedad. Dicho estatuto refleja una necesidad de la sociedad de asegurar su estabilidad para lo cual emplea preceptos que posibiliten la convivencia más allá de la satisfacción de las necesidades básicas que posibilita la existencia. De este modo cualquier expresión de rigidez constituye una amenaza al equilibrio establecido, siendo su falta más que un acto de inmoralidad; uno de insociabilidad. Así se activan todos los prejuicios de una comunidad cuyo medio de corrección es la risa que opera mediante la humillación, siendo esta un castigo temido. Tal reflexión sobre el mecanismo de la risa lleva al filósofo a considerarlo como un producto propio de la naturaleza montado en el hombre al ser una viejísima costumbre social, advirtiéndole que su comportamiento es de una índole estrictamente general, siendo imposible que repare en casos particulares. "La risa castiga ciertas faltas casi del mismo modo que la enfermedad castiga ciertos excesos, hiriendo a inocentes y respetando a culpables" (145). Tal fenómeno haría de la risa un acto negativo al no ser absolutamente justa.

Los casos de inadaptación por medio de la rigidez y el automatismo son numerosos en la literatura. "*Las nubes*" de Aristófanes constituye un excelente ejemplo al presentar por un lado a Estrepsíades, personaje proveniente del mundo rural que se inserta en la vida urbana donde tiene que lidiar con los problemas característicos de ese medio. Al encontrarse con la

imposibilidad de solucionarlos se decide por una opción poco honrada, recurriendo al servicio de los sofistas. Estos por su parte también son ridiculizados por su postura marginal ante la sociedad, la que atenta contra las costumbres y lo sagrado. En este ámbito se castiga a todas aquellas inclinaciones que se alejan de los hábitos de un mundo sustentado en la creencia de los dioses y en las prácticas tradicionales.

La rigidez de Estrepsíades podría definirse en dos estadios: en primer lugar su inadaptación al mundo urbano. Este personaje ha llegado a la ciudad tras contraer nupcias con una mujer de la burguesía, *encesirada*, término que en la traducción de Oscar Velásquez es definido cómo [mujer] “convertida en una Césira, una supuesta gran señora de aires aristocráticos” (Oscar Velásquez, *Las Nubes*, p. 39), por lo tanto que aspira a pertenecer a la alta sociedad.

El hijo de ambos, Fidípides, absorbe las costumbres del entorno de la madre sin reparar en las enseñanzas del padre, cayendo en uno de los vicios de la sociedad que sería la equitación, atormentando económicamente a Estrepsíades con las apuestas y la carencia de caballos. Ante el constante acoso de los prestamistas de dinero el protagonista busca desesperadamente ayuda para terminar con sus deudas, acudiendo no a una solución económica, sino que a un instrumento que le permita disuadir a sus rivales, convenciéndolos mediante la palabra a no cobrar ni un céntimo. Este sería entregado por la escuela de los sofistas presidida por el mismo Sócrates, quien le enseñaría a hablar. En este punto se puede nuevamente apreciar la rigidez de Estrepsíades, pero desde la perspectiva de otro contraste: su rusticidad que surge de manera automática e inconsciente choca contra el ingenio de Sócrates, siendo incapaz de comprender las enseñanzas de este. Como consecuencia el maestro perdería rápidamente la paciencia y su trato sería cada vez más

violento. Aquí la risa se vuelve un castigo cruel pues vemos que el protagonista es presentado como torpe, necio, bruto o tonto:

“Sócrates: De qué modo podrías conjurar un pleito, al emprender tu defensa, si estás a punto de perderlo por no presentar testigos.

(...)

Estrepsíades: Y pues te lo digo. Si queda por delante un solo pleito, antes que se llame al mío, correría a colgarme.

S: Dices tonterías.

E: Por los dioses, que yo lo digo, puesto que nadie suscitará un pleito en mi contra habiendo yo muerto.

S: Tú, charlatán. Aléjate. No pienso enseñarte más” (77-78).

“S: No, por la Respiración, no, por el Abismo, no, por el Aire, yo no conozco a ningún hombre tan rústico, ni tan inepto, ni tan olvidadizo, alguien que, cuando ha aprendido unas pequeñas bagatelas, ya las olvidó antes de aprenderlas (...)” (69).

Ahora bien, este vínculo se vuelve particularmente impetuoso al infringirse los valores y creencias y valores que caracterizan el origen de Estrepsíades:

“E: Pero Zeus Olímpico para ustedes, vamos, en el nombre de la Tierra, ¿no es un dios?

S: ¿Cuál Zeus? No digas tonterías; Zeus ni si quiera existe.

E: ¿De qué estás hablando? ¿Pero quién hace llover? explícame esto antes que todo.

(...) ¿Pero el rayo a su vez de dónde viene, resplandeciendo con fuego? Explícamelo, ¿y cuando nos derriba y nos incinera, si bien a los que salva, los chamusca? Porque es claro que Zeus lo arroja de hecho contra los perjuros.

S: Y cómo tú, bobo que huele a la edad de Cronos, tú, pan amasado, si el realmente hiere a los perjuros (...) he ahí que hiere a su propio templo y al Sunion, promontorio de Atenas y a los grandes Robles ¿con qué fundamento? Porque con toda seguridad un roble no perjura” (59).

El resultado de la sociedad entre Estrepsíades y Sócrates sería un desastre, siendo el protagonista guiado por el consejo de la Corifesa de las nubes (diosa que más adelante explicaría su función protectora de la tradición) a enviar a Fidípides a ser educado bajo la tutela de los sofistas, pues posee una inteligencia más apta para ello. Tras convencer a su hijo luego de una exposición de los nuevos conocimientos, que resulta risible por la manera

desfigurada y desordenada en que los presenta, este que otrora conservaba ciertos principios sólidos, vuelve del aprendizaje totalmente desviado y pervertido, capaz de justificar con argumentos cualquier acción e idea. Así defiende y realiza lo más aberrante; golpear al padre:

F: (...) ¿Tú me golpeabas cuando era un niño?

E: Sí pero tratándote con benevolencia y cuidando de ti.

F: Dime entonces ahora, ¿no es también justo que yo te trate con la misma bondad y te golpee, puesto que esto es precisamente tratarte bien, el golpearte? ¿Pues cómo tu cuerpo está por obligación exento de golpes pero el mío no? Y por cierto nací de verdad libre, yo también. Los niños lloran ¿y crees que un padre no llora? Dirás tu que es costumbre que esta sea la situación de un niño, pero yo por mi parte replicaría que los ancianos son doblemente niños, y en cierto modo es más natural que lloren los ancianos que los jóvenes, en cuanto cometer falta es menos apropiado en aquellos” (108).

Es entonces que el protagonista se lamenta de haber incurrido en malas prácticas, añorando su estado anterior (“es mejor para mi alimentar una cuadriga de caballos que terminar triturado a golpes”, 108). Las nefastas consecuencias lo conducen nuevamente a volver a creer en los dioses y toma la decisión de quemar el pensadero de Sócrates, escapando este junto a sus discípulos de forma indigna, casi desnudos y muertos de pavor, lo cual se nos ofrece de forma ridícula pero violenta.

La inadaptación que poseen los personajes, la cual se debe a una rigidez que varía según la posición de estos, que va tanto de la ingenuidad de Estrepsíades, hasta la rebeldía intransigente de la escuela de Sócrates, es motivo de ridiculización y de la sanción de la risa, que castiga la conducta demasiado anticuada como aquella que se aleja de los usos establecidos, pero siempre que estas posean algún grado de perfidia. Por esa razón la Corifesa y el coro de nubes definen su labor: “Nosotras siempre actuamos así cuando sabemos que hay gente ansiosa de perversas acciones, hasta que lo precipitamos en el mal, para que aprenda a temer a los dioses” (110).

La sanción de esta risa, empero, trasciende en algunos casos los límites del esquema bergsonianos. Así lo vemos cuando Estrepsíades decide quemar el pensadero: es una situación que pone en peligro la vida del prójimo, pero a pesar de esto es una barbarie que parece graciosa. En este esquema nuestra risa la risa no nace de los rasgos humanos que vemos caracterizados, sino que de verdaderos sentimientos humanos. De manera que hay algo perteneciente a la realidad, al actuar humano que se vuelve amenazador para la vida misma mientras que lo hilarante permanece de forma inexplicable. Aquí es donde lo cómico se toca con otro aspecto: lo grotesco.

Existen dos variantes sobre la teorización de lo grotesco. Empecemos por la de W. Kayser. El erudito alemán lejos de otorgar una definición del término se inclina por indagar en la historia de la palabra para desentrañar los diversos significados con los que ha sido utilizada, permitiendo esto dar un perfil con todos los contornos que implica, identificándose así sus conceptos característicos.

Esta investigación comienza a partir de un hito del Renacimiento: el descubrimiento en el siglo XV de un arte ornamental hallado en ciertas excavaciones hechas en Roma y en otros sectores de Italia. De esta manera se revela el origen del concepto cuya palabra deriva del italiano grotta, es decir gruta, en relación a los lugares del hallazgo. Este arte no sería autóctono sino más bien una moda de la antigüedad que cobraría nuevas fuerzas a partir de entonces. La crítica que este tipo de representación recibió puede ser iluminadora a la hora establecer rasgos de lo grotesco; como lo expresa la opinión del arquitecto antiguo Vitrubio citado por el artista renacentista Giorgio Vasari: “Pues ahora se prefiere pintar en las paredes monstruos en vez de reproducciones claras del mundo de los objetos (...)” (Kayser, “Lo grotesco”, 18). De esta crítica surge una primera categoría; lo monstruoso que se deriva

de la tendencia de este arte a anular los diversos dominios pertenecientes a la realidad, como lo vegetal, animal, humano, etc. con lo cual se lleva al absurdo el principio de la estética. Siguiendo nuevamente a Vitrubio: “(...) los tallitos sirven de apoyo para nada menos que unas medias figuras, algunas con cabeza de hombre, otras con cabeza de animal” (18), “hay finas líneas verticales que deben soportar ora una máscara, ora un candelabro, ora un templo” (19). En este marco se inserta la obra de artistas de gran influencia como lo es Rafael quien pintó *grotescos*, los cuales cumplen felizmente con estas características pero incluyendo una innovación de vital importancia: “el hecho de que se anularan en ese mundo las ordenaciones de la naturaleza” (19). De esta propiedad se desglosan dos dimensiones, por un lado el juego alegre y fantástico en el orden de la creación, por otro un “aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad” (20), esto último atendiendo a la relación entre el hombre y el mundo (con las distintas formas de representarlo) “cuyo contenido de realidad y verdad ha constituido un sempiterno problema para el pensamiento” (20). Relativo a esta nueva moda surgió un vocablo en el siglo XVI para designarla: *sueños de los pintores*, con lo cual se trata de señalar la ubicación de estas creaciones en un mundo de naturaleza distinta (no obstante es importante recalcar lo expuesto más arriba, que en este arte se anulan los órdenes de esta realidad y que por ello oculta un aspecto siniestro). Con esto último se destaca que tras el afán de clasificar el mencionado arte ornamental, la palabra *grotesco* ya es utilizada como sustantivo para designarlo; y como consecuencia de ello surge el adjetivo que es utilizado para indicar lo monstruoso y confuso de la mezcla de los dominios. Como ejemplo de ello Kayser cita a Montaigne respecto a la naturaleza de sus *ensayos*, que sería un estilo nuevo que incorporaría diversos registros de escritura: “¿Qué otra cosa son sino grotescos y cuerpos

monstruosos, compuestos de diversos miembros sin figura determinada y sin tener un orden y una proporción que no sean casuales?” (24).

El término ha englobado una serie de dominios hasta este punto, pero solo se remiten a determinada característica que surge desde las artes plásticas (la confusión de los dominios), para transformarse luego en adjetivo. No obstante la palabra *grotesco* adquiere un significado más profundo al ser considerada como categoría estética en el siglo XVIII. Esta actitud aparece al vincularse el grotesco con la caricatura, puesto que esta última realizaba una reproducción deforme y fea de la realidad por medio de la exageración y la desproporción de los rasgos característicos de sus componentes, de modo que se invierte el principio central de la reproducción artística clásica, la mimesis de la naturaleza bella, es decir “su elevación idealizante” (31). C. M. Wieland (escritor alemán) trató el problema y realizó una distinción de tres tipos de caricaturas: 1) “las genuinas donde el pintor reproduce la naturaleza deforme tal como la encuentra” 2) las exageradas donde con alguna finalidad especial aumenta la deformación de su objeto , pero procediendo en una manera tan análoga a la naturaleza que el original sigue siendo reconocible” y 3) las meramente fantásticas, o en rigor, los llamados *grotescos*, donde el pintor, sin ocuparse de la verdad y la semejanza se entrega a una imaginativa indómita (como por ejemplo el Brueghel de los infiernos) y aprovecha lo sobrenatural y lo absurdo de sus productos cerebrales para despertar carcajadas, repugnancia y sorpresa ante la osadía de sus creaciones monstruosas” (31). Con ello indica que el grotesco está situado en un mundo completamente sobrenatural que no tiene relación alguna con la realidad (similar a la designación renacentista de *sueños de los pintores*). Sin embargo en el tercer tipo de caricatura, donde se encuentra el grotesco, se hace referencia al efecto provocado por ella. En este punto hace hincapié Kayser e

interpreta la sorpresa provocada como estremecimiento y congoja ante la destrucción del mundo conocido, mientras ya no existe apoyo alguno, lo cual devela un fondo de verdad justamente en este arte que no guarda ninguna relación con lo real (la concepción de Wieland es fruto de una percepción del arte como imitación de la naturaleza), y que concuerda con aspecto siniestro que guarda el juego de lo monstruoso. Por su parte la referencia al pintor “Brueghel de los infiernos” es importantísima para explicar esta relación con la verdad. En primer lugar permite remitirnos a Jerónimo Bosch, considerado el antecesor en su estilo: cuadros como el “Jardín de las delicias” se aproximan al grotesco en el apartado del infierno donde se encuentran toda una serie de seres demoniacos, deformes y monstruosos así como figuras que desafían toda ley de la realidad, dando lugar a “una experiencia de un mundo distanciado” (37), es decir, que ha perdido toda familiaridad con lo real y no ofrece un sustento donde aferrarse. Sin embargo este mundo infernal a pesar del efecto desconcertante que puede provocar, está situado dentro de un nexo histórico puesto que responde a las “representaciones cristianas de las postrimerías del Medioevo” (36), al Apocalipsis bíblico, por lo tanto el cristianismo constituiría la base explicadora del mundo, y la experiencia del distanciamiento ocurriría en “la periferia de lo diabólico” (37). Al contraponer el mundo representado de Bosch con el de Brueghel, vemos que el segundo adoptó el distanciamiento expresado por el primero pero llevándolo a la esfera de lo real, enfatizando en el carácter incomprensible del mundo, anulando la seguridad ofrecida por la religión, agregando en su lugar la dimensión del horror entregando así un mundo abismal. Por lo tanto, no se pinta un infierno cristiano con su propia mitología sino que un mundo ilógico, carente de explicación por parte del propio artista, donde lo absurdo se mantiene como absurdo. De esta forma se corrobora que lo grotesco ocurre en nuestro mundo, de lo cual nace la sensación de estremecimiento y

congoja, a lo cual se le agrega que a falta de explicación. “El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con sonrisa tiene su base justamente en que nuestro mundo familiar se está distanciando por poderes abismales y desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo las ordenaciones” (40). Este es precisamente el sentimiento que adquieren aquellas escenas de Aristófanes en donde lo característicamente humano se pone en peligro.

