



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



## **UBU ROI Y LO CARNAVALESCO**

**Tesis que para obtener el título de  
Licenciado en Letras Francesas  
presenta**

**David Méndez García**

**Asesora : Doctora Claudia Ruiz García**

**México, D.F.**

**2008**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

*En mi trayectoria estudiantil y profesional he tenido la fortuna de encontrar mucha gente; sería desconsiderado de mi parte el no tomar en cuenta a todos aquellos profesores y amigos que me impulsaron a seguir. A aquellos que siguen y a los que se han ido y me han dejado la tarea de apoyar a los que me rodean; doy gracias por haberlos encontrado en mi camino.*

*Para el presente trabajo quiero agradecer el apoyo brindado tanto por la directora del proyecto la doctora Claudia Ruiz Garcia como mis sinodales que con sus sugerencias y recomendaciones dieron forma al presente trabajo.*

*Quiero agradecer de igual manera al Profesor Gerardo Contreras y al Maestro Oscar Arriola Navarrete por su valiosa ayuda.*

*Dedico este trabajo a mi esposa y mis hijos que han sido la motivación para seguir adelante y tratar de ser cada vez mejor en mi vida personal y profesional.*

*Y a ti hermano, Héctor Méndez García, no tendré nunca las palabras exactas para agradecer todo el apoyo que me has brindado a lo largo de mi vida, gracias por tu ayuda desinteresada y es ahora que puedo decirte que no fue en vano tu confianza.*

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
I. EL CARNAVAL. ORIGEN	9
a) Origen etimológico	9
b) Origen social-religioso	10
II. ANTECEDENTES DEL CARNAVALE EN LA LITERATURA	12
a) Edad Media	12
b) Renacimiento	13
c) Siglo XVII	14
d) Siglo XVIII	15
e) Siglo XIX	16
f) Siglo XX	20
III. UBU ROI	22
a) La obra	22
b) La sociedad de Ubu	23
c) Rabelais y Jarry	34

IV. FORMAS DE EXPRESIÓN DEL CARNAVAL Y UBU ROI	36
a) La risa	36
b) El lenguaje	42
c) La multitud	52
d) El disfraz	57
e) La música	64
f) El banquete	66
g) El rey feo	72
V. CONCLUSIÓN	79
VI. BIBLIOGRAFÍA	82

## INTRODUCCIÓN

En el acontecer de la literatura se ha visto que diversos autores han cambiado, gracias a su ingenio, a sus innovaciones y a sus inquietudes, las expresiones literarias de su época. Los autores que han roto con los esquemas de su tiempo, los que han trascendido, como: François Rabelais, Miguel de Cervantes Saavedra, Shakespeare, por citar sólo algunos, han marcado un nuevo rumbo. Alfred Jarry impuso una nueva manera de hacer teatro y con esto, marcó un cambio en la literatura de su época. Muchos estudios ven en él a un precursor del simbolismo, del dadaísmo, del manejo de lo grotesco en el teatro.

Como todo gran escritor, acumuló muchas lecturas y sin duda la obra de Rabelais se encuentra presente en *Ubu Roi* porque Jarry incluye semejanzas, paralelismos, analogías que remiten a *Gargantua*<sup>1</sup>. Esta constatación llevó a la necesidad de conocer el carnaval como un origen común.

---

<sup>1</sup> Gerard Genette en su libro *Introduction à l'architexte*. Paris : Éditions du Seuil, 1979. (collection Poétique) pp. 87-88 habla de la intertextualidad, es decir, la presencia literal de un texto en otro. GENETTE abunda más sobre este tema en su libro *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982 (collection Poétique) pp. 8-13. Cambia el término *intertexte* por *hypotexte*. Distingue cinco tipos de relaciones transtextuales de las cuales es la cuarta la que deja al final por ser más compleja. Esta cuarta categoría es la intertextualidad "J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre descriptif et intellectuel, où un metatexte (disons telle page de la *Poétique* d' Aristote) "parle" d'un texte ( *Oedipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A". Se encontrará en Jarry no sólo semejanzas con *Gargantua* de Rabelais, hay alusiones a algunos clásicos como *Macbeth*.

Fue Mikhaïl Bakhtine quien en un estudio realizado en 1941<sup>2</sup> contraponía la cultura popular a la rigidez de los patrones y estilos literarios que tenían una visión firme y estática de la naturaleza.

En el primer capítulo del presente trabajo se abordarán los orígenes del carnaval, para ver cuál era su papel social. En un segundo capítulo se verá cómo el tema de la fiesta popular se ha utilizado a través del tiempo, en distintas culturas, de qué forma se ha incorporado a la ficción literaria y de qué manera ha sido un factor que posibilita la ruptura. *Ubu Roi* es la obra que se estudiará bajo esta perspectiva.

