



EL MALESTAR DE UBU

Juan Carlos Calderón

Profesor de teatro Escuela de Estudios Generales, UCR.

RESUMEN

El propósito del siguiente artículo es reflexionar sobre la relación entre dos textos dramáticos: la tetralogía de "Ubu", creado por Alfred Jarry en 1896, y el texto de Sigmund Freud: "El malestar de la cultura", publicado en 1930.

Palabras clave: Teatro • Teatro del absurdo • Vanguardia • Patafísica • Jarry • Ubu.

ABSTRACT

The intention of the following article is to think about the relation between two texts: Ubu, drama by Alfred Jarry, (1896), and "Cultura discomfort", by Sigmund Freud, Publisher in 1930.

Key Words: Theatre • Theatre of the absurd • Jarry • Ubu.

Padre Ubu: Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines!"

*Ubu cornudo 1895-96
Alfred Jarry.*

En 1930 Sigmund Freud publica uno de sus estudios más reveladores, polémicos y controversiales: *El malestar en la cultura*, en el que evidencia las inhibiciones pulsionales impuestas por la cultura: "...las tres fuentes del humano sufrimiento: la supremacía de la Naturaleza, la caducidad de nuestro propio cuerpo y la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas en la familia, el Estado y la sociedad"... (Freud, 1992:29). En su propuesta, Freud insiste en qué: "...todos los recursos con los cuales intentamos defendernos contra los sufrimientos amenazantes proceden precisamente de la cultura"... (Freud, 1992:30).

Treinta y cuatro años antes de esa publicación, el 10 de diciembre de 1896, Alfred Jarry, el filósofo y dramaturgo de la patafísica¹, pone en escena (dirigida por Logné-Poe) su texto teatral *Ubu Rey*. En su propuesta, dramática y escénica, Jarry nos presenta a Ubu como portador de un virus anticultura; su desprecio por la moral hace que Ubu se convierta en un ser amoral que no duda en mentir, robar, matar, huir y traicionar, con tal de sobrevivir. Ubu no se reserva nada para sí, es capaz de verbalizar, de exteriorizar todo lo que piensa sin limitación y sin falsos pudores.

Ubu, como antihéroe, contiene, en su esencia, una vida sin máscaras, un estado primigenio que recrea constantemente sus pulsiones primarias, desprovistas de toda moral social y de toda institución que cohesiona y coerciona, su libertad de movimiento es monstruosa, produce terror y recrea la miseria de la condición humana, mediante un discurso disfrazado de un inofensivo juego de niños, de un *innocivo* juego de títeres.

La imagen teatral

El teatro es un arte mixto: arte literario y arte escénico. El texto literario es portador de imágenes creadas consciente o inconscientemente por su autor, quien es capaz de transformar, combinar y jugar con las imágenes producto de una finalidad artística. Los intérpretes del texto, por otra parte:

director, actores, luminotécnico, escenógrafo, vestuarista, utilero, modifican, alteran niegan, subrayan, proponen, otro conjunto de signos tridimensionales. Alonso de Santos (1998) señala que:

"...el escritor lleva al terreno de los símbolos lo percibido de la realidad, la imaginación, la memoria o los sueños (las diferentes fuentes de las que proceden nuestros materiales). Una obra puede ser inverosímil, a pesar de ser realista, o ser fantástica y, sin embargo, totalmente verosímil. Por eso queremos dar aquí al término imaginación una dimensión amplia, por encima de estilos o corrientes de pensamiento...". Pág. 43.

Así, las imágenes que descubre o redescubre el autor y el colectivo escénico, en su propuesta literaria (bidimensional) y escénica (tridimensional) dependen de la cultura en que se han desarrollado, en el acto individual y colectivo de percibir, observar e interpretar la realidad.

El Teatro del absurdo²

El Teatro de vanguardia, como fenómeno desarticulado, fraccionado e irreverente, aparece en un período tardío, comparado con las vanguardias literarias y pictóricas. Sin embargo, al igual que el simbolismo, el futurismo, el dadaísmo, el *happennig*, las instalaciones, el *body art*, tiene la facultad de escandalizar y de poner en entredicho los valores y los dogmas creados por la cultura; ésta es su característica principal.

