

Alfred Jarry, Ubú y la patafísica

por **Jon Viar**

Excesivo, visionario y autodestructivo, Jarry aportó ideas esenciales para entender el siglo XX: la primera es la figura grotesca y profética de Ubú; la segunda, la patafísica o ciencia de las soluciones imaginarias.

El pasado 8 de septiembre se cumplieron 150 años del nacimiento del dramaturgo simbolista Alfred Jarry. Es curioso que esta efeméride haya pasado un tanto desapercibida, pues la figura de Jarry es imprescindible para comprender el siglo xx. Hay dos aciertos en el pensamiento y obra del autor. Son los dos temas de su obra: por un lado el grotesco personaje de Ubú, y por otro la “patafísica”. Ambas cuestiones son síntomas de una adolescencia convulsa marcada por la ridícula figura del profesor de física del Liceo de Rennes, Monsieur Félix-Frédéric Hébert. El entrañable maestro trataba de hacer experimentos físicos que nunca salían bien y su obesidad mórbida era motivo de mofa para los alumnos. Comenzaron a llamarlo “Père Hébert” y lo describían con una sola oreja y tres dientes: uno metálico, otro de madera y otro de piedra.

Vinculado generacionalmente al simbolismo, Jarry tenía doce años cuando Jean Moréas publicó su “Manifiesto simbolista” en 1885. Ese breve texto comienza diciendo que, “como todas las artes, la literatura evoluciona cíclicamente”. Y continúa asegurando que se trata de una “evolución cíclica con las vueltas estrictamente delimitadas y que se complican por sus diversas modificaciones provocadas por la marcha del tiempo y los trastornos del entorno”. Esa evolución cíclica vendría a suponer un retorno al origen, pero con una nueva mirada. Quizá lo más interesante de la soflama viene a continuación, cuando Moréas explica que “sería superfluo hacer ver que cada nueva fase evolutiva del arte correspondería exactamente a su decrepitud senil, al ineluctable fin de una escuela inmediatamente anterior”. Conviene recordar la tensión que se manifestó durante la segunda mitad del siglo XIX entre las corrientes realistas y naturalistas

por un lado, y las parnasianistas por otro. Y entonces apareció el simbolismo, y casi a la vez el genio de Jarry. Con su inocencia adolescente, el autor nacido en Laval y criado en Rennes no tuvo miedo al signo de los tiempos. Se acabaron las gestas románticas y las pasiones idealizadas. Se acabó la épica. Llegó la hora del “decadentismo”. Los detractores de este movimiento simbolista entendían que toda renovación sería insana y nefasta.

Jarry investigó entonces sobre las sombras chinescas y los títeres, quiso explorar lenguajes en los que podía sentirse plenamente libre. Soñaba con un arte liberado de esos corsés que le parecían anacrónicos. Así pues, en ese mismo año 1885 es cuando los alumnos del Liceo de Rennes comienzan a caricaturizar la figura de su profesor Hébert. Lo que comenzó siendo una serie de bromas de mal gusto culminaría en una serie de textos teatrales. *Ubú rey* fue la creación de Jarry con dos de sus compañeros del liceo (los hermanos Charles y Henri Morin). En 1888 Henri Morin le mostró un texto teatral a Jarry que su hermano mayor Charles había pergeñado. Se titulaba *Les polonais*. En este texto el personaje del Père Hébert decide matar al rey Venceslao y convertirse en el nuevo rey de Polonia. Este sería el origen del mito de Ubú.

En 1891 se produce un hecho crucial; Jarry abandona Rennes para instalarse en París. Allí se moverá por círculos de poetas simbolistas agrupados alrededor de la revista simbolista *Mercur de France*, fundada por el matrimonio formado por Alfred Vallete y la escritora Rachilde. Los simbolistas apodaron a Jarry “el indiano”, le admiraron y contribuyeron a propagar su leyenda. En el Instituto Henri IV asiste a las clases del filósofo Henri Bergson, junto al poeta Léon-Paul Fargue. En ese mismo año 1891 el equipo del laboratorio contratado por Thomas Alva Edison en su estudio Black