Siguiendo por la línea de lo caricaturesco Kayser analiza otra vertiente donde lo grotesco ha sido tratado como categoría estética, *la comedia del arte*. Su estudio se funda en lo establecido por Justus Möser en “Arlequín o defensa de lo grotesco cómico” donde se expresa que lo grotesco sería un mundo peculiar con “sus propias perfecciones” (41), invalidando los principios de la imitación y la belleza tradicionales al mismo tiempo que se fusiona con lo cómico (haciendo justicia al título). Sin embargo esta concepción es criticada pues “determina la esencia del arte a partir de su función (deseada)” (42), pero sí rescata la noción de mundo independiente designado como quimérico. Este ya no se desarrollaría sobre la base de un texto, pues la comedia del arte se funda a partir de la improvisación, sino que sobre la representación y más exactamente sobre el estilo de movimiento. Este estilo se caracterizaría por rasgos caricaturescos y exagerados además de estar acompañados por una indumentaria que aplicaría a los cuerpos humanos dotes de animales. La puesta en escena tendría entonces la tarea de crear el escenario a partir de los movimientos y actuaciones, dando lugar a un mundo distanciado. Este sería plasmado gráficamente por el artista Jacques Callot cuya influencia sería vital para la representación dramática posterior, en donde se ubica propiamente Alfred Jarry, que manipularía la fantasía para crear mundos peculiares como también personajes cuyo actuar se desarrollaría

a partir de este tipo de movimiento estilizado, despojándolos de su humanidad y como consecuencia de esto, presentando una realidad semejante a la del teatro de títeres.

Con lo expuesto hasta ahora se pueden identificar las características principales del término kayseriano de lo grotesco, las cuales constituirían la base de la representación artística denominada como tal: *lo monstruoso* a partir de la confusión de los dominios de la realidad por medio de la mezcla de éstos, *el distanciamiento del mundo* que nace en el momento en que las cosas que eran cotidianas y conocidas por el hombre se vuelven extrañas, de lo cual surge el *estremecimiento* constatando la falta de seguridad en el mundo puesto que este no sería nada más que una apariencia, enfatizándose lo *caricaturesco* y lo *quimérico*, revelándose con ello el aspecto *siniestro* de la realidad que se vuelve amenazante para el individuo. Por consiguiente “lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida” (Kayser, 225).

Estas consideraciones sobre lo grotesco pueden observarse en aquellas obras que basan su estatuto cómico en un aspecto estremecedor que amenaza la integridad humana. “El mercader de Venecia” encaja en este ámbito: es presentada como una “comedia” cuando lo ocurrido en ella no provoca risa. Ahora bien, es pertinente aclarar qué se entendía por cómico en el contexto de Shakespeare; el siglo XVI en Inglaterra, pues nos encontramos con una historia donde hay un personaje considerado como el adversario, que siempre es humillado pero no por su rigidez en la sociedad, sino por defender su propia posición ante un conflicto, en el que además posee argumentos completamente válidos. En este caso la sanción social estaría motivada por la condición racial del personaje que desplegaría una serie de prejuicios con la capacidad de anular toda intención de justicia proveniente de él.

En primer lugar debemos considerar que los judíos fueron expulsados de Gran Bretaña en el año 1290 por orden del rey Eduardo I, por lo tanto la figura del prestamista Shylock imaginada por un poeta inglés renacentista es de una naturaleza casi mitológica, una caricatura que refleja todas las características peyorativas que se han cargado tradicionalmente al pueblo hebreo. Así encontramos a un personaje usurero que maneja mucho dinero, impío, pérfido y blasfemo, capaz de profanar el nombre de Dios para manipular sus negocios. En síntesis, obraría de forma completamente contraria a los valores supuestamente cristianos. De esta carga de prejuicios surge la inadaptación de Shylock, motivada por su postura incólume dispuesta a no ceder en el cumplimiento de sus propósitos, es decir, en que Antonio le pague con la libra de carne prometida.

Si indagamos en el juicio que compromete a los personajes, se ve que los argumentos del judío son razonables mientras que el fallo del tribunal no es del todo justo. De modo que Shylock reclama el dinero prestado que se le debe, el cual al no poder ser pagado (tras la pérdida del capital de Antonio debido al naufragio de sus barcas), se solicita el cumplimiento de una garantía, la libra de carne, acordada a la hora del préstamo. Aquí el asunto se vuelve estremecedor, pues una cláusula claramente inviable que fue dispuesta “a manera de broma (...) para ganar vuestro afecto [de Antonio] y olvidar los ultrajes (...)” (Shakespeare, Obras completas, 1053) se vuelve realidad dadas ciertas circunstancias. El cumplimiento del pagaré es tomado como una oportunidad de venganza para el prestamista y está amparado bajo la ley Veneciana, desautorizando los llamados de clemencia de los amigos del mercader, lo que se convierte en el testimonio de todos los prejuicios acarreados por la mítica figura del judío, validándose todo tipo de vejaciones contra Shylock, las que

son interpretadas como manifestaciones de justicia moral. Así la imagen del judío se deforma y es presentada como una caricatura similar al mismo diablo.

Shylock: (...) Me habéis llamado descreído, perro malhechor, y me habéis escupido sobre mi gabardina de judío, todo por el uso que he hecho de lo que me pertenece, pero parece ser que ahora tenéis necesidad de mi ayuda; venís y decís: Shylock, tendríamos necesidad de dinero (...). ¿Qué debo contestaros? ¿Voy a prestaros otra vez tanto dinero?

Antonio: Me dan ganas de llamarte otra vez lo mismo, de escupirte de nuevo y darte también de puntapiés. Si quieres prestar ese dinero, préstalo, no como a tus amigos, pues ¿se ha visto alguna vez que la amistad haya exigido de un amigo sacrificio de un estéril pedazo de metal?; sino préstalo como a tus enemigos, de quienes podrás obtener más fácilmente castigo si faltan a su palabra” (1052).

(...)

“Launcelot: Mi amo es un verdadero judío. ¡Darle un regalo! Dadle una cuerda. Me muerdo de hambre en su servicio. Podéis contarme todos los huesos que tengo en mis costillas (...)” (1056).

(...)

Jessica: “¡Ay que aborrecible pecado cometo al avergonzarme de ser hija de mi padre! Pero aunque soy su hija por la sangre, no lo soy por el carácter. ¡Oh Lorenzo! Si mantienes tu promesa, haré cesar la lucha, convirtiéndome en cristiana y en tu amante y esposa” (1058).

(...)

A: (A Basanio) “Pensad, os ruego, que estáis razonando con el Judío. Podéis ir a la playa y ordenar a la marea que no suba a su altura habitual, (...) podéis igualmente llevar a cabo la empresa más de ejecución antes de probar el ablandamiento...pues ¿hay nada más duro?... de su corazón de judío. Por consiguiente, os ruego que no hagáis nuevos ofrecimientos; no busquéis nuevos medios, sino, sin más tardar y sin más epilogar, hace lo que debéis hacer necesariamente: pronunciad mi sentencia y conceded al judío la pretensión que desea” (1077).

(...)

Graciano: “¡Oh condenado seas, perro inexorable, y que tu vida acuse a la justicia! Casi me has hecho vacilar en mi fe, para compartir esta opinión de Pitágoras: que las almas de los animales encarnan en los cuerpos de los hombres. Tu espíritu perruno animaba en otro tiempo a un lobo que fue ahorcado por el asesinato de un hombre. Su alma feroz se escapó de la horca y se insinuó en ti en el vientre mismo de tu pagana madre, pues tus deseos son los de un lobo: sanguinarios, hambrientos y rapaces” (1078).

Con estos ejemplos se expresa la faceta moralista de la obra de forma similar a cómo “Las nubes” condena una práctica que socava el orden establecido. Esta vez se trata de la usura, la que es identificada como un vicio propio de la raza judía, que impide el despliegue de una sociedad regida por los justos valores de la moral cristiana. Así el matrimonio entre Basanio y Porcia debe pasar por la peripecia que compromete el negocio de Antonio con

Shylock, asimismo que Lorenzo no puede consumir su amor con Jesica por su judaísmo, religión que no puede dejar debido a la [severidad de su padre]. En este sentido, el odio y el desprecio de los cuales Shylock es víctima, lo convierten en el hazmerreír de la obra, el objeto de lo cómico debido a la rigidez de su vicio. Sin embargo él siempre es consciente de su actuar, por lo que no es posible aplicar la ley del automatismo de Bergson, haciendo al personaje más humano, por ende más digno de compasión. Este efecto es aún más notorio si consideramos que su postura en el juicio está motivada por la afrenta realizada por sus adversarios: el rapto de su hija Jesica para casarla con un cristiano amigo de Antonio. A pesar de esto la resolución del tribunal, ejecutada por la misma Porcia disfrazada de juez, se inclina en favor de Antonio, pues si bien está permitido cobrar la libra de carne, el derramamiento de la sangre de un ciudadano por parte de un extranjero constituye una violación a las leyes. En consecuencia se castiga Shylock duramente por su impertinencia:

“Porcia: (...) Está establecido por las leyes de Venecia que si se prueba que un extranjero, por medios directos o indirectos, ha buscado atentar contra la vida de un ciudadano, una mitad de sus bienes pertenecerá a la persona contra la cual ha conspirado, y la otra mitad, a la arca reservada del Estado, y que la vida del ofensor dependerá enteramente del dux (...). Arrodíllate pues e implora la clemencia del dux.

Graciano: Suplica que te den permiso para ahorcarte en persona, sin embargo, como todas tus riquezas están confiscadas en provecho del Estado, no te queda el valor de una cuerda; por tanto debes ser ahorcado a expensas del Estado.

Dux: Para que veas bien la diferencia de nuestros sentimientos, te perdono la vida antes que lo solicites. Y en cuanto a tus bienes, la mitad pertenecen a Antonio, la otra mitad corresponden al tesoro público. Esta confiscación, tu humildad puede hacérmola transformar en multa.

P: Sí, por lo que respecta al Estado, pero no por lo que concierne a Antonio.

Shylock: No, tomad mi vida y todo. No excuséis eso más que lo restante. Os apoderáis de mi casa cuando me quitáis el apoyo que la sostiene, me quitáis mi vida cuando me priváis de los medios de vivir.

(...)

P: ¿Qué perdón podéis concederle Antonio?

A: Ruego a mi señor el dux y al tribunal que se reduzca la multa a una mitad de sus bienes. Me contentaré con tener el simple uso de la otra mitad para entregarla, a su muerte, al caballero que ha raptado a su hija. Pido que sean impuestas además, dos condiciones a esta gracia: la primera, que se vuelva sin demora cristiano, la segunda que haga aquí, delante del tribunal, una donación legal de todo lo que posea en el momento de su muerte a su yerno Lorenzo y a su hija” (1082).

Esta resolución que se jacta de ser justa al aplicar el perdón (valor del cual carecía Shylock) es absolutamente abusadora y deja al inculcado sin sustento alguno en el mundo, pero más grave es que una institución haya tomado tal decisión. Como ya se ha dicho, se trata de sancionar la usura y todos los hábitos negativos que esta trae consigo, mas la forma de hacerlo recae sobre la humillación de un semejante que no es considerado como tal, debido a una fantasía caricaturesca digna de Wieland que se tiene respecto a los judíos, por lo tanto el distanciamiento obraría mediante una acción injusta que sería concebida como justa, configurándose un mundo sin sustento ni explicación.