En el capítulo tres se dará a conocer la manera en que el entorno de Jarry interviene en la concepción de la obra: el fin de siglo, los nuevos inventos, los avances científicos, la inestabilidad social, política y económica, la influencia de las personas que lo conocieron entre otros factores. Hay que destacar la importancia de uno de los autores favoritos de Jarry y que manejó de manera magistral el tema de lo grotesco con su obra *Gargantúa*, nos referimos a François Rabelais.

El eje del trabajo estará principalmente apoyado por la obra de Mikhaïl Bakhtine en el tema del carnaval y por Henri Bergson como pilar sobre el tema de la risa, sin dejar de lado evidentemente al presidente de la asociación de *Los amigos de Jarry*<sup>3</sup>, Henri Béhar.

En el capítulo cuatro se presentará el análisis de *Ubu Roi*. Cabe señalar que no se pretende agotar el tema de los elementos carnalescos que aparecen en la obra, se

---

<sup>2</sup> Cabe señalar que fue en esta fecha en que leyó su tesis sobre Rabelais en el Instituto Gorky de Moscú, sin embargo pasaron varios años para que se diera a conocer en Europa, la primera traducción francesa data de 1970, cuatro años después se tiene una traducción en español. Por otro lado Kristeva, en los años sesenta reconoce que Bakhtine ya mencionaba la intertextualidad en sus teorías.

<sup>3</sup> Y ya que se habla sobre los amigos de Jarry, se verá que ha habido autores que ven claramente como Jarry conocía muy bien la obra de François Rabelais, a tal grado que retoma algunos pasajes o inclusive algunas palabras utilizadas en *Gargantúa*.

han tomado los más importantes. En el cuerpo del análisis se pondrán los ejemplos de la obra mencionada, se estudiará en primer lugar el tema de la risa, se verá cómo Henri Bergson influenció a Alfred Jarry y determinó en gran medida la manera de manejar lo cómico en la obra. Por otro lado se trabajará la presencia del discurso de la fiesta popular (lengua hablada, con un registro particular) y cómo Jarry usa este recurso en su obra de teatro. También se incluirá el paralelismo entre la muchedumbre que asiste a la fiesta frente a la cohorte de Ubu, o mejor dicho, cómo Jarry utiliza los actores-marionetas gravitando alrededor del rey. El papel del disfraz conlleva una carga simbólica a lo largo de la obra. Otro de los componentes del carnaval es la música que está igualmente presente en el teatro de Jarry. Asimismo la comida es importante, no solamente como elemento vital, sino bajo la perspectiva simbólica que Bakhtine analiza: Ubu ofrece banquetes. Por último se trabajará sobre el protagonista de la obra, Ubu, el rey feo, personaje complejo del que se destacarán características de su aspecto físico, de su avaricia y de su ambición desmedida.

Es precisamente toda esta simbología que me motivó y que hizo interesarme en Alfred Jarry. Al igual que Rabelais, cuando lo leí, no lo entendí, me quedé sólo en nivel de una lectura superficial en la que encontraba grotesco todo lo que narraba. Sin embargo, una vez que conocí la obra de Mikhaïl Bakhtine, fue algo revelador comprender que había mucha simbología en *Gargantúa* y que había juzgado erróneamente la obra. Me pareció que de igual manera, el lector pudiera no entender a Alfred Jarry, que *Ubu Roi* merecía un trato especial porque va más allá de ser una obra de teatro cómica. A mi modo de ver, esta pieza teatral conlleva muchos elementos para poder analizar; además de haber sido una obra que marcó su tiempo, es una obra



vigente porque los elementos carnavalescos que se encuentran en ella, pudieran ser localizados en alguna obra posterior a ésta, como ha ocurrido con otras a través de los siglos. El lenguaje tan especial que creó en su obra se sigue utilizando un siglo después. El vocablo *Merdre*, por ejemplo, sigue dando de qué hablar en nuestro tiempo.

Por otro lado, me pareció interesante ver esta simbología en el teatro, que por naturaleza es un espacio vivo, en el cual a partir de lo visual y la práctica oral nos lleva a un espacio de reflexión, en el que todo tipo de público tiene acceso.

Por último, quisiera mencionar que el presente trabajo tuvo dos épocas. En la primera no existía el Internet y las obras a las que se tenía acceso eran limitadas. Parte de la investigación se tuvo que realizar en Francia. En una segunda parte me enfrenté a la riqueza de la comunicación, las fuentes de información fluyeron para bien, dejando sin embargo, la sensación de que hay más que decir, cada entrada a un tema abría las posibilidades para seguir con otro o el mismo pero tratado de diferente manera. Las puertas al querer saber más sobre Jarry siguen abiertas, buscando en el pasado las claves del futuro.