Maria logra diseñar el kinetógrafo (una cámara de cine con movimiento interninente de película). Un mundo nuevo emerge. Naturalismo y simbolismo irrumpen en los escenarios. Poco después, el cine aparece provocando curiosidad, estupefacción y –como se verá inmediatamente gracias a Méliès– innumerables posibilidades narrativas. Ya lo dijo Hemingway: París era una fiesta en la que cualquier cosa podría surgir, incluso el Absurdo. Así expresaba Jarry sus reflexiones sobre la burguesía parisina, reticente a las nuevas tendencias: “Eso que se llama escepticismo es la credulidad burguesa.” Y continuaba, con cuestiones más trascendentes: “Creo en el amor absoluto porque es absurdo, del mismo modo que no creo en Dios. Siendo el órgano de los sentidos una causa de error, el instrumento científico amplifica el sentido en la dirección del error, la superstición, entonces, vale lo mismo que la ciencia.”

Jarry no tuvo problemas económicos. Cuando sus padres murieron (su madre en 1893 y su padre en 1895), heredó una cuantiosa herencia que se gastó en la bohemia. Un síntoma relevante que no debemos pasar por alto es que Jarry no acudió al funeral de su propio padre. Estaba demasiado ocupado en otros quehaceres. Quienes le conocieron aseguraban que dedicaba gran parte de su tiempo a beber absenta. Disfrazado con capa y sombrero (y casi siempre alcoholizado), Jarry circulaba por las calles de París con su bicicleta, disparando a la gente con una pistola de agua. También llevaba un revólver de verdad. Cuando algún transeúnte le pedía fuego en la calle, sacaba el revólver y disparaba al cielo.

El personaje se apropia de su autor

Como otros escritores, Jarry acabó perdiendo parte de su propia identidad y terminó fundiéndose con su personaje. Ubú acabó poseyendo a Jarry. Jarry hablaba con entonaciones robóticas y vivía en un pequeño cuarto junto al Boulevard Pont Royal. Las paredes de su portal estaban decoradas con su propia sangre. El cuartucho en que vivía estaba forrado de terciopelo negro y repleto de lechuzas y crucifijos. Pudo eludir el servicio militar al ingerir veneno. Su amiga Rachilde lo definía como un alcohólico:

Jarry comenzaba el día con dos litros de vino blanco entre las diez de la mañana y el mediodía. Luego acompañaba el almuerzo con ajeno. A la tarde, café con brandy. En la cena, cualquier bebida, buena o mala. Jamás lo vi realmente borracho excepto en una ocasión en que lo amenacé con su propio revólver, lo que le hizo recuperar la sobriedad instantáneamente.

En el campo Jarry cazaba grillos a tiros con su revólver. Su amigo Pablo Picasso solía comprarle el revólver para que no volviera a disparar. Cuando Jarry se calmaba, lo recompraba. Y así una y otra vez. Esta idea cíclica anticipa también lo que será el Teatro del Absurdo. Siguiendo esta ilógica, Jarry odiaba el

agua. Decía que allí, en algún momento, habían fornicado los peces. Estaba convencido de que el agua era un veneno corrosivo y que los hombres no deberían beber allí donde se lavan.

Por un tiempo, Jarry hacía puestas en escena privadas en casas de amigos, como la de *Ubú rey* en casa de Alfred Vallete y Rachilde en 1894. Mientras tanto, Francia era testigo de los avances técnicos que permitirían la aparición de lo que el poeta italiano Riccioto Canudo llamaría “séptimo arte”. En una noche de insomnio, en Lyon, el ingeniero Louis Lumière intuyó cuál podría ser la manera de hacer pasar el fotograma a través del objetivo. El 13 de febrero de 1895, los hermanos Lumière patentaron su nuevo invento con el nombre de “cinematógrafo”. Este aparato tenía la capacidad de ser a la vez cámara y proyector. Con dicho invento los hermanos Lumière rodaron su primera grabación, titulada *La salida de los obreros de la fábrica*. El 22 de marzo de 1895 sus filmaciones fueron exhibidas en París, en una sesión de la Société d’Encouragement pour l’Industrie Nationale. A esa proyección asistió Georges Méliès, el “mago de Montreuil”. Meses después Méliès filmaría su primera película, *Partida de naipes*, una sola escena de menos de un minuto en la que él mismo aparecía junto a unos amigos simulando que juegan a las cartas. En esa misma ciudad que asombraba al mundo entero, ajeno a estos descubrimientos, Jarry continuó trabajando en Ubú, su inabarcable personaje.