“*Woyzeck*” de Georg Büchner constituye otro ejemplo de cómico grotesco. La característica más importante estriba en la presentación del tópico del mundo como teatro de títeres. Así es posible constatar que la totalidad de los personajes no poseen sustancia, nunca están dentro de su persona. Esto se justifica porque el actuar de todos está determinado por una idea fija: el capitán obsesionado con la bondad del hombre, el médico con su ciencia, el tambor mayor con su virilidad, el protagonista con el adulterio que comete su esposa. Dichas ideas son tan esenciales que impiden que estos individuos configuren una personalidad definida. En consecuencia, a partir de ellas nace el impulso para las acciones, como sucede con el asesinato Marie por parte de Woyzeck. No obstante este posee capacidad para el sufrimiento, experimentando la impotencia de su condición en el mundo afectada por la locura, que le impide encajar, obrando siempre presa del miedo y el delirio, de modo que la risa que surge a partir de su inadaptación se vuelve particularmente violenta al expresarse mediante las humillaciones constantes perpetradas por los demás personajes:

“Capitán: (...) Oh, eres tonto, absoluta y despreciablemente tonto, un buen hombre, un buen hombre... pero, Woyzeck, ¿no tienes moral! La moral es cuando uno es moral, ¿comprendes? Es una buena palabra. Tienes un hijo sin la bendición de la iglesia, como dice nuestro reverendísimo capitán de la guarnición: sin la bendición de la iglesia, no lo digo yo.

(...)

Woyzeck: Mire mi capitán, nosotros los pobres... el dinero, es el dinero. Quien no tiene dinero no puede pensar en traer al mundo a uno de los suyos de una manera moral. Uno también es de carne y hueso. La gente como nosotros siempre será desgraciada, en éste y en el otro mundo; yo creo que si fuésemos al cielo tendríamos que ayudar a tronar.

C: No tienes ninguna virtud Woyzeck, no eres un hombre virtuoso. ¿De carne y hueso? Cuando ha llovido y estoy echado junto a la ventana viendo las medias blancas saltando por la calle, - maldita sea, Woyzeck-, entonces llega el amor. Yo también soy de carne y hueso. Pero Woyzeck, la virtud es la virtud, ¿Cómo habría de matar yo sino el tiempo? Siempre me digo: eres un hombre virtuoso (conmovido), un buen hombre, un hombre bueno.

W: Sí mi capitán, ¡la virtud! Yo no lo tengo tan fácil. Mire usted, nosotros, la gente corriente, no tenemos virtudes; a uno le aprieta la naturaleza y ya está. Pero si yo fuese un señor y tuviera un sombrero y un reloj y una levita y supiese hablar con distinción, entonces querría ser virtuoso. Debe ser bonito preocuparse por la virtud, mi capitán. Pero yo soy un pobre diablo”.

(...)

“Doctor: (...) Si arrojo este gato por la ventana, ¿cómo se comportará este ser respecto al *centrum gravitationis* y a su propio instinto? ¡Eh, Woyzeck! (Chillando) ¡Woyzeck!

W: Doctor, muerde.

D: ¡Qué hombre! Agarra a la bestia tan tiernamente como si fuera su abuela.

W: Doctor, tengo temblores.

D: Vaya, vaya, bien Woyzeck (...). Señores, este animal no tiene instinto científico alguno. Pero a cambio, señores, pueden ver otra cosa. Miren, este hombre no come nada más que guisantes desde hace tres meses. Observen los efectos, sientan que pulso tan irregular, y qué ojos...

W: Doctor, se me nubla la vista.

D: ¡Coraje! Woyzeck, un par de días más y listo. Examínenlo señores, examínenlo (le palpan las sienes, el pulso, el pecho). A propósito, Woyzeck, mueve las orejas para los señores, tenía ganas de enseñárselo. Dos músculos actúan en él. ¡Allons, adelante!

W: ¡Ay doctor!

D: Bestia. ¿Tendré que moverte yo las orejas? ¿Quieres hacerlo como el gato? De modo que, señores, estos son los pasos intermedios para el asno, habitualmente también a consecuencia de la educación femenina y el lenguaje materno. ¿Cuántos pelos te ha arrancado ya de ternura tu madre como recuerdo? Has perdido muchos desde hace unos días; sí, son los guisantes, señores”.

Se han extraído diálogos del Doctor y el Capitán específicamente, pues expresan de manera particular el clima enrarecido que emana de la realidad, el que se manifiesta a través de la constante falta de certezas a la que están sometidos los personajes. De modo que se

configura un mundo donde las mismas cosas que lo componen parecen precipitarlo a un abismo. Así surge otra categoría que Kayser atribuye a lo grotesco: la idea de que el hombre es empujado por una fuerza extraña y superior (id), y es manipulado como una marioneta, desarrollándose una noción incomprensible y absurda del mundo, por ende distanciado y desamparado, la cual se muestra en el aislamiento de todo lo humano, como lo expresan las canciones de Marie:

“Qué vas a hacer niña ahora? /Tu niño sin padre llora/ Pues de nosotros no cuida/ Nada ni nadie en la vida / Cantaré día y noche/ Desoyendo un ruin reproche” (187).

Hasta ahora sólo hemos hablado acerca de una noción negativa del grotesco descuidando una característica importante: el sustrato carnavalesco. En este ámbito profundiza M. Bajtin por medio del estudio de la obra de Rabelais, para el cual considera necesario como punto de partida analizar las fuentes populares de la risa, de las que surge el sistema de imágenes concebidas por el mencionado escritor, incursionando en el origen de este y hallando su fundamento en la Edad Media. En la introducción menciona claramente sus propósitos: “plantear los problemas de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento, discernir sus dimensiones y definir previamente sus rasgos originales” (9).

En la investigación sobre las fuentes populares de la risa, Bajtín puso en relieve el desconocimiento que se mantenía al respecto, debido a su carácter extraoficial. Y es precisamente tal carácter el que determina la naturaleza de este tipo de expresión, pues sería hostil a “toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo” (Bajtín, p. 8). Las normas de lo establecido serían abolidas dentro de este marco, el que se exhibiría en la denominada cultura de la plaza pública, opuesta a la ligada al ámbito del

poder identificada con las festividades religiosas que exigían un tono serio, dando lugar a una dualidad de mundo. La mencionada cultura tendría un matiz folclórico y colectivo, encontrando su máxima expresión en el carnaval, donde se invierten todas las ordenaciones de la realidad, teniendo lugar una liberación de las normas sociales, valóricas y culturales, la cual se expresa en un lenguaje y simbolismo propio caracterizado principalmente por la lógica de las cosas al revés y contradictorias, de la coexistencia de lo alto y lo bajo, entre otras, constituyendo finalmente una parodia de la vida cotidiana, parodia que estaría regida por lo cómico. El carnaval por consiguiente guardaría un vínculo con la vida al representarse los ciclos esenciales de la naturaleza, la sociedad y el hombre; correspondientes a la concepción, el crecimiento, la muerte y las sucesiones. No obstante aquí lo representado constituye una experiencia vivida por los propios individuos: “Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de los mejores principios” (13); reflejándose así una realidad histórica viva contraria a la celebración oficial que pretende reafirmar lo instaurado y la mantención de los valores y jerarquías.

El sistema de imágenes de esta cultura cómica popular sería designado como *realismo grotesco*, donde lo material y corporal son los principios fundamentales, traspasándose al dominio de estos lo elevado, lo espiritual, lo ideal y lo abstracto, por medio de la degradación causada por la risa, una risa carnavalesca de carácter universal que contendría al mundo entero, percibiéndose todo desde un punto de vista cómico y jocoso.

De este modo todos los aspectos del universo desde lo cósmico hasta lo social y corporal, se unen en una totalidad viviente e indivisible. Esto se reflejaría simbólicamente, según las

indicaciones de Bajtín, en el plano cósmico, donde lo alto se identificaría con el cielo y lo bajo con la tierra, la que encarnaría el principio de absorción materializado por la tumba y el vientre, al mismo tiempo que el nacimiento y la resurrección estarían unidos bajo la imagen del seno materno. Por su parte, en su faceta corporal, la cabeza sería lo alto mientras que lo bajo; el vientre y los órganos genitales. En estas significaciones se basaría la parodia del grotesco realista, con lo cual se aclara el concepto degradador de la risa: “rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar (...) se mata y se da luz a algo superior” (25), con lo que se quiere decir que también se entra en contacto con las zonas inferiores del cuerpo humano, y en consecuencia con el coito, el embarazo, el parto, y la satisfacción de las necesidades básicas del cuerpo. Con lo expuesto entonces, se ubica lo corporal del realismo grotesco en una ambivalencia entre lo positivo y lo negativo; entre la vida y la muerte, significando siempre un nuevo comienzo, representándose así una constante renovación.

Junto con estas características, debemos destacar el carácter finito del carnaval: es una actividad limitada dentro del contexto de seriedad y rigidez de las instituciones y costumbres de la Edad Media. Por lo tanto la inversión y la parodia apuntan constantemente a este marco de normalidad.

Las nociones explicadas serán muy importantes para el análisis de “Ubú Rey”. En dicha obra veremos como la degradación de la risa carnavalesca, graficada en los apetitos más bajos de Padre Ubú, coexistirá con el mundo distanciado del grotesco kayseriano a través de la fantasía creada por el Guiñol. Sin embargo, veremos que estas categorías serán utilizadas en un sentido completamente nuevo, donde lo principal será la exhibición de la

condición del hombre mediante acciones absurdas, por lo que la risa no será concebida como la percibe Bergson; una sanción social, sino como una manifestación de la miseria humana.

2. Análisis de *Ubú Rey*.

Las nociones antes explicadas sobre lo cómico y lo grotesco serán útiles para comprender “Ubú Rey”. Muchas de las tendencias que hemos revisado las veremos aunadas en dicha obra: de este modo están presentes ciertas características del grotesco negativo de Kayser, como el distanciamiento del mundo y la consecuente sensación de estremecimiento, al mismo tiempo que gravita un tono carnalesco que se manifiesta en distintos niveles; por un lado en la naturaleza del lenguaje, obsceno, vulgar y degradante (el cual decanta en una gran cantidad de neologismos creados por Jarry), que tiene una conexión directa con el realismo grotesco (especialmente con Rabelais). Por otro lado se encuentran las intenciones del autor de realizar un gran Guñol, en otras palabras, de efectuar el teatro de marionetas a escala humana, que nos dirige a una tradición ligada a las ferias y al carnaval, donde el elemento central es la parodia de costumbres, que al igual que la caricatura, trata de condenar el vicio de la sociedad. La siguiente cita es un ejemplo de lo que estamos comentando:

“Madre Ubú: Escucha de una vez. Estoy segura de que el joven Bugrelao acabará triunfando. La razón está de su parte.

Padre Ubú: ¡Ah bahorrina! ¿Es que acaso la sinrazón no vale nada?” (Ubú rey. 57).

Distanciamiento del mundo conocido es lo que sentimos al constatar que estamos en un terreno desconocido (la sinrazón), en el cual los valores que tradicionalmente han regido la sociedad han desaparecido; lo que se expresa mediante un lenguaje vulgar. No obstante “Ubú Rey” no puede ser completamente encasillado en alguna de las definiciones ya revisadas. No corresponde a una obra puramente alegre, como el mundo invertido del carnaval; tampoco encontramos una voluntad superior que se complace con manejar a los

personajes como sucede en “Woyzeck”. Esto no significa que no se consideren tales aspectos, como veremos más adelante. Lo que presenciamos en este caso es una preponderancia de las acciones (las que ahora son automáticas y despersonalizadas) que se separan del lenguaje, siendo este incapaz de desarrollar acción alguna. Es un lenguaje bastante pobre y vacío, que en muchas ocasiones no proporcionan información para el desarrollo de la obra. Podemos comprobar tal fenómeno, si comparamos ciertas escenas de “Ubú Rey” con la obra en que basa su parodia; “Macbeth” de W. Shakespeare.

En “Macbeth” recibimos mucha información a través de los diálogos, y vemos que hay acciones que se realizan por medio de la palabra. Tomamos como ejemplo el momento en que se le informa a Duncan, rey de Escocia, el triunfo de sus tropas y la consecuente resolución que toma:

“Duncan: ¿De dónde vienes, noble Barón?”

Ross: De Fife, gran Rey, donde las banderas noruegas insultan al cielo, y enfrían a nuestras gentes con su abanicar. El propio rey de Noruega, con terribles huestes, y ayudado por ese desleal, traidor, el Barón de Cawdor, empezó una espantosa lucha, hasta que el recién casado esposo de Bellona, recubierto de armadura, se enfrentó con él para comparar punta contra punta, brazo rebelde contra su brazo, humillando su desenfrenado espíritu: y, para concluir, la victoria recayó sobre nosotros.

D: ¡Gran felicidad!

R: Así pues, ahora Sueno, rey de Noruega desea el armisticio, y no le hemos dejado dar sepultura a sus hombres, hasta que desembolsó en la isla de Saint Colme, diez mil táleros para nuestro uso común.

D: Ese barón de Cawdor no volverá a ser traidor a nuestro interés cordial: id a anunciar su muerte inmediata y salud a Macbeth con el título que tenía el.

Ross: Miraré que se cumpla.

D: Lo que ha perdido el, lo ha ganado el noble Macbeth” (Macbeth, 124).

También es relevante que el asesinato de Duncan se dé a conocer mediante la palabra, y esté rodeado de reflexiones:

Señora Macbeth: ¡Ay! Temo que se hayan despertado, y no se haya hecho: el intento y no el hecho realizado, nos perderá: ¡escucha! Deje preparados sus puñales: no ha podido dejar de verlos. Lo habría hecho yo misma si no hubiera parecido tanto a mi padre dormido. ¡Mi marido!

M: Ya lo he hecho. ¿No has oído un ruido?