Cuando hablamos de "Teatro de vanguardia" pensamos en la aparición en el escenario europeo de *La cantante calva* (1950) de Eugene Ionesco, o en *Esperando a Godot* (1953) de Samuel Beckett. Esta manifestación escénica que identificamos como Teatro del absurdo, la podemos rastrear en sus orígenes, en la representación escénica de 1896, en París, de *Ubu Rey*, escrita por Alfred Jarry, objeto de estudio del presente ensayo y al que volveremos más adelante.

Los dramaturgos del absurdo: Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, Pinter, Albee, Arrabal, recreaban en sus propuestas la angustia y el escepticismo de

la burguesía occidental de postguerra. Los valores carecen de significado, no hay un principio integrador, la vida se torna absurda por su incertidumbre y por lo efímero de la existencia humana.

Lo que diferencia al Teatro del absurdo del Teatro existencialista, que desarrolla igualmente el tema del absurdo, es su forma. Jean Paul Sartre (*A puerta cerrada*) y, sobre todo, Albert Camus (*Calígula*, *El malentendido*), para expresar el sinsentido de la existencia, utilizan, paradójicamente, un estilo tradicional basado en el orden sintáctico, cuidando el equilibrio estructural del texto dramático: utilizan la lógica para expresar el absurdo, el sinsentido. Los dramaturgos del Teatro del absurdo, por su parte, utilizan todos los recursos tanto en el plano de la expresión como en el contenido, para evidenciar este estado filosófico: representan el absurdo, absurdamente. Su propuesta insiste, como proponen los dadaístas, en la necesidad de abolir el lenguaje fosilizado que utiliza la sociedad, las fórmulas vacías, los automatismos, las contradicciones y las incoherencias que nacen y se desarrollan en la imposibilidad de conocer el mundo mediante el uso de la razón.

Autores como Sartre y Camus están colocados en una contradicción insoluble:

“... el objeto de la obra concuerda ingenuamente con las convenciones de la forma... Nace así una tragicidad de la escritura, ya que el escritor consciente debe en adelante luchar contra los signos ancestrales todopoderosos que, desde el fondo de un pasado extraño, le imponen la literatura como un ritual y no como una reconciliación”. (Barthes, 1973: 87).

Los autores del teatro del absurdo logran que se pierda el respeto hacia el texto como elemento fundamental de la escena, con lo que se contribuye a la crisis del teatro como fenómeno literario, pero aportando nuevos caminos hacia una puesta en escena imaginativa y compleja en el nivel simbólico y en la incorporación que hacen de elementos esencialmente teatrales, tridimensionales. Además, existen diferentes estrategias para desarrollar la conciencia del absurdo en el arte dramático, Pavis (1998) señala tres:

“El absurdo nihilista, en el cual es prácticamente imposible extraer un ápice de información sobre la visión del mundo y las implicaciones filosóficas del texto y la interpretación (Ionesco, Hildesheimer); el absurdo como principio estructural para reflejar el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad (Beckett, Adamov, Calaferte), el absurdo satírico (en la formulación y la intriga) refleja de un modo suficientemente realista el mundo descrito (Durrematt, Frisch, Grass, Havel)”. (Pág. 20).

El absurdo que propone Jarry en su ciclo de los Ubus está relacionado con estos tres tipos de absurdo dramático que propone Pavis, lo cual se constituye en una de las fuentes dramáticas de esas categorías existenciales. En su lectura descubrimos cómo, a la vez que nihilista, el padre Ubu recrea el caos y la anarquía, maquillado reiteradamente de una sátira política, que puede encontrar algún antecedente y –aunque lejano–, con las comedias de Aristófanes y de Plauto, con la Farsa Medieval o con la Comedia del Arte.