La versión definitiva de *Ubú rey* se publicó en junio de 1896 en la revista *Mercure de France*. La escritura del texto no sigue las pautas de la lógica y de la normalidad burguesa. Hay una búsqueda de lo irracional (“mierdra”, los palotines, la panza, la candela verde, Polonia, la máquina de descerebrar). La obra se considera hoy precursora del Teatro del Absurdo. Estructuralmente, sin embargo, *Ubú rey* no es una obra de situación (como plantearán los absurdistas posteriormente). Por el contrario, es una obra de acción y una parodia grotesca de *Macbeth*. La analogía con la “tragedia escocesa” es muy evidente, pues Ubú sería un trasunto de Macbeth, Madre Ubú lo sería de *lady* Macbeth y Venceslao, a su vez, sería el ingenuo rey Duncan. En el personaje de Ubú encontramos un carácter enajenado por su grotesca sed de poder, su facilidad para banalizar el mal convirtiendo sus propios actos en una farsa, como el personaje de Ricardo III o el Barrabás de *El judío de Malta*, de Marlowe.

En cierto modo Jarry fue un visionario, ya que es en el siglo xx cuando la figura de los grandes dictadores provoca las mayores masacres de la Historia. Hitler, Stalin, Mao, Mussolini, Pol Pot... ¿Por qué todos siguen a un demente como Ubú?, me preguntaba en clase un alumno después de leer la obra. Étienne de la Boétie se preguntaba sobre este asunto a principios del siglo xvi en *La servidumbre voluntaria*.

Al fin llegó el gran día. En diciembre de 1896 *Ubú rey* se representó ante el público. Solamente hubo dos funciones; el día del estreno y al día siguiente. La obra fue abucheada sin piedad. Aun así, tanto los partidarios como los detractores

parecían estar de acuerdo en que la obra era “insólita”. El poeta irlandés W. B. Yeats, que en ese momento estaba en París y pudo acudir al estreno, escribió lo siguiente en su diario:

Hemos gritado a favor de la obra, pero esta noche, en el hotel Corneille, me siento muy triste... Me digo: Después de S. Mallarmé, después de Verlaine, después de G. Moreau, después de Puvis de Chavennes, después de nuestros propios versos, después de los tenues colores mezclados de Conder, ¿qué más es posible? Después de nosotros, el Dios salvaje (citado por Roger Shattuck en *La época de los banquetes*).

La representación fue un éxito. Jarry se hizo famoso pero las críticas fueron atroces. *Le Journal de Paris* contaba: “a pesar de una acción imbécil y de una estructura mediocre, ha nacido un nuevo género creado por una extravagante y brutal imaginación, más propia de un niño que de un hombre”.

Como vemos en el discurso de Jarry, antes de la representación, el personaje de Ubú encarnará todo lo grotesco que existe en el mundo. Jarry aseguraba que la obra se había montado rápidamente, pero con buena voluntad. También explicaba que el espectáculo solamente se vería ese día y al día siguiente, pues para encarnar a Ubú habían logrado contar con el gran actor Gémier, que solamente estaba libre esos dos días, ya que justo después debía reincorporarse de nuevo a un espectáculo dirigido por Ginisty sobre un texto de Villiers de l’Isle-Adam. Se excusaba Jarry de la precariedad de los decorados y la música, con una “orquesta inexistente”, y terminaba explicando a quien buscara una lógica o referencia a la realidad que, “en cuanto a la acción que va a comenzar, señalar que tiene lugar en Polonia, es decir, en Ninguna Parte”. En este sentido, en el folleto-programa titulado *Otra representación de Ubú*, editado por la revista *La critique* para el Teatro de L’OEuvre (y distribuido para los espectadores) se recogía otra reflexión sobre esta cuestión. Jarry explicaba irónicamente que “Ninguna Parte está por todas partes, y en primer lugar en el país en el que nos encontramos”. En este mismo documento, a continuación, en el imparable proceso de identificación con su personaje, Jarry decía así: “El señor Ubú es un ser innoble, y por ello se parece (por abajo) a todos nosotros.” Debido al éxito de *Ubú rey*, el dramaturgo simbolista se da cuenta de que debe seguir dando vida a su personaje.