SM: He oído chillar al búho, y cantar a los grillos. ¿No haz hablado?

(...)

M: ¡Escucha! ¿quién duerme en el segundo cuarto?

(...)

SM: Ahí hay dos que duermen en el mismo cuarto.

M: Uno gritó ¡Dios nos proteja! Y el otro ¡Amén! Como si me hubieran visto con estas manos de verdugo. Al oír su temor no pude decir Amén cuando dijeron ¡Dios nos proteja!

Sm: No te fijas tanto en eso.

M: Pero, ¿por qué no pude pronunciar Amén? Tenía la mayor necesidad de bendición y el amén se me atravesó en la garganta.

En “Ubú Rey” el símil de esta escena se desarrolla a través de una acción rápida y violenta:

“El Rey: Noble Padre Ubú, ven a mi lado con tu escolta. Acompañadme a revisar las tropas.

Padre Ubú: (A los suyos) Atentos vosotros (al rey) ya voy, señor, ya voy.

R: ¡Ah! He aquí mi regimiento de Guardia Montada de Dantzig. A fe mía que son apuestos.

U: ¿De veras lo creéis? A mí me parecen pelagatos. Mirad a esté por ejemplo (al soldado) ¿Qué tiempo hace que no te lavas la cara, despreciable bellaco?

R: Ese soldado está muy limpio ¿Qupe te sucede Padre Ubú?

U: ¡Esto! (le pisa con saña)

R: ¡Miserable!

U: Mierdra, ¡a mí los míos!

Bordura: ¡Hurra! ¡Adelante! (todos golpean al Rey. Un palotín estalla)

El Rey: ¡Oh socorro! ¡Muerto soy, Virgen Santa!

U: AH ya tengo la corona ¡ A por los otros ahora!

Bordura: ¡Sobre los traidores! (Los hijos del Rey huyen. Todos los persiguen)” (Ubú Rey, 49)

Esta limitación del lenguaje daría lugar a personajes carentes de interioridad emocional y psicológica, posibilitando la acción ininterrumpida, rápida y no meditada. Por consiguiente es en esta característica donde se encontraría la base de lo grotesco.

Esta forma de percibir el lenguaje tiene su génesis en el simbolismo; el ambiente artístico en que se desarrolló el talento de Alfred Jarry. Es una tarea difícil e inapropiada para este informe establecer las características de tal movimiento, pero podemos identificar un arte dramático muy particular que se desprende de aquí. Según Anna Balakian en su ensayo “*El movimiento simbolista*”, existe una gran dificultad para explicar esta tendencia debido a la diversidad de opiniones y teorías al respecto, al mismo tiempo que los poetas que lo componen manifiestan líneas de pensamiento personales que hacen inadecuada la etiqueta de grupo artístico. En lugar de otorgar una definición exacta del movimiento, la autora identifica un origen común que ya estaba presente en el romanticismo: el pensamiento de Swedenborg. En líneas generales (y que respectan al simbolismo), esta filosofía partiría de la base del dualismo de la existencia humana, compuesto por una faceta terrenal y otra espiritual, entre las cuales habría una correspondencia. Esta se llevaría a cabo mediante una comunicación indirecta producida a partir de “símbolos, es decir, fenómenos del mundo físico que tienen un doble sentido, uno reconocible por las percepciones físicas del hombre, otro por sus percepciones espirituales” (A. Balakian, “*El movimiento simbolista*”, 26). Desde esta mirada se delinearía la naturaleza de la palabra; “medio de unión entre el cielo y el hombre” (Ídem):

“Si el hombre conoce las correspondencias entenderá la Palabra en su sentido espiritual y alcanzará el conocimiento de verdades ocultas de las que no descubre nada por el sentido de la letra. Porque en la Palabra hay un sentido literal y otro espiritual. El sentido literal insiste en las cosas tal como están en el mundo, mientras que el sentido espiritual insiste en ellas tal como están en el cielo; y como la unión del cielo con el mundo se realiza mediante correspondencias, nos fue dada la Palabra

en que todas las cosas, hasta el más mínimo detalle, tienen su correspondencia” (Swedenborg en Balakian, 27).

La noción de símbolo que se utiliza para explicar aquella correspondencia entre lo terrenal y lo divino es bastante problemática, y es susceptible de ser confundido con otros términos como la alegoría, además de adoptar distintos matices en términos prácticos: “Una aplicación directa del swedenborguismo habría conducido al orden y la clarificación en un mundo de confusión y misterio. Toda la historia de la literatura, desde el romanticismo hasta el simbolismo y el surrealismo, refleja, por el contrario, cómo se va apartando el hombre del orden, dando culto al misterio de lo desconocido en lugar de querer identificar la iluminación con el orden o el racionalismo” (Balakian, 28).

Para mitigar tal confusión, nos conformaremos con una definición a grandes rasgos del influjo de Swedenborg sobre los artistas posteriores, el cual determinaría sus aspiraciones espirituales: “los románticos buscaban analogías o imitaciones del infinito, y lo mismo hicieron los simbolistas y surrealistas” (Balakian, 29). Con ello nos es posible establecer una aproximación más amena al simbolismo. Aquí el nexo con el infinito o la divinidad se establece mediante el símbolo. Pero como ya hemos dicho, no hay una opinión unitaria al respecto. La misma autora, al carecer de tal definición, se encarga de analizar cómo esta noción se configura en los poetas más importantes del movimiento. No obstante reconoce en Mallarmé el modelo de este, cuya idea del símbolo dio lugar a toda una escuela. Para dicho poeta “el símbolo significa lo opuesto a representación: lo designado es finito, lo sugerido es órfico, es decir, oracular, porque, como el oráculo, puede contener múltiples significados” (Balakian, 106).

Dicha concepción donde se privilegia el acto de sugerir los objetos (por ejemplo el concepto general de flor), en lugar de nombrarlos bajo cualquier palabra que los pusiera en contacto directo con el hombre (como lo sería un ramo determinado de flores), otorgaría la oportunidad de utilizar el símbolo en toda su expresión con la posibilidad de amoldarlo al estado de ánimo del poeta. Esta cualidad sería aprovechada en el teatro simbolista, el cual sería percibido como un recurso más para desplegar el poder de sugerimiento de la poesía. De este modo no se cumplen los preceptos tradicionales del drama: no hay personajes definidos ni oportunidades para la interpretación, así como tampoco existe conflicto. Los poetas vieron en el teatro “una oportunidad para la proyección gráfica del paisaje interior en la realidad externa de los seres animados, ninguno de los cuales tendría carácter autónomo, sino que representarían los diversos matices y fluctuaciones del ánimo del autor” (Balakian, 154). En este contexto, la noción de símbolo que hemos intentado explicar tendría su actuación tanto en presencia como ausencia: “la ambigüedad del símbolo y de la exposición podían reemplazar efectivamente el palabreo convencional del teatro corriente, las omisiones del símbolo, representado en la escritura poética por el blanco del papel inmaculado, aparecerían desde el punto de vista del teatro mucho más eficazmente en los silencios vocales y las interrupciones verbales; desde el punto de vista del arte dramático, dirían, por lo menos, tanto como los monólogos elocuentes” (Balakian, 155).

Citaremos un ejemplo de Teatro simbolista. La obra es “El alma y la danza” de Paul Valery, que discurre en las enseñanzas que el maestro Sócrates le da a su discípulo Fedro:

“S: Mira y escucha.

F: Nada escucho ni veo gran cosa.

S: No estás acaso bastante muerto. He aquí el límite de nuestro dominio. Ante ti se desliza un río.

F: ¡Ay! ¡pobre, liso!

S: Ese río es el tiempo. No arroja sino las almas sobre la ribera, más todo lo demás lo arrastra sin que le cueste fatiga.

F: Empiezo a ver algo. Pero nada distingo. Si estuviera yo muerto, náusea me daría este movimiento: tan pesaroso e irresistible me parece.

S: Ese gran flujo, con todo, compuesto se halla de todas las cosas que conociste o hubieras podido conocer. Esta faja accidentada, inmensa, que se precipita sin espera, se lleva cuanto color hay hacia la nada. En su conjunto ¡cuán deslucida está!” (El alma y la danza, 65).

El teatro simbolista deja en crisis el arte dramático tradicional, tanto en el plano del lenguaje como en el de las acciones, rompiendo con el principio aristotélico que señala que lo más importante para un drama es la fábula, siendo esta la “combinación de incidentes o sucesos acaecidos en la historia” (Aristóteles, Poética, 8), actuando los personajes no para representar caracteres (es decir, “lo que nos incita a adscribir ciertas cualidades morales a los protagonistas”) sino que se “incluyen los caracteres en favor de la acción” (Ídem) . En este sentido podemos decir que Alfred Jarry se desprende de la rama simbolista del teatro, pero llevándolo hacia una dirección completamente distinta y contraria que, como veremos más adelante, abre un nuevo horizonte artístico. Sin embargo, es posible constatar su cercanía a dicho movimiento al indagar en las intenciones originales que dieron a luz a “Ubú Rey”. Por su parte, no deja de ser revelador el hecho de que haya cultivado amistad con un exponente simbolista como Marcel Schwob (a quien está dedicada la obra), y que frecuentara el epicentro de tal grupo artístico:

“Jarry asistió a algunas de las últimas veladas de los martes de Mallarmé en la Rue de Roma y con frecuencia acababa la velada asolas con el poeta del silencio y del soneto. Y entonces Jarry conoció al director del *Mercure de France*, y su bella y fogosa esposa, Madame Rachilde, novelista prolífica (...). El *Mercure* celebraba recepciones los martes entre cuyos asiduos figuraba todo el estado mayor del simbolismo: el crítico y novelista Remy de Gourmont, los poetas Henri de Regnier, Albert Samain, Pierre Louys, y muchos otros. Entre ellos se movían algunos desconocidos como

Paul Valéry, André Guide, Maurice Ravel y Alfred Jarry” (Roger Shattack, “La época de los banquetes”, 168).

Sobre la influencia del teatro simbolista, podemos rescatar el siguiente fragmento donde el autor explica la finalidad de utilizar el Guiñol:

“Estos son aspectos de lo que ofrecerá hoy el Teatro de L'œuvre: 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 (...) (Fragmento del discurso de A. Jarry pronunciado en la primera representación de *Ubú rey*, el 10 de diciembre de 1896. En “*Todo Ubú*”, p. 24).

“El actor compone el rostro, y debiera componer todo el cuerpo del personaje. Diversas contracciones faciales constituyen las expresiones, juegos fisionómicos, etc. No se ha pensado que los músculos siguen siendo los mismos bajo la faz fingida y maquillada, y que Mounet y Hamlet no tienen cigomáticos iguales a pesar de que anatómicamente se considere que no existe más que un hombre y que se predique que las diferencias son despreciables... En mi opinión el actor deberá incorporar a su cabeza, mediante una máscara la encierre, la efigie del Personaje, la cual no tendrá, como en la antigüedad, apariencia de tristeza o de alegría- que en definitiva no son caracteres-, sino la correspondiente al verdadero carácter del personaje: El avaro, el indeciso el codicioso que amontona fechorías, etc. Una vez conseguido el carácter perenne del personaje por mediación de una máscara, hay un procedimiento muy simple, de poner en evidencia, de uno en uno, o varios al mismo tiempo, los aspectos accidentales (...). Por medio de cabeceos de arriba abajo y de abajo arriba y de liberaciones laterales el actor va desplazando las sombras sobre toda la superficie de su máscara. Y la experiencia prueba que las seis posiciones principales son suficientes para todas las expresiones. No daremos ejemplos porque, además de que todos cuantos han sabido ver un guiñol, han sabido comprobarlo (...) (“De la inutilidad del teatro en el teatro, 106).

Estas citas manifiestan claramente la raíz simbolista de Jarry. Hay una forma particular de percibir la interioridad del artista, mediante el sugerimiento que aquí se trabaja sobre la máscara y el juego de luces. Así se va por el camino opuesto al de la creencia que establece a los ojos como el espejo del alma. En este caso se cumple con el principio del teatro simbolista donde “ningún objeto es decorativo; está allí para exteriorizar una visión, subrayar un efecto, representar un papel entre las cosas que no se ven” (Balakian 157). Por consiguiente, la máscara establecería ese nexo con el interior mediante el juego de correspondencias: “La interrelación de luces y sonidos pone de manifiesto la correspondencias que existen entre lo físico y lo espiritual” (Ídem).

Sobre la pertenencia a aquel movimiento, es muy importante señalar el propósito de hacer del espectáculo teatral un culto, una actividad sagrada. El autor concebía la obra de teatro no como un entretenimiento sino como “actividad pura y simplemente” (“Doce argumentos sobre teatro” 109), de la cual habría que tener el máximo respeto: “En un teatro que sea un teatro en que se represente una obra que etc., no creemos, después del señor Maeterlinck, en más aplauso que el silencio” (Cuestiones sobre teatro, en Ubú Rey, 115).

En este espacio sagrado Jarry quiso evocar con precisión el *hombre interior y el alma* a través de una máscara. Pero ya hemos dicho que en “Ubú Rey” lo que abunda es la acción, y el lenguaje es pobre y grosero en relación a la complejidad exuberancia del lenguaje poético utilizado en estas obras, como lo demuestran las citas de Valery más arriba. Claramente estamos ante una contradicción, y el trabajo de Jarry más allá de pertenecer a aquella convención que problematiza el drama tradicional, se vuelve una invectiva contra esta, que protesta contra un lenguaje poético ajeno a la realidad del ser humano. Esto se desarrolla a partir de la ejecución de todo lo contrario: la exhibición ininterrumpida de acciones que no da lugar a la meditación, a lo cual se suma un habla que toma aquella característica simbolista de no realizar ninguna acción, pero llevado al extremo de lo grosero, con lo que además no se expresa ninguna idea; convirtiéndose en la antítesis de aquel lenguaje excesivamente complicado y poético, espejo de la interioridad del poeta. Tal disposición provoca un efecto de degradación (en términos de Bajtín), que se consuma en una aproximación al ser humano y a la naturaleza. Por lo tanto la pieza de Jarry apunta una perspectiva distinta que trasciende el simbolismo. Sin embargo no podemos definirla sin tomar en cuenta algunas tradiciones de lo grotesco.