Ubu Rey

Ubu Rey nació violentamente, se enfrentó a la historia destruyendo el pasado y creando mediante la destrucción. Su irrupción en el panorama teatral es concebida como lucha contra todo lo establecido; es un teatro eminentemente ideológico. Su propuesta pretende terminar no solo con la tradición teatral de su momento sino que se convierte en un manifiesto contracultural.

En 1927, Antonin Artaud (1896-1948), antecesor directo del actual teatro de vanguardia, quien estableció las reglas para un nuevo drama en su libro *El teatro y su doble* y Roger Vitrac, fundaron el Teatro Alfred Jarry (1873-1907), para la representación de dramas de vanguardia; rescataron, con ello, la imagen controversial y polémica de Jarry que había caído en el ostracismo artístico.

Lo que conocemos como el drama de vanguardia nace la noche del 10 de diciembre de 1896, con la representación de Ubu Rey; su aparición en el escenario parisino es violenta y brutal; su primera palabra: “*merdre*” era una muestra de lo que

vendría durante la función, continuamente interrumpida por la inconformidad del público, una ruptura con la estética tradicional y los patrones de belleza burgueses y una manera explícita de burlarse de los cánones propuestos por su cultura. La palabra era una ofensa a la corrección, a la moral, era la expresión de un descontento profundo contra el lenguaje convencional que era insuficiente para expresarse plenamente; era un acto de rebelión contra toda la sociedad y contra la vida misma, en lo que se constituyó un acto de desgarramiento para la conciencia burguesa.

Al escribir *Ubu Rey*, Jarry no solo se rebelaba contra los convencionalismos del teatro contemporáneo, sino que lo hacía contra todo, contra todas las cosas. Jarry utiliza la obscenidad verbal como símbolo de protesta contra los rígidos moldes impuestos por las convenciones sociales.

Cuando Alfred Jarry tenía 15 años, en 1888, escribió una obra de títeres sobre las hazañas de Père Ubu: un capitán de dragones del Rey Wenceslao de Polonia; el padre Ubu, por instigación de su mujer se deja tentar por la ambición del trono: mata, con un grupo de aliados, al rey y a dos de sus hijos, en tanto que el príncipe heredero y su madre huyen y se refugian en una caverna. Ubu se proclama rey y su ambición desmedida le hace sacar dinero de todas partes: despoja de sus bienes y mata a nobles y magistrados, decreta impuestos excesivos a los campesinos, que él mismo recolecta. Además, le entrega al pueblo algunas dádivas, de vez en cuando, para aplacar los ánimos y los disturbios. Sin embargo, estalla la revuelta y también la guerra con Rusia; el hijo del rey asciende al trono. Ubu, tras varias peripecias se escapa y vuelve con más acciones "escandalizadoras e irreverentes" en *Ubu cornudo*, *Ubu en el disparadero* y *Ubu encadenado* en el que el padre Ubu, visita el país de Los hombres libres, desarrolla una crítica al orden democrático, como *Ubu Rey* lo es a los gobiernos absolutistas. Todas estas obras fueron concebidas por su autor originalmente para un teatro de guiñol y marionetas y un teatro de sombras chinas.

Los malestares

Ubu es la encarnación del antihéroe y de lo antirracional concebido desde la lógica enciclopedista y logocéntrica, así lo expresa el padre Ubu en las siguientes líneas, en donde advierte su deseo de delatar a los conspiradores que desean asesinar al Rey Wenceslao, si el plan, que dirige él mismo, fracasa:

"Padre Ubu: ¿Y si os pega patadas? Me acuerdo que tiene ahora para las revistas unos zapatos de hierro que hacen mucho daño. Si yo supiese, correría a denunciarlos para librarme de este cochino asunto, y creo que me daría también algún dinero.

Madre Ubu: ¡Oh! El muy traidor, cobarde, malo, y roñoso tipejo". (Jarry, 1996:24).