Después de Ubú rey

En 1900 Jarry escribe *Ubú encadenado*, obra en la que aparecen “los hombres libres” que realizan estrictas prácticas de desobediencia y pertenecen a un disciplinado ejército anarquista. Siguiendo la trama absurda y las motivaciones ilógicas de los personajes, Ubú decide aquí convertirse en esclavo y luego en preso. Después de su derrota en Polonia, cambia sus preferencias: ya no quiere ser rey, ahora quiere ser

esclavo y servirá al tío Meapilas y a su sobrina Eleutheria. Madre Ubú acompañará nuevamente a su marido: “¡Padre Ubú! ¡Muchas veces he compartido tu mala suerte, ahora quiero seguirte también en la prosperidad!” Tras innumerables peripecias, Padre Ubú es condenado a las galeras de Solimán, aunque antes pasa un tiempo en prisión, donde quedará atado a dos bolas de hierro. Aquí tendrá el reconocimiento de sus congéneres condenados y se levantará rey de la prisión gracias a los diversos malentendidos que se suceden. En la cárcel, los tres hombres libres deciden desobedecer escrupulosamente todas las órdenes. “¡La esclavitud es la verdadera libertad!”, exclama Meafino —el prometido de Eleutheria— en el quinto y último acto de la obra.

En 1901 Jarry escribe un breve texto titulado *Confesiones de un siglo* en el que aparece Ubú junto a su Conciencia para hablar de cuestiones de actualidad como la reforma de la ortografía de ese mismo año. Ubú afirma aquí que “los idiotas que quieren cambiar la ortografía no son sabios y yo sí lo soy”. Ubú también critica la paridad para ir a luchar al frente en la guerra, las costumbres de los indígenas de Marsella o la figura de Paul Kruger (líder de la resistencia bóer contra el Reino Unido y presidente de la República Sudafricana). El texto combina un ejercicio autorreferencial con esas anécdotas relacionadas con la actualidad más inmediata. Me interesa especialmente la opinión de Ubú sobre la Exposición Universal de París, ocurrida meses antes (en 1900). Cuando la Conciencia pregunta a Ubú si ha visitado dicha exposición, en la que pudieron verse numerosas filmaciones de cineastas como Méliès o Alice Guy, Ubú responde enérgico:

¡Pero qué indiscreto se ha vuelto, señor! Déjeme que piense... ah, sí: solo una vez, con mucho; entré por una puerta y salí por otra, algo que no tuvieron valor de hacer las legiones de mirones encerrados en ese recinto como una ratonera. Si hubiese querido observar a los paseantes, les habría podido observar mucho mejor en la libertad de su bulevar natal. En cuanto a las casetas cerradas y otros establos, no he puesto el pie en ellos: no he sentido la necesidad de ver ninguna de las curiosidades que afirmaban contener, ya que yo entiendo por “curiosidad” un objeto que descubro por mí mismo, en mis exploraciones individuales en las tribus salvajes. ¡Exijo que se me deje descubrir por mí mismo! Hasta el más bello objeto se banaliza cuando es puesto al alcance de la multitud. ¡No he visitado la exposición por la misma razón por la que no tengo costumbre de leer manuales de vulgarización, siempre adrezo mi panza con trajes a medida y no cojo nunca el ómnibus!

Posteriormente, en *Ubú en la colina* Jarry hace una versión reducida de *Ubú rey* con el propósito de adaptar la obra original a un espectáculo de marionetas de guiñol clásico.