En primer lugar, la intención de utilizar máscaras y convertir a los actores en marionetas nos dirige inmediatamente al grotesco de las estampas de Callot: la artificiosidad con que los personajes son presentados contribuiría a crear la fantasía del Guiñol. Tal como dice W. Kayser sobre *“La comedia de ll arte”*: “La finalidad perseguida por la exageración ulterior en la representación de los personajes, ya de suyo caricaturescamente deformados, (...) culminó en un excéntrico estilo de movimiento que abarcó toda la creación del escenario” (Kayser, 43). En este punto nos acercamos al terreno de la caricatura, vale decir, aquel mundo determinado por la exageración de lo característico, que llega hasta el extremo ideado por Wieland, donde el artista *“sin ocuparse de la verdad y semejanza se entrega a una imaginativa indómita”* (Wieland en Kayser, 31), sirviéndose, como ya hemos visto, de lo absurdo y sobrenatural para despertar sorpresa, repugnancia y carcajadas.

Ahora bien, tal especie de caricatura (en la que podemos contar a los *Gobbi* de Callot, seres deformes, de jorobas y vientres exagerados, relativos al mundo popular), se inserta en un mundo que, como manifiesta Valeriano Bozal, se explica por contraste, es decir, donde lo anormal y deforme choca con lo establecido, con lo que debe ser. “Los mendigos y deformes de Callot orientaban nuestra mirada hacia la sociedad normal (oficial) de la que ellos eran desviaciones satíricas, las figuras monstruosas del pecado hablaban de un mundo en el que el pecado debía desaparecer” (Valeriano Bozal en prólogo a *“Lo cómico y la caricatura”* de Charles Baudelaire, 68).

Esta concepción corresponde a una crítica moralizante que desarrolla a un nivel específico la inversión del mundo que comprende el carnaval, por lo tanto, en pos de avalar el orden establecido al mostrar un reflejo trastocado de este. Sin embargo, en el arte dramático del siglo XX (del cual podemos considerar a Jarry un precursor), aquel horizonte de

normalidad se ha perdido, siendo imposible hablar de representaciones exageradas de la realidad. De este modo realidad y arte constituyen mundos distintos, al desaparecer la mimesis y constituir el segundo una creación absoluta del hombre que goza de una ley distinta. “Si antes la desviación de la imagen mimética (...) miraba a otro mundo [el horizonte de normalidad], ahora no puede hablarse de desviación alguna, sino de creación (construcción), que corre paralelo a este, que no quiere representarlo sino interpretarlo, duplicarlo en un espejo deforme” (Bozal, 67).

En este sentido “Ubú rey” se convierte en una *creación* compuesta por las costumbres más aberrantes del ser humano, de la sociedad imperante (burguesa), y también del simbolismo, al mismo tiempo que es la caricatura deforme de *Macbeth*”. Así lo indica el aspecto de Padre Ubú y de los demás personajes de la obra; una suma ecléctica de lo característico y deforme de la sociedad:

“Vestuario: Padre Ubú. Casacón 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 (...). 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.

Madre Ubú: Vestida de portera mercachifle de toallas. Papalina rosa o sombrero de plumas y flores; al costado un capazo o una bolsa de red. Un delantal en la escena del festín. Manto real a partir de la escena VI, acto II.

Capitán Bordura: Traje de músico húngaro muy ceñido y rojo. Gran capa, gran espada, botas almenadas y chascás con plumas.

(...) Etc.” (Ubú Rey, 32).

Esta actitud creadora de mundos monstruosos, da lugar a la concepción del hombre como una cosa, lo que explica la abundancia de personajes vacíos y automáticos; de tal manera que se pierde la dignidad humana por completo. Dada esta situación, es posible entender la oscilación existente entre “lo grotesco trágico y lo lúdico” (Bozal, 67). Así vemos que la

acción de Ubú Rey (que es reflejo deforme de nosotros mismos), es trágica, pero al mismo tiempo se lleva a cabo en un espacio lúdico como es el Guiñol, cuyo mundo artificioso y paralelo cabe en la definición Kayseriana del mundo distanciado. Como consecuencia, el efecto provocado por estas imágenes constituye una crítica directa a nosotros mismos en lugar de hacerlo por contraste, tal como la caricatura de Callot: “Al contemplar al otro como cosa, al reificarlo, podemos tomar conciencia de nuestra superioridad, pero esta dura bien poco: el tiempo en que tardamos en darnos cuenta que nosotros somos esos” (Bozal, 71).

Un buen ejemplo de lo recién comentado es la siguiente escena de “Ubú Rey”:

“P. Ubú: Tengo el honor de anunciaros que, para enriquecer el reino, haré perecer a todos los nobles y confiscaré sus bienes.

Nobles: ¡Horror! ¡Favor! ¡A nosotros pueblo y soldados!

P. Ubú: Traed el primero y acercadme el prendedero. A los que resulten condenados a muerte, los tiraré por la trampa. Caerán en los sótanos del Pelliscapuerkos y de la cámara de los Patacones, donde se les descerebrará. (Dirigiéndose al noble). ¿Quién eres tú, torpe?

Noble: El conde de Vistebk.

P. Ubú: ¿A cuánto ascienden tus rentas?

Noble: A tres millones de Rixdales.

P. Ubú: ¡Condenado! (le engancha con el prendedero y lo arroja a la trampa).

Madre Ubú: ¡Qué innoble ferocidad!

P. Ubú: Segundo noble, ¿quién eres? (El interpelado no responde).

Noble: El gran duque de Posen.

P. Ubú: ¡Excelente, excelente! No te preguntaré nada más. ¡A la trampa! ¿Y tú quién eres tercer noble? Vaya una cara fea la tuya...

(...)

M. Ubú: ¡Eres demasiado brutal Padre Ubú!

P. Ubú: ¿EH? Me estoy enriqueciendo. Verás, ordenaré leer Mi lista de Mis títulos.

El escribano: Principado de Polodia, Gran ducado de Posen, ducado de Kurlandia, condado de Sandomir, condado de Vistebk, margraviado de Thorn y palatinado de Polotzk.

P. Ubú: ¿Qué más?

Escribano: Eso es todo.

P. Ubú: ¿Cómo? ¿Todo? Entonces continuemos” (“Ubú Rey”, 59).

Como se puede ver, la brutalidad contra el semejante y el asesinato de multitudes de personas son presentados con la indiferencia que demanda la rapidez de la acción, al mismo tiempo que son interpretados de forma lúdica (como lo indican los nombres de las herramientas de tortura y el sarcasmo de Padre Ubú). Esta cualidad podría explicarse a través de los aspectos que indican la materialidad de los personajes, como aquel momento en que todos los nobles dicen el mismo enunciado a la vez, o la alusión a una máquina descerebradora. A pesar de esto, no es posible ignorar el trasfondo macabro de las escenas, más aún cuando se trata de una caricatura de nosotros mismos. Por lo tanto, un concepto como el *fantoché con hilos* de Bergson no tiene cabida, pues la risa no está motivada por la rigidez de los gestos y acciones que determinan el desarrollo de un personaje, cuya semejanza con una serie de objetos lo despojaría de su humanidad y nos anestesiaría el corazón. Por consiguiente, estamos tratando un nuevo tipo de humor que surge con esta obra, y que es propio de los tiempos modernos en los que, como piensa W. Sypher, la experiencia y la conciencia del individuo moderno están determinadas por la confusión cayendo inevitablemente en el absurdo. “Dondequiera que el hombre ha podido pensar en las difíciles condiciones que actualmente lo afectan, ha experimentado la succión de lo absurdo. Se ha visto obligado a reconocerse en situaciones carentes de heroísmo (...). En suma, hemos sido forzados a admitir que el absurdo, más que nunca es inherente a la existencia humana; es decir, lo irracional, lo inexplicable, lo sorprendente, el sinsentido, en otras palabras, lo cómico” (W. Sypher, 4).

Esta apreciación explica claramente el fenómeno que surge en “Ubú Rey” y en la tradición dramática que comienza desde entonces. Así la experiencia del absurdo será un punto central en las obras del siglo XX, siendo concebido como un mecanismo conocimiento del estado actual del individuo, del mundo y de la sociedad en la que está inserto. Como bien lo explica Martin Esslin: “[El teatro del absurdo] es un teatro de situaciones frente a un teatro de sucesos hilvanados y por tanto emplea un lenguaje basado en patrones de imágenes concretas, no un lenguaje *discursivo* y argumentador. Y como trata de investigar el sentido del ser, no puede resolver ni investigar problemas de conducta moral.” (Esslin, 304).

La risa que nace de aquella situación del ser humano, no estaría motivada, como ya hemos dicho, por el mero hecho de haber desaparecido la compasión. Más allá de dicha consideración, vemos que el trabajo de la caricatura ha decantado hasta los extremos de satirizar las condiciones de la existencia del ser humano. Desde esta perspectiva la risa correspondería al sustrato grotesco del que habla Beaudelaire, que evidencia la miseria del hombre ante su imposible afán de superioridad. “La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de su propia superioridad, y, en efecto, así como la risa es profundamente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita. Miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa” (C. Beaudelaire, 94).

Al residir lo cómico en el riente, y al comprender que la risa está motivada por nuestra propia inferioridad al contemplarse el absurdo del hombre, aceptamos la multiplicidad de sensaciones entremezcladas que emergen de las escenas de una obra como “Ubú Rey”; en

especial aquellas que se desprenden de acciones violentas. De este modo podemos reír ante la ridícula imagen de Padre Ubú, obeso y con armadura, sobre el raquítrico Caballo de Phinanazas, próximo a la muerte por inanición, o sobre la humillante carrera por dinero que organizan en el patio del palacio de Varsovia con el fin de distraer al pueblo:

Padre Ubú: (Arrojando oro) Tomad para vosotros. La idea no me agrada mucho, ¿sabéis?, pero la Madre Ubú se ha empeñado. Prometedme, al menos, pagar los impuestos sin demora.

Todos. ¡Sí, sí!

Capitán Bordura: Mire Madre Ubú, cómo se disputan el oro. ¡Menuda rebatiña!

Madre Ubú: Verdaderamente horrible. ¡Aggg! ¡A uno le han partido el cráneo!

Padre Ubú: Bonito espectáculo... ¡Que me traigan más cajas de oro!

Capitán Bordura: ¿Y si organizamos una carrera?

Padre Ubú: ¡Buena idea!(Al pueblo) ¿Veis esta caja amigos míos? Contiene trescientos mil francos de oro en moneda polaca de buena ley. Los que quieran participar, que se coloquen en el extremo del patio. Echaréis a correr cuando agite mi pañuelo, y el que llegue primero hasta aquí, se la llevará. Entre los demás participantes reártioremus como consolación, el contenido de esta otra caja.

[Luego de la carrera]

Padre Ubú: ¡Os invito a comer, amigos míos! ¡Las puertas del palacio se abren hoy para vosotros! ¡Haced los honores a mi mesa!

El pueblo: ¡Adentro, adentro! ¡Viva el Padre Ubú, el más señorial de todos los soberanos!

Entran al palacio. Se escucha el ruido de una orgía que se prolonga hasta el día siguiente. Cae el telón. (Ubú Rey, 55).

Existen muchas otras escenas donde la violencia se manifiesta de forma similar. Sin embargo esta es bastante clara respecto al tema que estamos tratando, al exponer la cosificación del otro, y precisamente a otro que es inferior en poder; es el abuso del tirano que se complace con manipular al pueblo como si fuesen juguetes, pero en un horrendo espectáculo donde todos los individuos pertenecientes a una misma comunidad se matan entre ellos, al despertarse una de las pasiones más bajas del ser humano: la codicia. Y este

hecho es muy significativo, pues en toda la escena predomina un clima de alegría general que surge de la conexión con los aspectos del ser humano que son prohibidos por la sociedad imperante, y que suceden precisamente en un momento excepcional, donde las leyes se han suprimido bajo el imperio de Padre Ubú, orgiástico y sanguinario. La alegría del carnaval toma un lugar especial en esta obra, y lo vemos exployado casi en su totalidad en esta escena. Si hemos considerado la potencia de la risa en el riente, no podemos dejar de lado la risa carnalesca pues todos participan de ella, en la degradación que significa, al aproximar al mundo a su faz corporal, hacia las zonas bajas del cuerpo para dar a luz a algo nuevo. El realismo grotesco, que tiene su mayor exponente en la obra de Rabelais, recorre todos los actos de “Ubú Rey”, tanto en el lenguaje grosero como en el comportamiento de los personajes; así lo expresa la famosa palabra con que se inicia la obra y se repite constantemente: “Mierdra”.

El mismo Alfred Jarry definió la naturaleza de Padre Ubú dentro de estos parámetros:

“El señor Ubú es un ser innoble, por lo que se asemeja – de la cintura para abajo- a todos y cada uno (...). 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 (...), paralelamente de la phinanza, o sea de los honores en comparación con la satisfacción de uno mismo, lo que es tanto como decir los universales engendrados de la literatura en el prejuicio de la cantidad en comparación de la manera de ver los clarividentes, y, paralelamente, de la mierdra” (Folleto- programa editado para el teatro L'œuvre y distribuido a los espectadores. En “*Todo Ubú*”, 27).