En *Ubu cornudo*, Alfred Jarry presenta, con ingenio y desconcierto, una escena donde el Padre Ubu dialoga con su conciencia, mediante la cual, utilizando la lógica patafísica, pone en evidencia la ruptura con un mundo racional, como lo demuestra este diálogo de Ubu con su conciencia:

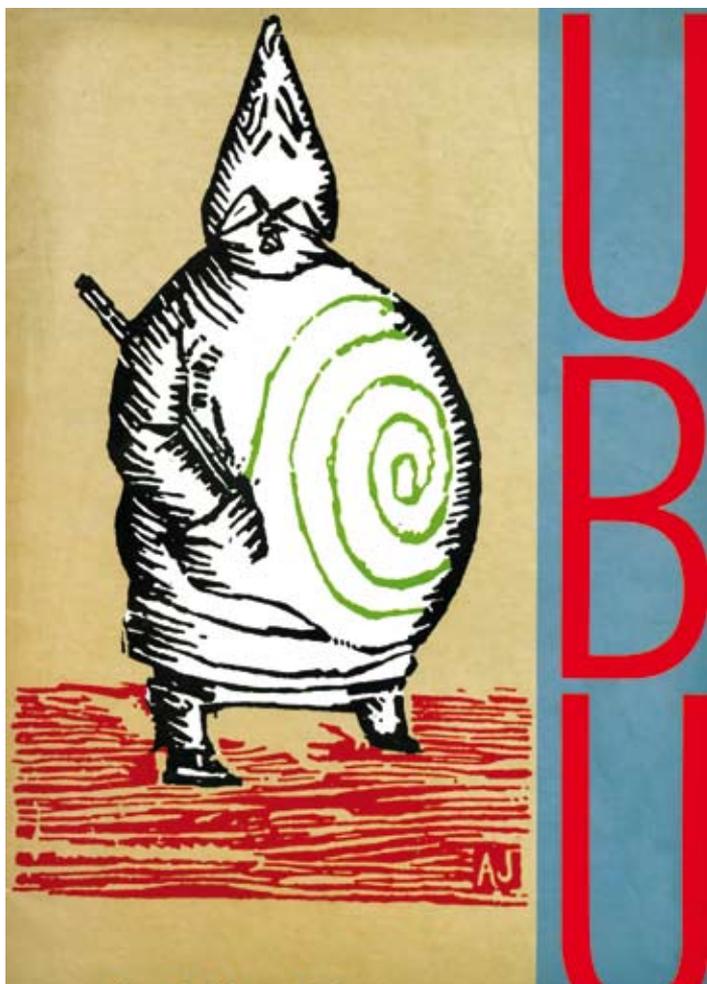
"Padre Ubu: Pero vamos, señor Conciencia mía, arma usted demasiado ruido. Será mejor que conteste a esta pregunta. ¿Haría yo bien en matar al señor Achras que ha osado venir a insultarme a mi propia casa?

La Conciencia: Señor, y así sucesivamente, es indigno de un hombre civilizado devolver mal por bien. El señor Achras os ha albergado. El señor Achras os ha ofrecido sus brazos y su colección de poliedros. El señor Achras, y así sucesivamente, es un hombre estupendo, muy inofensivo. Sería una cobardía, y así sucesivamente, matar a un pobre viejo incapaz de defenderse.

"Padre Ubu: ¡Cornegidouille! Señor Conciencia mía, ¿está usted seguro de que no puede defenderse?

La Conciencia: Absolutamente, señor. Por lo tanto sería muy cobarde asesinarle.

"Padre Ubu: Gracias señor: Ya no le necesitamos. Mataremos al señor Achras puesto que no hay peligro..." (Jarry, 1996: 77).



Verdadero retrato del Señor Ubu. Dibujo de Jarry en la edición original de Ubu Rey. 1896.

El argumento patafísico jarryano, que utiliza la lógica para formular proposiciones descabelladas, es utilizado reiterativamente por el padre Ubu:

“Padre Ubu: Os complace decirlo, Señor, pero habláis a un gran patafísico.

Achras: Perdón, Señor, ¿decías ...?

“Padre Ubu: Patafísico. La patafísica es una ciencia que hemos inventado y cuya necesidad se hacía sentir de forma general.” (Jarry, 1996:76).