En *Ubú cornudo* (publicada en 1944) el Padre Ubú habla de nuevo con su Conciencia y la encierra dentro de la

maleta. Ubú descubre que la Madre Ubú le pone los cuernos con Memmon (llamado así, como un personaje de la guerra de Troya). Los “palotinos”, los sirvientes, el Zapatero, el Cocodrilo y un perro con calcetines de lana desfilarán por el escenario, pero sin duda lo más interesante será la definición de la “patafísica” que hará el propio Ubú al comienzo de la obra: “la Patafísica es una ciencia que hemos inventado y cuya necesidad se hacía sentir de forma general”.

La “patafísica” es un movimiento cultural francés inventado por Jarry, que tuvo su auge durante la segunda mitad del siglo xx, vinculado al surrealismo pero también a otros movimientos de vanguardia. La expresión “patafísica” aparece en *Ubú cornudo*, pero también en su novela póstuma titulada *Gestas y opiniones del Dr. Faustroll, Patafísico* (una sátira sobre el doctor Fausto publicada en 1911). La “patafísica” surge pues como la revelación de la física y por ello se antepone tanto a ella como a la metafísica. En cierto modo, la “patafísica” puede interpretarse también como una sátira del cientificismo. Esa burla del cientificismo ya aparece en el *Woyzeck* de Georg Büchner (escrito en 1836 pero publicado en 1879).

En palabras del propio Jarry, “la patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, la ciencia de lo particular que estudia las leyes que rigen las excepciones; aquel universo suplementario al nuestro”. En el universo de Jarry todo es anormalidad, la regla es la excepción de la excepción. La regla es lo extraordinario, y eso explica y justifica la existencia de la anormalidad. La habitual no es la norma, sino la excepción. Lo extraño es lo que va marcando la existencia. Lo normativo, lo regulado, lo normal es la excepción. Jarry añade: “la patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que otorga simbólicamente a los lineamientos, las propiedades de los objetos descritas por sus virtualidades” (libro II de las *Gestas y Opiniones del Dr. Faustroll, Patafísico*). Frente a la arbitrariedad de las ciencias exactas que reducían el ingenio del hombre a una dependencia psicotécnica, Jarry inventa por boca del doctor Faustroll la patafísica, que es “la ciencia por antonomasia con una remisión y una acentuación inmediata vueltos hacia la imaginación frente a la lógica de la imposición única”. La palabra “patafísica” es una contracción de *ἐπι τὰ μετὰ τὰ φυσικά* (*epi ta meta ta physika*), que se refiere a “aquello que se encuentra ‘alrededor’ de lo que está ‘más allá’ de la física”. La patafísica se podría entender como el principio de la unidad de los opuestos, y se vuelve un medio de descripción de un universo complementario, constituido por excepciones.

Cuatro años después de la publicación de *Ubú cornudo*, el 11 de mayo de 1948 (el 22 de Palotín 75, según el Calendario Patafísico) se fundó el delirante Colegio de Patafísica. Se dice que fue creado como contrapunto al Colegio de Francia y como homenaje al propio Jarry. A partir del doctor Faustroll, el Colegio de Patafísica se define como una “sociedad docta e inútil dedicada al estudio de las

soluciones imaginarias”. El Calendario Patafísico comienza pues con el nacimiento del propio Jarry (8 de septiembre de 1873). El supuesto “colegio” se rige por un organigrama con títulos basados en la nobleza de Polonia (el director es el Vice-Curador Inamovible). Para los patafísicos, el símbolo que representa el saber (por el que Fausto fue capaz de vender su alma a Satán) es una espiral ilimitada conocida como Gidouille. Este emblema sería una derivación de la barriga espiral insaciable del propio Ubú y será conocido también como la “espiral maravillosa” (*spira mirabilis*).

Influente y precursor

Mucho se ha discutido sobre la influencia de Jarry en la revolución de las artes plásticas del siglo xx, especialmente de las vanguardias históricas. La estética de su obra está muy definida por el dramaturgo con sus propios dibujos grotescos. Esta reivindicación de la influencia de Jarry en las artes ha sido explicada por autores como Antonin Artaud (quien dedicó a Jarry una monografía y fundó el Teatro Alfred Jarry en París en 1927), Jean Baudrillard o Boris Vian, que fue miembro del Colegio de Patafísica, como demuestra su título de “Sátrapa trascendente” expedido, según el Calendario Patafísico, el 22 de Palotín de 80 (11 de mayo de 1953).