Si nos aventuramos a entrar en el ámbito de la Patafísica, la figura carnalesca de Ubú se completa por el simbolismo que adquiere en dicha escuela, al abarcar el otro aspecto de la risa degradadora: la regeneración de la vida, esa regla fundamental que es parte de la tierra, simbolizada por el seno materno, y que complementa el principio de absorción identificado con el vientre y la tumba. Así el Doctor Faustroll (en las “*Gestas y opiniones*”), al ser

descrito físicamente, lleva a modo de corbata el insigne cordón de la Gran Guidouille, “orden de su propia invención y por él patentada” (“Gestas y opiniones del Doctor Faustroll Patafísico”, 26). ¿Qué es este accesorio específicamente? En una nota preparada por Elina Montes para la edición de la obra al español por la editorial Atuel, se señala:

La palabra “guidouille” participa de ese idiolecto de Jarry, que rehúye traducción (o el sinónimo aún, en francés). Su simbolismo se asocia al devenir como estructura fundamental, es progresión y movimiento. Etimológicamente, es una deformación de “guedouille” o “guedouffle” (que en francés antiguo significaba “aceitera de dos ampollas” y que Rabelais utilizó como metáfora obscena- y por lo tanto provocadora). En Jarry, la palabra está asociada al espiral, forma abierta de la evolución infinita. Aplicada al universo específico del “Ubú rey”, se representa como la gran espiral que nace del ombligo del padre Ubú y que se extiende hasta cubrir la gran masa de su abdomen. En la obra de teatro, por ende, la “guidouille” está asociada al aparato digestivo y genital, metáfora de los apetitos inferiores que avanzan monstruosamente sobre la cordura y la medida. Pero para la comunidad patafísica, la espiral- guidouille simboliza ese todo (Naturaleza y Arte) que evoluciona permanentemente y de manera asistémica (por la vía de las soluciones imaginarias y excepcionales): es la aceptación de las fuerzas cósmicas, las energías físicas, el ritmo del universo, la respiración del cosmos, el peregrinaje del alma” (Gestas y opiniones, 26).

Todo indica Ubú está situado por completo en las coordenadas del realismo grotesco, con antecedente directo en Rabelais. Con esto disponemos de un argumento más para explicar la mencionada risa heterogénea: los eventos trágicos y violentos se resuelven mediante la alegría del realismo grotesco, como lo vemos en la orgía de la escena antes citada, o en el lenguaje que impregna a la obra de un tono jocoso. A continuación algunos ejemplos:

Padre Ubú (a Madre Ubú, luego de saber que ella ha sido infiel y ha tratado de saquear el tesoro del palacio de Varsovia): ¡Ni jo ni narices! ¿Has terminado ya? Entonces empezaré yo. Torsión de nariz, arrancadura de los cabellos, introducción de 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 pudieran suprimir las espinas del carácter!), sin olvidar apertura de la vejiga natatoria, y, finalmente, versión renovada de la decapitación de San Juan Bautista, según las indicaciones de las sagradas escrituras, tanto del antiguo como del nuevo testamento, puestos en orden, corregidos y perfeccionados por el aquí presente Señor de las Phinanzas ¿Te parece bien imbécil? (la descalandraja)” (Ubú Rey, 92).

También podemos considerar el momento en que Padre Ubú cobra impuestos a los campesinos, en un vil atropello al prójimo:

“Todos: ¡Dios Santo! ¿Qué será de nosotros? El Padre Ubú es un cerdo asqueroso, y su familia, según dicen, resulta abominable.

Un campesino: ¡Escuchad! ¡Parece que llaman a la puerta!

Una voz: (Desde fuera) ¡Cuernoempanza! ¡Por mi chápiro verde! ¡Por San Juan, san Pedro y san Nicolás! ¡Charrasco de plata! ¡Cuernos plateados! ¡Abrid! ¡Vengo a cobrar los impuestos! (Derriban la puerta. Entra Ubú seguido de una legión de usureros).

Padre Ubú: ¿Cuál es el más viejo de vosotros? (un campesino se adelanta) ¿Cómo te llamas?

El campesino: Estanislao Leczinski.

Padre Ubú: Entonces ¡Cuernoempanza! Escúchame bien. Escucha o estos señores te cortarán las onejas... ¿Me escucharás de una vez?

Estanislao: Vuestra excelencia no ha dicho nada todavía.

Padre Ubú: ¿Cómo? ¡Si estoy hablando desde hace una hora! ¿Crees que vengo a predicar en el desierto?” (62).

Hemos demostrado que la naturaleza de Ubú proviene del sustrato carnavalesco medieval.

Del mismo modo podríamos hacerlo con la tradición del “Guiñol”, desarrollado en un contexto de feria (el mismo Jarry quiso emular estas condiciones, como lo expresa en el discurso antes citado: “Para ser del todo marionetas, era muy importante que dispusiéramos de música de feria, por lo que la música estaba prevista para instrumentos de metal, batines y trompas marinas, que nos ha faltado tiempo reunir” 24). Pero no debemos olvidar la situación que vive el arte dramático a comienzos del siglo XX, donde se sitúa “Ubú Rey”.

No podemos denominarla lisa y llanamente una pieza del grotresco realista, pues se carece del “*horizonte de normalidad*” antes mencionado, al cual debían apuntar todas las manifestaciones del carnaval. El mismo Bajtín lo menciona, y recuerda al teatro de Jarry como el iniciador del “*grotresco modernista*” que “retoma (en diversas proporciones) las tradiciones del grotresco romántico [es decir, la tradición que proviene de Büchner en el arte dramático]; actualmente se desarrolla bajo la influencia de existencialistas” (Bajtín, 42).

El juicio del pensador ruso es certero, pues como hemos visto, las circunstancias del grotesco han cambiado, y nos encontramos ante el absurdo, una nueva condición del ser humano. La cosificación de los personajes nos remonta al mundo como teatro de títeres que está retratado en *Woyzeck*, pero ahora se carece de aquel *Id* o fuerza demoníaca superior que los manipula. Por lo tanto el Guiñol aquí cumple una función diferente, tal como dice Bozal: “Que muchas de las figuras han adoptado la fisonomía de muñecos, quizá de marionetas, es algo tan evidente como la dificultad de vivir en esos espacios (urbanos), su agresividad, su carácter formalmente inhóspito (...). El teatro de marionetas ha perdido la alegría al convertirse en punto de vista privilegiado de la realidad cotidiana, tiñéndola con el juicio de su presencia” (72).

En este nuevo contexto vemos que las condiciones mismas del espectáculo teatral cambian:

It is a generally accepted premise that the playwright must attempt to unite his audience in pursuit of the thoughts or emotions of his play. In tragedy and melodrama this is perfectly possible where our hates and sympathies are turned upon one character or group of characters, in high comedy and in low farce it is comparatively simple to choose the object for ridicule shrewdly, making a character sufficiently gross for an audience to know how it is to respond (...). [En el drama actual] The detachment of comedy is not allowed us, nor the sympathy of tragedy. All the instinctive psychology of the man of the theatre is needed to achieve this particular tension: he must mix sufficient reality to hold our belief with sufficient unreality to have us accept the pain of others. At the point of balance, we are in pain ourselves, and the play is meaningful” (J.L. Stylan, “The dark comedy” 257).

La cita Stylan nos puede ayudar a comprender aquella situación en el teatro contemporáneo, de la que surge una mixtura de sensaciones. El drama se vuelve significativo en cuanto exhibe la miseria humana, actuando del mismo modo que la risa satánica de Baudelaire: *At the point of balance we are in pain ourselves*. Dicha condición nos es presentada en la tensión que nos señala el autor entre realidad e irrealdad.

Podemos tomar a “Ubú Rey” para explicar de mejor forma esta noción. Padre Ubú reúne los más deplorables aspectos y costumbres del ser humano, exagerados a un nivel aberrante (como corresponde a una caricatura): crueldad, avaricia, perfidia, vulgaridad, sed de poder, entre otras. El realismo grotesco se manifiesta para acercar al público a un “” de su existencia, con el fin de provocar aquella risa sobre la miseria del individuo mismo. Para ello la obra dispone de varios recursos: nos vuelve a la memoria la práctica del sugerimiento simbolista, que se manifiesta en distintos niveles. Así para expresar la condición humana, se trata de crear una atmósfera de irrealidad que tiene un poder de expresión más amplio y generalizador, lo cual lo vemos por un lado a través de la representación de la obra (el Guiñol es ejemplo de ello: mostrar el alma y el hombre interior), pero también por medio de las cosas que la acompañan, tal es el caso de la escenografía:

“Por nuestra parte, hemos probado decoraciones heráldicas, o lo que es lo mismo, que resumen con una tintura lisa y uniforme una escena o un acto enteros (...). En realidad esto es un poco pueril, pues dicha tintura se establece por sí misma sobre un fondo por completo carente de color. En efecto podemos conseguir simplemente y de un modo simbólicamente exacto, con una sencilla tela sin pintar, o con el reverso de un decorado, realidades en las que cada cual encontrará el lugar que se le antoje. O todavía más, el verdadero lugar de la acción, que aparecerá por osmosis sobre la tela. Y en cuanto a cambios de localización, la exhibición de un cartel (...)” (A. Jarry. De la inutilidad del teatro en el teatro, en “Todo Ubú”, 105).

Al mismo tiempo la acción de la obra ocurre en un espacio indeterminado, irreal, donde se permite la existencia de un mundo *creado* (si recordamos las palabras de Bozal), donde habitan monstruos y suceden acontecimientos completamente ilógicos. Tal lugar sería Polonia, Estado inexistente por aquel entonces, designado Ninguna parte o Cualquier parte, donde “los semblantes de cartón de unos actores que han tenido talento bastante para

exhibirse de modo impersonal, y un escaso público de inteligentes ha consentido hacerse polaco durante unas horas” (Alfred Jarry, presentación de Ubú Rey, 28).

Los mismos eventos de la obra son trabajados de forma universal o simbólica. Así lo entendemos si es que consideramos la importancia que tiene la fábula para Aristóteles, y la naturaleza de la tragedia, que consiste en la imitación de acciones de hombres mejores que nosotros y que “también son incidentes que provocan piedad y temor” (Poética, 11). “Ubú Rey” por lo tanto, presentaría casi las mismas circunstancias que “Macbeth” pero sin la carga de seriedad y lógica que aquí se muestran, reduciendo las acciones al puro absurdo: Padre Ubú, al igual que Macbeth, es convencido por su esposa a tomar el trono del reino, pero sin un argumento consistente, como tampoco existen dudas respecto a tal empresa que ya está consumada en el segundo acto, hay un banquete y también una guerra para reponer al descendiente original del trono, pero realizados de una forma mucho más gratuita. Esto con el propósito de demostrar las bajezas del ser humano. Un buen ejemplo de esto es el contraste que existe entre los delirios de Macbeth, marcados por un inmenso sentimiento de culpa que lo hace dudar de lo que ha hecho, y los delirios de Padre Ubú, que gravitan alrededor de sus vulgares necesidades insatisfechas:

“[Macbeth ha visto al espectro de Banquo sentado en su sitio]

SM: ¿Qué? Has dejado de ser hombre en la locura.

M. Como que estoy aquí que le vi

SM: ¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza!

M: Mucha sangre se ha vertido antes de ahora, en tiempos antiguos, antes que las leyes humanas purificaran la corte sociedad, si, y también después se han cometido asesinatos demasiado horribles para el oído. Hubo tiempos en que cuando se sacaban los sesos, el hombre moría y se acabó: pero ahora se vuelven a levantar, con veinte heridas mortales en la coronilla, para echarnos de nuestros asesinatos. Eso es más extraño que semejante crimen” (Macbeth, 159).

“Padre Ubú : ¡Ah, sire dragón ruso! Tenga cuidado. No dispare hacia aquí que hay gente. ¡Ahí está Bordura! Que malvado es ¡Mucho peor que un oso! (...) ¡Oh la borracha! ¿Dónde has encontrado ese oro maldita? Me lo has robado a mí, miserable. Has ido a revolver mi tumba que está en la Catedral de Varsovia, cerca de la luna. Fallecí hace mucho tiempo, fue Bugrelao quien me mató (...) ¡Aquí viene otra vez ese desgraciado! ¡Vete maldito oso! Te pareces al capitán. ¿Me oyes bestia de Satanás? No, no puede oírme. Los salopines le han cortado las onejas. Descerebrar, tomatar, cortar onejas, arrebatat riquezas y beber hasta morir. Esa es la vida de los salopines y la felicidad del Señor de las Phinanzas (Calla y sigue durmiendo)” (Ubú Rey, 85).

En efecto, Padre Ubú es de una naturaleza opuesta a la de Macbeth ya que es un personaje bajo que hace y deshace, del cual no podemos tomar partido, pues sus acciones no lo obligan a padecer sufrimiento alguno. Es un nuevo tipo de héroe que abraza un significado universal tal como lo define Stylan:

“Tragic hero may well have many- sized, individual characteristics, but of course in the last resort an Oedipus or a Hamlet must be simple enough to embrace half the world if the tragedy is to take universal qualities. In dark comedy, the comic pathetic hero, a creature who at the crisis is so human as to remember and hope rather than heed and act, often tends to assume universal qualities through the very individual and contradictory details that go make him up (“The dark comedy”, 269).