## **I. EL CARNAVAL. ORIGEN**

Las fiestas de carnaval ocurren año con año antes de la cuaresma, su importancia es tal, que se gastan muchos recursos económicos para dichas celebraciones, siendo actualmente el carnaval de Río de Janeiro uno de los más famosos a nivel mundial. Sin embargo, es poca la gente que conoce los orígenes de esta festividad e ignora que no sólo se trata de una fiesta, que el carnaval existe en otros ámbitos.

Dentro la literatura existen muchos recursos literarios que utilizan los escritores para despertar el interés del lector al mismo tiempo que se le invita a reflexionar en las imágenes que algunos plasman en ella. Uno de estos recursos literarios es sin duda el carnaval, se le percibe a través del tiempo en actitudes físicas o morales vistas en las imágenes de este festejo: el rey feo, el lenguaje, la fiesta, la música, las máscaras. Estos componentes se transforman, se combinan, pero siempre mantienen el principio renovador del mundo. Se empezará justamente el presente estudio incursionando en los orígenes del carnaval.

### **a) Origen etimológico**

Se desconoce el origen del carnaval, muchos estudios sobre el tema ofrecen

I. El carnaval. Origen diversas interpretaciones<sup>1</sup>. Etimológicamente se le asocia a la carne. “De las voces italianas carne vale, cuyo sentido literal es adiós a la carne”<sup>2</sup>. Esto significaba abstenerse de los placeres carnales por lo que se dedicaban a toda clase de pasatiempos y aventuras de amor. Otra de las etimologías aceptadas es “de las voces Carrus Navalis, que en la antigua lengua romana significaba carro naval”<sup>3</sup>. Tanto en Grecia como en el Imperio Romano, en los países teutónicos y en los celtas se hacían procesiones donde se paseaba un barco con ruedas en el cual había enmascarados que ejecutaban danzas promiscuas y canciones satíricas y obscenas. Quizás estos carros fueron los antecedentes de lo que se conoce hoy en día como los carros alegóricos.

Sea cual fuere la etimología más aceptada, lo que es un hecho es que se invitaba a todo público a participar en ellas, ya fuera para bailar o para olvidarse durante algunos días del trabajo y dedicarse a la holganza y al placer.

#### **b) Origen social-religioso**

Otras hipótesis en torno a su origen, dice Riccardo Díaz Muñoz, remite a los antiguos ritos de la fecundidad de la tierra, en Egipto por ejemplo, la diosa Isis, creadora de los cereales era quien recibía las más exquisitas ofrendas en las fiestas celebradas en su honor, ella personificaba el poder fecundo de la naturaleza. Las

---

1 Riccardo Díaz Muñoz en su libro *El Carnaval* señala que se ha cuestionado sobre sus orígenes, encontrando que pueden venir de fiestas celebradas por los egipcios, los griegos y los romanos. En todas estas fiestas se deduce que varias eran dedicadas a la agricultura.

2 VÁZQUEZ SANTANA, Higinio. *El carnaval*. México : Talleres Gráficos de la Nación, 1931 (Monografías históricas y folklóricas mexicanas) p. 17.

3 *Ibid.*

fiestas Dionisiacas, para los griegos, estaban destinadas, a través de sus orgías, sus bailes, su música, a asegurar, no sólo el poder fecundo de la naturaleza, sino también de sus mujeres. El mito de la muerte y la resurrección Dionisiaca era escenificado de diversas maneras.

En cuanto a las fiestas Lupercales, éstas eran celebradas los últimos días del año, cuando el año romano se iniciaba en marzo. Los motivos fueron, entre otros, los intereses económicos de los pastores, su deseo de garantizar la fecundidad de las mujeres y los rebaños. Por otra parte, las fiestas Saturnales eran, según Sir. James George Frazer, “las más conocidas por su alegría y libertinaje”<sup>4</sup>.

La lista de las fiestas que se relacionan de alguna manera es interminable, sin embargo el propósito de este trabajo es mostrar la amplitud del tema y el objetivo central es subrayar aquellos rasgos que, hoy en día, perduran en la celebración actual, la que inaugura la cuaresma cristiana y a la que se conoce como martes de carnaval.

Entre los elementos que perduran en esta fiesta se encuentra la inversión del mundo a través de permutaciones, parodias, profanaciones, coronación y destronamiento (ciclo) de bufones, la fiesta, en su conjunto, el excesivo bullicio en las calles<sup>5</sup>. Al ver toda esta gama de elementos no se puede dejar de pensar en la obra de Alfred Jarry, en particular en *Ubu Roi*, ya que como se verá en los capítulos III y IV Jarry hará un manejo de lo antes mencionado.