Ubu desarrolla todo un planteamiento metafísico en el que juega y evidencia la arbitrariedad de la palabra para burlarse del mundo y de las construcciones simbólicas que ha desarrollado la interacción humana:

“Ubu: Esto va mal. No puede contestar porque ha caído de cabeza. Su cerebro se ha averiado sin duda en la circunvolución de Broca en la que reside la facultad de discurrir. Esta circunvolución es la tercera circunvolución frontal entrando a la izquierda. Pregunten al portero... señores, perdón. Pregunten a todos los filósofos. “Esta disolución intelectual tiene por causa una atrofia que invade poco a poco la corteza del cerebro, después a la substancia blanca, ocasionando una degeneración grasosa y atoromatosa de las células, de los tubos y de los capilares de la substancia nerviosa.” No podemos hacer nada por el Señor. Nos contentaremos con retorcerle la nariz y las orejas con extracción de lengua y ablación de los dientes, laceración del trasero, desplazamiento de la médula espinal, y arranque parcial o total del cerebro por los talones. Primero será empalado, después decapitado, y finalmente despedazado. Después el señor será libre, gracias a nuestra mansedumbre, de irse a que le ahorquen a otra parte. No se le hará ningún otro daño ya que quiero tratarle bien”. [Sic]. (Jarry, 1996:102).

El teatro de Jarry es impopular en su momento y lo continua siendo; la masa y un sector apabullante de intelectuales no podían comprender la desconcertante forma dramática que recreaba la escena jarryana: el fraude contenido en ella: “Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta” (Ortega y Gasset, 1967:53).

La mortal ironía que desarrolla su discurso y que reproduce en sus acciones, la ironía que es posteriormente usada por la Vanguardia como máxima categoría estética, ya estaba sembrada, en 1896, por Alfred Jarry.

“Ha habido una época en que fue el miedo la máxima inspiración humana, una edad denominada por el terror cósmico. Durante ella se siente la necesidad de evitar ciertas realidades que, por otra parte, son ineludibles”. (Ortega y Gasset, 1967:47).

En su afán por el disfraz y la mentira, Jarry nos presenta sus Ubus estilizados, enfermizos y lúcidos a la vez, aunque la razón occidental le aterrice su filosofía de vida.

“Yo pretendía que cuando la cortina se alzara, la escena debía confrontar al público como el espejo exagerador en los cuentos de madame Laprince de Beaumont, en el cual los depravados se veían a sí mismos con cuerpos de dragones, cuernos de toro, o lo que correspondiera a sus vicios particulares. No es sorprendente que el público se haya sentido espantado al contemplar su innoble otro yo, como lo ha dicho excelentemente el señor Catulle Mèndes, está compuesto por: “eterna imbecilidad humana, eterna lujuria, eterna glotonería, la abyección de los instintos magnificada hasta la tiranía; y ese sentido de decencia, las virtudes, el patriotismo y los ideales propios de aquéllos que acaban de comer hasta el hartazgo”. (Braun, 1992:67).

En síntesis, podemos afirmar que 34 años antes de la publicación freudiana, ya Alfred Jarry manifestaba su posición, su desacuerdo, su actitud irreconciliable con su cultura. En sus Ubus asistimos al triunfo de las exigencias pulsionales sobre las restricciones culturales, a la ausencia del sentido de culpa de Ubu, a la presencia incontenible de la pulsión de destrucción, agresión y crueldad, al vacío del sentimiento religioso (ausencia de sensación de eternidad), a la privación de lo sexual como mecanismo de poder, a la omisión de vínculos interpersonales estables, a la renuncia de las actividades psíquicas superiores: intelectuales, científicas, artísticas, a la invención de la propuesta patafísica para evidenciar el sinsentido del progreso humano, a la negación del trabajo como fuente de satisfacción personal, al exilio del amor y a la privación de la mujer como objeto sexual, todo encarnado en un régimen despótico y perturbado propuesto por UBU como una manifestación de un orden jurídico que privilegia lo individual sobre lo colectivo.