Jarry pudo influir en los pintores “nabis” —un grupo de artistas franceses de finales del siglo xix obsesionados por el color—, como Pierre Bonnard, que colaboró con él en sus espectáculos. Pablo Picasso también mostró gran admiración por Jarry, a quien al parecer conoció por mediación del escultor simbolista oriundo de Valladolid Paco Durrio, que vivía por aquel entonces en París y era amigo de Paul Gauguin, que a su vez era líder de los “nabis”. Rachilde explicaba de este modo la influencia de Jarry en el cubismo:

Ha sido, queramos o no, el animador del cubismo en Francia. No hay más que comparar sus maderas grabadas por él mismo con las más recientes creaciones de ese género hermético (digo hermético por pura cortesía). Jarry fue verdaderamente el primer fundador de la Escuela que llamaríamos, a falta de un término más técnico: la escuela de los demonios del absurdo [...] Pero es todavía, es siempre la máscara del Padre Ubú devorando el verdadero rostro de su creador, de su víctima más bien” (Rachilde, *Alfred Jarry. Le Surmâle des lettres*, 1928).

Joan Miró realizó una escultura de bronce oscuro que tituló *Madre Ubú*. Se trata de una figura inquietante, que podría interpretarse como una madre castradora. El artista catalán donó esta obra al Museo de Escultura al Aire Libre situado en el Paseo de la Castellana de Madrid. El crítico alemán Riewert Ehrich escribió precisamente sobre la influencia de los dibujos y escenografías de Jarry en las obras de Miró. Como explica Josep Massot en *El País*, el primer retrato que Miró hace de la Madre Ubú data de 1937, y pudo verse en

el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de ese año, “cuando dibujó su caricatura en el programa de mano de la representación de *Ubú encadenado* dentro de los actos de la Exposición Universal de París, en la que Picasso expuso el *Guernica* y Miró pintó el mural *Le faucheur* y diseñó el sello antifascista *Aidez l'Espagne*”.

La influencia de Jarry en los movimientos de vanguardias no acaba aquí. El futurismo también estaría en deuda con él. El poeta Filippo Tommaso Marinetti —que más tarde sería un ideólogo del fascismo— colaboró con Jarry en la redacción de la revista simbolista *La Plume* cuando vivía en París (entre 1893 y 1896). Durante ese tiempo mantuvieron una correspondencia relevante. Marinetti conoció el simbolismo pictórico a través de esta revista, pero “también el divisionismo o impresionismo científico que sirvió de base para la pintura futurista desarrollada a partir de 1909 por Balla, Carrà, Severini, Russolo, Boccioni, Depero, etc.”, afirma Manuel Sánchez Oms en el artículo “El arte del conocimiento o el conocimiento del arte”. Sánchez Oms explica también que *El Supermacho* (*Le Surmâle*, 1902) de Jarry, “subtitulada ‘novela moderna’, fue sin duda el impulso necesario para que Marinetti fundase el movimiento futurista”. Por último, recuerda que la primera traducción al italiano del *Père Ubu* la hizo en 1926 otro futurista italiano, Anton-Giulio Bragaglia.

El surrealismo fue el movimiento en que Jarry influyó de manera más evidente. Algunos pintores surrealistas como Dalí formaron parte del Colegio de Patafísica. André Breton, creador del Manifiesto Surrealista, se apropió del mito: “nosotros mantenemos que, desde Jarry, como desde Wilde, la diferencia entre arte y vida ha sido aniquilada como principio”.