Este héroe profundamente humano concentraría el nuevo sentido de lo cómico, que es entendido como un signo de desesperación por W. Sypher. Desesperación que nace de la confusión propia de nuestra condición humana; el absurdo. Ahora “lo irracional, lo inexplicable, lo sorprendente, [y] el sinsentido” forman parte de la cotidianidad del individuo, materializándose en la “falta de relación entre un sentimiento y otro” (Sypher, 4). Por esta razón es que vemos yuxtapuestos una gran variedad de sensaciones, y podemos encontrar coherente la simultaneidad entre risa y eventos trágicos. En este contexto, la comedia cobraría una importancia mayor que la tragedia al retratar mejor la realidad del ser humano (del mismo modo como sucede con el *comic pathetic hero* en relación al héroe trágico): “el artista cómico comienza por aceptar el absurdo, lo improbable en la existencia

humana. Por lo tanto menos resistencia que el artista trágico para representar lo que aparece incoherente e inexplicable, y de ahí que rebaje el umbral de la representación artística. Después de todo es la comedia, y no la tragedia, la que admite lo desordenado en el ámbito del arte; y lo grotesco depende de la adopción de un foco irracional” (Sypher, 7).

Siguiendo la opinión de Bajtín sobre el teatro de Alfred Jarry antes citada, W. Sypher señala que “este sentimiento de tener que vivir inmerso en lo irracional, lo ridículo, lo ingrato, o lo peligroso, ha sido dramatizado por los existencialistas” (Sypher, 4), pero en circunstancias donde la relación entre el dramaturgo y la audiencia han cambiado. Ya se ha explicado más arriba que el espectador/ lector no tiene posibilidades de tomar un partido respecto a la obra, y debido a esto adquiere una participación distinta, no solo receptiva, que se manifiesta a través de una *tensión*:

“Dark comedy is drama which impels the spectator forward by stimulus to mind or heart, then distracts him, muddles him, so that time and time again he must review his own activity in watching the play. In these submissive, humiliating spams, the drama redoubles its energy, the play’s image takes on other facets, the mind other aspects, and the spectator collects the force which again carries him onward. But now progression is more cautious, and he is on guard. He is charged with a tension as a result of which he is more alert and therefore responsive participant” (Stylan, 262).

Tal relación la encontramos en “Ubú Rey”, puesto que sus eventos azarosos comprometen al espectador en distintos niveles emoción y sensaciones. De este modo no hay espacio para el *alivio* (relief), ya que ante la multiplicidad de acciones distintas entre sí, el receptor de la obra debe realizar un esfuerzo constante de adaptación. [En la obra] is no relief, but only strain. This tensión is only to be relaxed by an effort of consent and adaptation from the spectator himself” (Stylan, 266).

Las obras del teatro del absurdo presentan en gran medida las características que hemos estado comentando. A fin de estimular continuamente al espectador, la tensión se mantiene

por la utilización de *un lenguaje basado en patrones de imágenes concretas, no un lenguaje discursivo y argumentador*, si recordamos las palabras de Martin Esslin. Así “Macbett” de Ionesco, al igual que “Ubú Rey”, simplifica hasta el absurdo las acciones de Macbeth, utilizando recursos similares, haciendo confluír lo ridículo con lo trágico y violento, entre otras sensaciones. Esto lo vemos en escenas donde las grandes matanzas confluyen con diálogos y acciones insulsas e imprevistas (como cuando los soldados llegan de la batalla empapados en sangre y aparece un hombre vendiendo limonada, que finalmente resulta ser meado de gato), al mismo tiempo que el juego de luces cobra una gran importancia en la escenografía, el que presenta a nivel simbólico aspectos que constituyen parte de la acción. Es lo que sucede en la siguiente escena adjunta que es particularmente similar a la de “Ubú Rey”, donde matan a los nobles:

[Mientras Duncan y Lady Duncan están sentados en un cómodo sillón y sus sirvientes les traen el servicio del té, se realiza la ejecución de las tropas enemigas vencidas y de su caudillo Candor]

Mediante efectos luminosos, se hará aparecer una guillotina, y luego una serie de muy numerosas guillotinas.

Duncan (a Candor): ¿Tienes algo que decir? Te escuchamos (todos se instalan para escuchar y mirar).

Sirviente: El té está servido, Señora.

C: Si mi fuerza hubiese sido mayor, yo sería el sagrado soberano. Vencido, no soy más que un cobarde y un traidor. ¡Por qué no habré ganado yo esta batalla! La historia, en su marcha, no lo ha querido así. Y la historia tiene razón objetivamente (...). La lógica de los acontecimientos es la única que vale. No puede haber otra razón que la razón histórica. No hay trascendencia alguna que pueda menoscabarla. Soy culpable. Nuestra revuelta fue sin embargo para probar hasta que punto era yo criminal (...).

D: (con una voz dulce a Lady Duncan): Este discurso es demasiado largo. ¿No os aburrís señora? ¿Sin duda estáis impacientes de ver lo que sigue? No, no; no habrá tortura. ¿Eso os decepciona? Os he reservado una sorpresa, el espectáculo será más nutrido de lo que pensáis. (A todos) Es justo que los soldados que han servido a Candor lo sigan a muerte. No son muy numerosos: ciento treinta y siete mil, no es mucho ni poco. Apresurémonos, es preciso terminar antes que acabe la noche. Adelante, Ejecutad.

Unos tras otros los soldados de Candor- en realidad los mismos actores que pasan y vuelven a pasar por el fondo- se dejan cortar la cabeza en la guillotina (...). Las cabezas caen a la voz de Banco que oprime el botón.

B: ¡Rápido, rápido, rápido, rápido! (después de cada rápido, cae la cuchilla. Cabeza al canasto).

(...)

Macbett se sienta junto a LD. Es necesario que el público pueda verlos muy bien, para que pueda captar fácilmente lo que ocurrirá entre ambos a continuación (...).

LD:(contando) cuatro, cinco, seis, siete, diecisiete, veintitrés, treinta y tres, ¡Ah! Creo que me salté una. (Continúa contando, mientras da con el pie y con el codo a Macbett, primero discretamente, y luego de manera progresivamente visible, hasta convertirse en excesiva y groseramente indecente)".

Esta cita muestra cómo en una sola escena se pueden exhibir diversos elementos que contrastan entre sí, y que interactúan, estimulando la tensión del espectador. La gran masacre, desarrollada simbólicamente por un mínimo grupo de actores que repiten la misma acción, sugiere el absurdo total: tanto en lo que deben hacer los actores como en el significado de la escena; la cosificación absoluta del ser humano, cuya vida no vale nada, es desperdicio y al mismo tiempo su eliminación constituye un espectáculo, que es necesario ver con la mayor comodidad. Por otro lado el discurso de Candor es claro al recalcar lo gratuito de la guerra, indicando con ello la vaciedad de las empresas humanas. Asimismo la actuación de Lady Macbeth es lo bastante explícita en cuanto a su nivel de grotesco.

También podemos tomar un ejemplo del cine: "Saló o los 120 días de Sodoma" de Pier Paolo Pasolini. De modo similar a "Ubú Rey" y "Macbett" de Ionesco, es la simplificación hasta el absurdo de la acción que acontece en un clásico de la literatura universal: "*La Divina Comedia*". En este caso sólo se hace un símil del "*Infierno*", dividiéndose la película de la misma forma que éste; en cuatro partes: "*Anteinfierno*", "*Círculo de las manías*", "*Círculo de la mierda*" y "*Círculo de la sangre*". La trama solo consiste en el secuestro

de un grupo de adolescentes de ambos sexos por parte cuatro hombres poderosos, llamados el Presidente, el Duque, el Obispo y el Magistrado, lo cual ocurre en el contexto de la República de Saló, último bastión fascista de Italia y ocupado por la Wehrmacht alemana desde 1943 hasta el final de la guerra, cuando el país fue invadido por las tropas aliadas. Los jóvenes secuestrados son trasladados a una mansión donde los valores que rigen sociedad se han suprimido, y al igual que en el imperio de Padre Ubú, hay una inversión de mundo donde están permitidas todas las aberraciones usualmente prohibidas:

“Débiles criaturas encadenadas destinadas a darnos placer. Espero que no os hagáis la ilusión de encontrar aquí la estúpida libertad concebida en el mundo exterior. Estáis fuera de los límites de toda legalidad. Nadie en la tierra sabe que estáis aquí. En todo lo que afecta al mundo, vosotros ya estáis muertos. Y estas son las leyes que regularán aquí dentro vuestra vida: A las seis en punto toda la compañía deberá reunirse en la sala llamada “de las orgías”, donde las narradoras turnándose se sentarán y contarán cada una un relato sobre un tema particular. Los amigos podrán interrumpir en cualquier momento y tantas veces como les apetezca. Las narraciones tienen la finalidad enardecer la imaginación y toda la lascivia estará permitida. Después de la cena, los señores pasarán a la celebración a lo que viene a denominarse como orgías. El salón y las demás habitaciones tendrán la calefacción adecuada. Todos los presentes vestirán según las circunstancias. Acomodados sobre el pavimento y siguiendo el ejemplo de los animales, cambiarán de posiciones, se entremezclarán en promiscuidad y se aparearán incestuosamente, adulterinamente, sodomíticamente. Tal será el orden cotidiano de las circunstancias. Cualquier hombre sorprendido en flagrante delito con una mujer, será castigado con la pérdida de un dedo. Las más insignificantes prácticas religiosas por parte de cualquier individuo, serán castigadas con la muerte.”

Esta situación es grotesca en absoluto. La inversión del mundo degrada hasta las necesidades más viles del hombre, sin embargo no lo hace mediante una risa alegre y regeneradora, pues no se espera volver al orden establecido. Por lo tanto, hay un distanciamiento del mundo que recorre toda la película. Esto lo demuestra el hecho de que lo único exhibido son las distintas torturas realizadas a los jóvenes secuestrados, las que ascienden progresivamente en gravedad hasta acabar con el asesinato; en lugar de presentarse un conflicto determinado (entre las cuales se destaca una muy similar a una de Ubú Rey: el festín donde comen excremento) . De este modo sólo se presenta una risa individual, de los torturadores, que nace de la contemplación del sufrimiento ajeno, de la

cosificación del otro, que no es sino una manifestación de la miseria humana de la que habla Baudelaire. El mismo Pasolini percibió el absurdo del hombre y lo retrató mediante el sexo: “En mi film todo este sexo asume un significado particular: es la metáfora de lo que el poder hace del cuerpo humano: su mercantilización, su reducción a una cosa, que es típica del poder, de cualquier tipo de poder” (Pier Paolo Pasolini en “Prossimo Nostro”. Documental, fragmento).

Los ejemplos recién citados demuestran el alcance de esta nueva forma de representación dramática. Como hemos visto, las escenas exponen la condición humana debido a su capacidad generalizadora, siendo capaces de concentrar eventos de distinta especie, haciendo confluír lo trágico con lo ridículo, lo alegre con lo macabro, etc. Así se trata de estimular constantemente la participación del receptor, ya sea lector o espectador, mediante la tensión que crean los diferentes estímulos que ofrece la obra, a la cual debe adaptarse.

Tal circunstancia de la representación dramática, donde se muestra al hombre mismo como una cosa, donde se proclama su no humanidad, donde se hace del otro algo innecesario, donde es aniquilado o utilizado materialmente (como objeto de placer sexual en Pasolini, o como objeto de diversión en Jarry e Ionesco), deviene en un nuevo estadio del grotesco: el grotesco contemporáneo, que según Valeriano Bozal, es el de la negatividad absoluta, adquiriendo el distanciamiento del mundo y el estremecimiento consiguiente, una fisionomía siniestra sin precedentes, cuyos rasgos definitivos se perfilarían tras las catástrofes de la Segunda Guerra Mundial.

3. Conclusión

En este informe hemos visto como “Ubú Rey” de Alfred Jarry presenta características que permiten aunar distintas tradiciones. De esta manera se nos presenta una obra que ha surgido del simbolismo pero que se ha mezclado con el sustrato carnavalesco presente en el Guiñol, con su alegría degradadora que nace de la parodia del mundo al revés. Pero al mismo tiempo esta intención contrasta con la actitud caricaturesca de la creación de un mundo nuevo, que recae en el desarrollo de un mundo paralelo, donde se retrata la condición humana deformada hasta lo absurdo, provocándose distanciamiento y estremecimiento al resultar aquel mundo un reflejo del nuestro.

Sin embargo el propio autor es consciente de lo que ha hecho con su obra:

“Lo que pretendí fue que, al levantarse el telón, la escena resultase para el público como ese espejo de los cuentos de madame Leprince de Beaumont en que el vicioso se ve con cuerpo de dragón y testuz de oro, según la exageración de sus principales vicios. Y, de tal manera, no es asombroso que el público quedase estupefacto a la vista de su inmundo doble, formado, como ha dicho excelentemente Catulle Mendès, de la eterna imbecilidad humana, de la eterna lujuria, de la eterna glotonería, de la bajeza de instintos erigida en la tiranía de pudores, virtudes, patriotismo e ideales de gente bien comida; de un doble que hasta entonces, no se le había presentado por completo. En realidad, no había por qué esperar una pieza divertida, y ya las máscaras explicaban suficientemente que a lo sumo, lo cómico debería ser entendido en el sentido macabro de un clown inglés o de una danza de la muerte” (Cuestiones de Teatro, en Todo Ubú, 116).

Esta cita resume certeramente todo lo que hemos venido trabajando. *Lo cómico debería entenderse como una danza de la muerte*: esta idea coincide con el postulado de Baudelaire sobre la risa satánica. En efecto, es la miseria humana que surge deformada por completo, y la risa recae solamente sobre ella. En este sentido, la violencia que constituyen las masacres y que son presentadas con ridiculez e indiferencia, no es otra cosa que la

violencia que se ejerce sobre el mismo riente, es decir, sobre nosotros mismos al aceptar nuestra condición absurda.