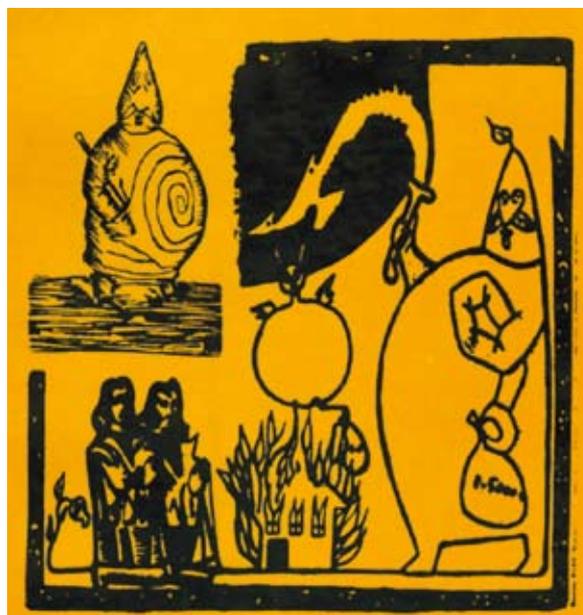


Ilustración de Alfred Jarry. Colección Fontamar.

Notas

1. George E. Wellwarth en su estudio *Teatro de protesta y paradoja*, entiende por patafísica: “...el uso de la estricta lógica para llegar a formular proposiciones insensatas, era para Jarry una forma de satirizar la fe en el progreso humano”. (Wellwarth: 24).
2. Teatro del absurdo es un término empleado por primera vez por el crítico Martin Esslin, en 1962, para referirse a algunos dramaturgos franceses quienes, en la década de los años cincuenta, empezaron a escribir un teatro no tradicional según los cánones de Occidente. Término que se acuña como sinónimo de *nouveau théâtre* o *antithéâtre*. El Teatro del absurdo rechaza al teatro realista, rompe con todos los esquemas con respecto al espacio, al tiempo, la creación paradójica de los personajes, la acción dramática y la inestabilidad de las cosas.

Bibliografía

ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS

1998 **La escritura dramática**. Editorial Castalia: España.

ARTAUD, ANTONIN

1978 **El teatro y su doble**. Traducción Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona.

BARTHES, ROLAND

1973 **El grado cero de la escritura**. 17.ª Edición Editorial Siglo XXI: Madrid, España.

BRAUN, EDWARD

1992 **El director y la escena: del naturalismo a Grotowski**. Traducción Fernando de Toro y otros. Segunda Edición. Editorial Galerna: Argentina.

FREUD, SIGMUND

1992 **El malestar en la cultura**. Traducción de Ramón Rey Ardid. Buenos Aires, Argentina.

2000 **Tótem y Tabú**. Traducción Luis López-Ballesteros y de Torres. Primera reimpresión. Madrid, España.

GREIMAS, AJ. Y COURTÉS, J.

1990 **Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje**. Versión española Enrique Ballón y Herréis Campodónico. Reimpresión Ed. Gredos: Madrid.

JARRY, ALFRED

1996 **Ubu completo**. Traducción de Rafael Sender. Distribuciones Fontamara S.A. Segunda Edición mexicana. México D.F.

LOTMAN, YURI

1978 "Lo sistémico y lo extrasistémico en el texto artístico". En: *Estructura del texto artístico*. Edición en español. Istmo: Madrid.

ORTEGA Y GASSET

1967 **La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos**. Novena edición. Ediciones de la Revista de Occidente: Madrid.

PAVIS, PATRICE

1998 **Diccionario del teatro**. Traducción de Jaume Melendres. Ediciones Paidós: Barcelona, España.

SPANG, KURT

1991 **Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral**. Ediciones Universidad de Navarra, S. A.: Pamplona, España.

WELLWARTH, GEORGE E.

1974 **Teatro de protesta y de paradoja**. Alianza Editorial: Madrid, España.

UBERSFELD, ANNE

1998 **Semiótica teatral**. Traducción de Francisco Torres. Tercera edición. Ediciones Cátedra: Universidad de Murcia. Madrid.