Además de todos estos movimientos de vanguardias, a Jarry se le considerará con el tiempo precursor del Teatro del Absurdo, que mostrará la futilidad de la existencia humana en un mundo impredecible con una mirada escéptica. Ionesco será ajeno a los grandes ideales del siglo XX que provocarán millones de cadáveres. Algunas de sus obras mostrarán la crueldad y estupidez de los fanatismos. *Rinocèroce* es el ejemplo más claro. No es casual que este Nouveau Théâtre o Teatro del Absurdo surja una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, después de Auschwitz, cuando el mito del progreso se trunca para siempre. Ya nunca más habrá certezas. No habrá más esperanzas. Como Jarry, Ionesco entenderá que la comunicación humana es imposible, que toda relación interpersonal se basa en malentendidos. Sin duda este Nouveau Théâtre estuvo en deuda con el pobre Jarry, un genio que tuvo la coherencia de vivir como su propia creación hasta hacerse indistinguible. Martin Esslin aseguraba en 1961 en el prefacio de *El teatro del absurdo* que este tipo de teatro acogía tendencias que ya se habían manifestado “en la literatura más esotérica de finales del siglo pasado y principios del presente (Joyce, el

surrealismo, Kafka), o en la pintura de la primera década de este siglo (cubismo, pintura abstracta)”. Esslin añadía que el teatro solamente pudo acoger esas tendencias absurdas y ponerlas ante un público numeroso cuando habían tenido tiempo de “incorporarse a una tendencia más amplia”.

Ubú es un mito que supera al propio Jarry y se convierte en un ejemplo de hipertextualidad, como diría Gérard Genette. Ubú se transforma pues en un texto que derivará en nuevos textos que se transformarán ampliándose o modificándose. Un buen ejemplo es la versión de Els Joglars. El dramaturgo y director de escena Albert Boadella cometió la osadía de caricaturizar al presidente de la Generalitat Jordi Pujol basándose en el *Ubú rey*. En efecto, el espectáculo titulado *Ubú president* se convirtió en un hito. En este caso, la realidad acabó superando a la ficción. Boadella explicaba años después que, aun sabiendo que Pujol era un corrupto, nunca pudo imaginar la magnitud de su corrupción. Jarry tampoco pudo imaginar el auge de los dictadores y el horror que acontecería en ese siglo XX que vio nacer.

El novelista y académico francés Michel Arrivé advirtió de la excesiva reiteración y repetición hasta el mito de distintas anécdotas de la vida de Jarry. El propio André Breton fue uno de los primeros en reconocer en su *Antología del humor negro* (1940) que Jarry eliminó las fronteras entre la obra literaria y la vida real. Como explicaba Josep Pla en *Vida de Manolo*, un día en el jardín de la casa de Valette y Rachilde, el enajenado Jarry empezó a disparar hacia donde estaban los hijos de la escritora. “Rachilde salió asustada, blanca como la pared.” Según parece, Jarry contestó elocuente: “No os asustéis, señora —dijo Jarry con la mayor seriedad—. Si los mato, os haré unos cuantos más.” Cuando se quedó sin dinero, Jarry se fue a vivir a casa de su hermana, quien lo atendió hasta su muerte. Antes de morir su último deseo fue que le pusieran un palillo de dientes en la boca. Murió a causa de una meningitis con apenas 34 años, el 1 de noviembre de 1907, en el Hospital de la Caridad. Su suicidio fue lento pero firme. ~

Bibliografía

- Esslin, Martin, *El Teatro del Absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1964.
- Jarry, Alfred, *Todo Ubú*, La Rioja, Pepitas de Calabaza, 2018.
- Jarry, Alfred, *Gestes et opinions du Dr. Faustroll, Pataphysicien*, editado por la Bibliothèque numérique romande, 1911.
- Massot, Josep, “El simbolismo de la ‘Mère Ubu’ de Miró”, *El País*, 19 de agosto de 2023.
- Moréas, Jean, “Manifeste du Symbolisme”, *Le Figaro*, 18 de septiembre de 1886.
- Sánchez Oms, Manuel, “El arte del conocimiento o el conocimiento del arte: las aportaciones estéticas y plásticas de Alfred Jarry y la patafísica”, *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 32, 2015.

JON VIAR es doctor en estudios literarios y teatrales por la Universidad de Alcalá, dramaturgo y cineasta.