En efecto, podemos tratar a Jarry como un visionario, y vemos en los dramas posteriores un tratamiento más acabado del absurdo humano. Así en “Ubú Cornudo” Padre Ubú llega desde su aventura como tirano de Polonia a París a vivir como un burgués, y lo primero que hace es ocupar el departamento de un ciudadano. Es notable que en esta obra lleve como equipaje a su Conciencia, que aparece como un personaje aparte, y vive en una maleta. Así el señor Ubú discute todas sus acciones con su conciencia, pero no sigue sus consejos.

PU: ¿Es justo actuar como lo estamos haciendo? Cuernoempanza, por mi chápíro verde, se lo preguntaremos a nuestra conciencia (...)

La conciencia: Indigno es de personas civilizadas, muy señor mío y demás, pagar con mal a quien nos ha hecho el bien. El señor Achrás le ha hospedado. El señor Achrás le ha abierto los brazos y su colección de poliedros. El muy señor mío Achrás y demás es un santo varón inofensivo por otra parte. Sería una cobardía, y demás, acabar con un pobre anciano incapaz de defenderse.

PU: ¡Cuernoempanza, señor conciencia mía! ¿Está usted seguro de que no será capaz de defenderse?

C: Totalmente señor. Y también de que acabar con el sería una acción muy rastrera.

PU: Gracias, ya no le necesito. Mataremos al señor Achrás puesto que no hay peligro alguno” (Ubú Cornudo, 169).

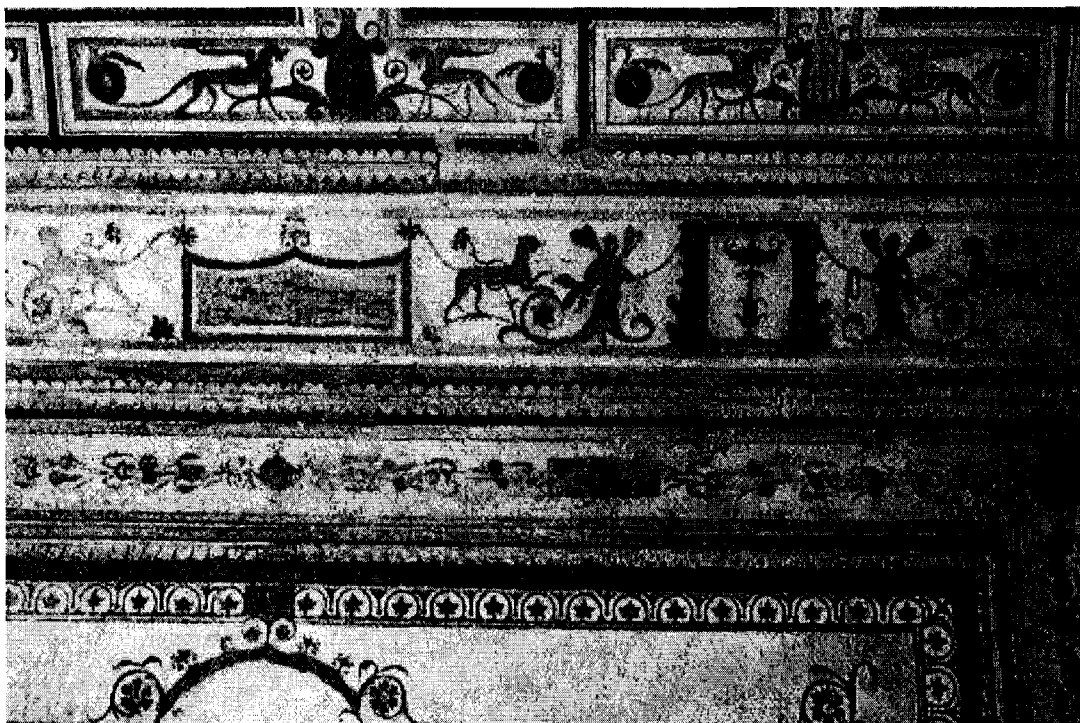
Esta actitud sumamente crítica e irracional dio lugar a muchas expresiones en el campo del arte dramático y la literatura en general. Tal cuestión la hemos visto en los ejemplos de Ionesco y de la película de Pasolini. Obviamente existen muchos otros ejemplos, incluso algunos que toman a Jarry como un antecedente directo. Tal es el caso de las vanguardias. No obstante, la potencia de “Ubú Rey” trasciende los límites del drama, y es también un estímulo renovador para la teatralidad.

Así lo percibió Antonin Artaud. La violencia ejercida sobre el mismo ser humano en la obra de Jarry, mostrada a través de la preponderancia de las acciones sobre un lenguaje pobre y poco coherente, dio lugar a una reflexión sobre la puesta en escena, de cómo representar la realidad humana a partir de un lenguaje corporal: “Deseamos transformar el teatro en realidad verosímil que actúe sobre el corazón y los sentidos, especie de mordedura que acompaña toda sensación auténtica” (A. Artaud. El teatro y su doble). Podemos indagar profundamente sobre la relación entre Jarry y Arataud (de la cual no deja de ser significativo el que Aratud haya fundado en 1924 el “Teatro Alfred Jarry” para poner en práctica sus nuevas teorías sobre la representación), sin embargo, está fuera de los propósitos de este informe.

En síntesis; “Ubú Rey” es una obra visionaria. Jarry supo aunar las diferentes tradiciones de lo grotesco a partir de una concepción simbolista del teatro, lo cual dio lugar a un nuevo tipo de comicidad, donde lo cómico se confunde con lo trágico, y la dignidad humana se pierde por completo, siendo este teatro un espejo de la condición del hombre. De este modo la violencia que la sanción de la risa constituye cae sobre nuestra propia miseria. Desde entonces se abre un nuevo horizonte en la representación dramática y teatral.

Anexo de imágenes.

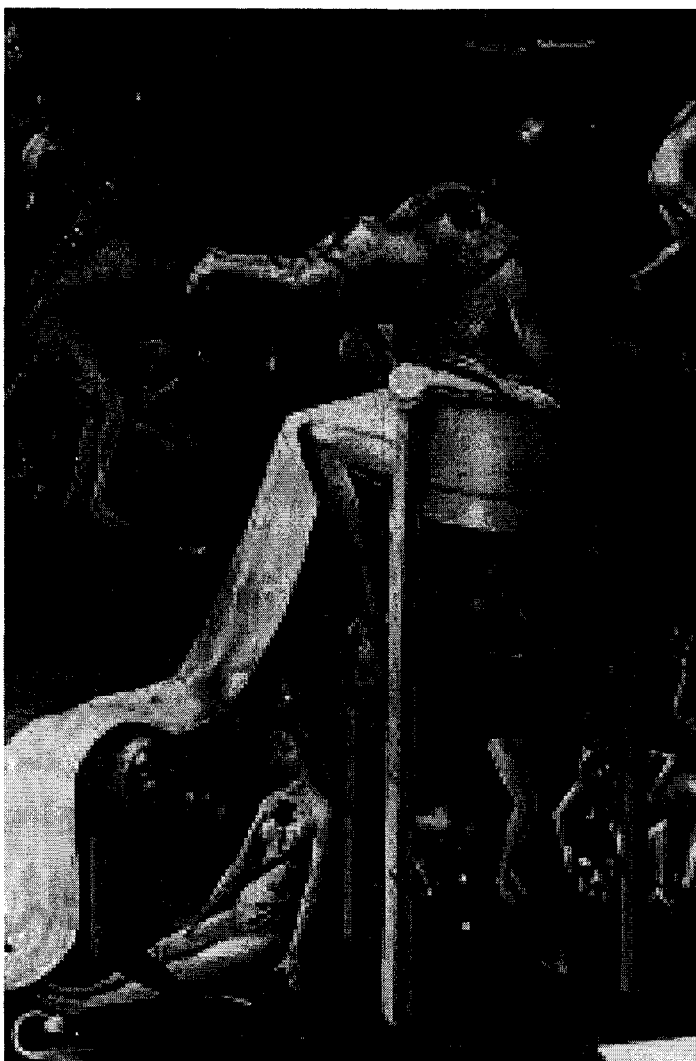
1) Grotresco



2) Rafael. Grotresco.



3) Bosch. "Jardín de las delicias" "Infierno" (fragmento).



4) Brueghel “de los infiernos”. “El triunfo de la muerte”



5) Jacques Callot. Estampa.



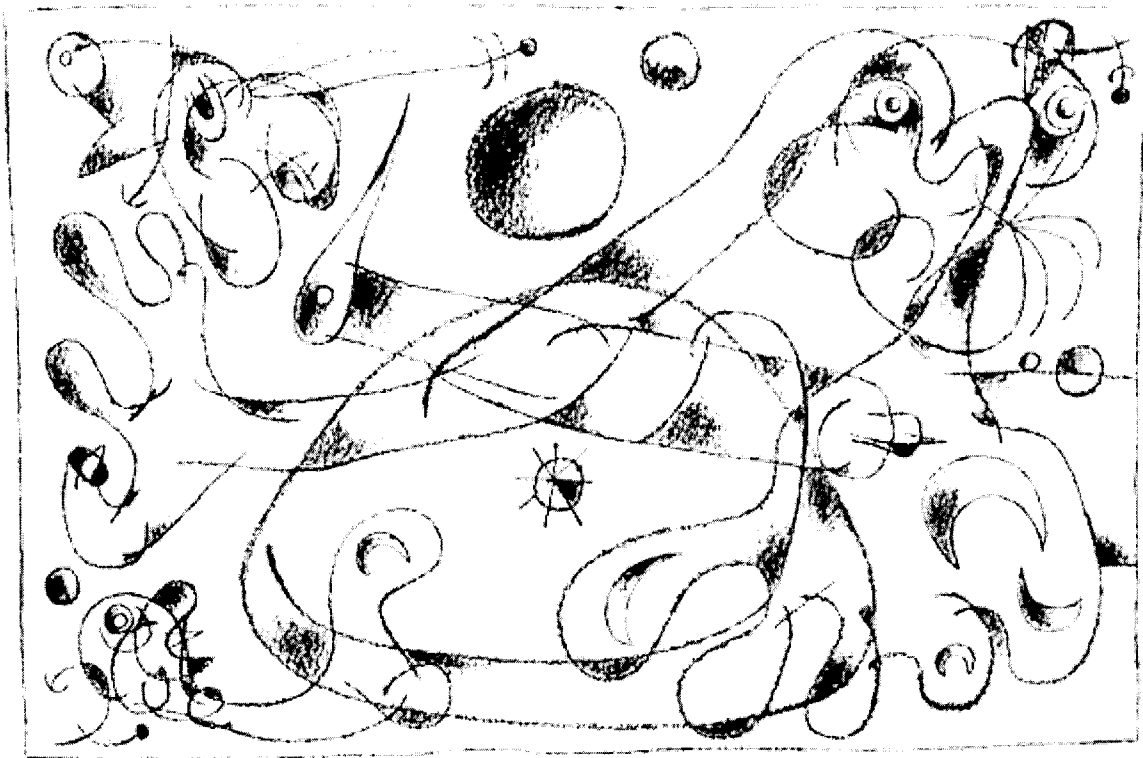
6) Jacques Callot. "Gobbi".



7) "Ubú Rey" Representación.



8) Joan Miró. "Ubú Roi"



10. “Saló o los 120 días de Sodoma”. Pasolini.



- 2) Shakespeare, W. “Macbeth”. Barcelona. Editorial Planeta. 1980.
- 3) Shakespeare, W. “El Mercader de Venecia” en “Obras Completas”. Barcelona, Aguilar, 1969.
- 4) Aristófanes, “Las Nubes”. Santiago. Editorial Universitaria. 2005.
- 5) Büchner, Georg. “Woyzeck” Madrid. Editorial Cátedra, 1993.
- 6) Valery, Paul. “El alma y la danza”. Buenos Aires. Editorial Losada. 1944.
- 7) Artaud, Antonin. “El teatro y su doble”. México DF. Grupo editorial. 2003.
- 8) Ionesco, Eugene. “Macbett”. Traducción de Luis Vaisman. Santiago, 2000.

9) Ubú Rey. Máscara, luz y sombra.



- 9) Baudelaire, Charles. “Lo cómico y la caricatura”. Editorial: La balsa de la medusa
- 10) Bajtín, Mijail. “Introducción”, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- 11) Stylan, J.L. “The Dark Comedy”.
- 12) Shattack Roger. “La época de los banquetes”. Madrid, Editorial Visor. 1991.
- 13) Henri Bergson. “La risa”. Buenos Aires. Editorial Losada. 1947.
- 14) Jarry, Alfred. “Gestas y opiniones del doctor Faustroll Patafísico”. Buenos aires. Editorial Atuel. 2004.
- 15) Wylie Sypher. *Los significados de la comedia*. Traducción, notas e ilustración, de Luis Vaisman para el uso interno del Seminario de Grado Lo cómico y la comedia, del Departamento de Literatura, Faculta de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. 2004.
- 16) Kayser W. “Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura”. Buenos Aires. 1966.
- 17) Balakian, Anna. “El movimiento simbolista” Madrid. Punto Omega. 1967.
- 18) Aristóteles. Poética. Edición virtual de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía, Universidad Arcis. Santiago.
- 19) Pasolini, Pier Paolo. “Saló o los 120 días de Sodoma”. Película.
- 20) Pasolini, “ProssinoNostro”. Documental
http://www.youtube.com/watch?v=slvoL_XsXlc