---

4 FRAZER, James George, Sir. *La Rama dorada, magia y religión*. México : Fondo de Cultura Económica, 1982. p. 657.

5 Otros autores como Gerard Guez, ven las fiestas desde el punto de vista del tiempo. “Les fêtes mettent en jeu des rites, des déguisements, masques, des lumières ou des nourritures dont l’effet est toujours d’agir sur une substance qui n’est jamais conçue dans la conscience populaire comme ineluctable: le temps. La marche du temps, directe ou rétrograde, son immobilisation dépendant des gestes et des objets de la fête.” (Cfr. DIENER-KOVACS, Marika. *Fêtes du monde Europe*. Paris : Moniteur, 1980. p. 11).

## II. ANTECEDENTES DEL CARNAVAL EN LA LITERATURA.

Mikhaïl Bakhtine, en la introducción a su libro *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* señala que Rabelais fue un escritor que, al igual que Shakespeare o Cervantes, influyó en la literatura a nivel mundial. Destaca la no conformidad de estos autores a los cánones y reglas del arte literario de su época. Alfred Jarry, al igual que los autores citados anteriormente, rompió con las reglas oficiales utilizando imágenes de carácter popular tal como lo hiciera Rabelais en su momento. Sin embargo, la utilización de esta cultura popular en la literatura no es exclusiva de algún autor en particular. Como se verá a continuación ha habido varias obras a través del tiempo en que la cultura popular está presente. Lo que sí es importante reiterar es que el manejo que se le dio a través del tiempo no se compara con la manera en que la trató Rabelais o Jarry.

### a) Edad Media

El tema del carnaval es frecuente en la literatura desde la Edad Media, época en la que se hace parodia, sobre todo de tipo religioso, tanto en la fiesta como en la literatura. Pero, sobre todo, las influencias se dejan notar con una fuerza especial en el teatro profano, las farsas y las “sotties” por ejemplo, no se pueden comprender si se desligan de la fiesta popular. Mikhaïl Bakhtine, explica cómo se fue dando esta cultura popular a través del tiempo en diferentes obras.

Una de las obras más antiguas y famosas es *La Cène de Cyprien* (Coena Cypriani)<sup>1</sup>. Obra plagada de un espíritu carnalesco donde se parodia la Escritura Santa (la Biblia y el Evangelio)<sup>2</sup>. Otra obra medieval es *Vergilius Maro grammaticus*, donde se hace una parodia de la sabiduría escolástica. Se tiene conocimiento de varios manuscritos sagrados que son descritos cómicamente sin embargo no se profundizará en ello. Sólo se mencionarán algunos autores y el presente trabajo se centrará más entre finales del siglo XIX y principios del XX que es precisamente el momento que aparece la obra del presente trabajo. De hecho, se pudiera ver en *Ubu Roi*, diferentes parodias de orden religioso o a los clásicos, como será demostrado más adelante.

## b) Renacimiento

Durante el siglo XVI surge en Francia una obra con un alto contenido de elementos carnalescos: *Gargantua* de François Rabelais. La obra fue muy leída, sin embargo no todos pudieron comprenderla, dado que tenían que dejar el lado artístico dictado por los eruditos de la época. Bakhtine, por su parte, estudia profundamente a Rabelais y en su libro *L'œuvre de François Rabelais* propone una reinterpretación en la que se basará esta investigación.

---

1 BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1985. (Collection TEL.), p. 22.

2 En la Biblia se pueden distinguir tres periodos: Medieval, de la Reforma y Moderno. En el Medieval se tiene la *Biblia Alfonsina*, (1260) y la *Biblia del Alba*, (1430), ambas contienen todo el antiguo testamento, se tiene también *Evangelios y Epistolas*, (1450), *El Pentateuco*, (1497) de los libros de Moisés. En el periodo de la Reforma se tiene una versión católica : *La Biblia de Quiroga*, (1527), donde se encuentra el *Antiguo Testamento*, tres años después aparece una versión de los cuatro evangelios. Para 1534 aparece *Los Salmos, los Evangelios y las Epistolas*. Fue hasta el 28 de septiembre de 1569 que se empezaron a incorporar los dos testamentos en lo que se conoció como *La Biblia de Oso*.

Dos autores más, contemporáneos de Rabelais y que Bakhtine cita como escritores de la cultura popular fueron: Cervantes, que por las características físicas de su personaje Sancho Panza es digno representante de un personaje grotesco, en *Don Quijote* y Shakespeare que con la obra *Hamlet*<sup>3</sup> dará a Ubu la parte dramática porque habrá que recordar que la obra a analizar es “*Ubu Roi* drame en cinq Actes en prose. Restitué en son intégrité tel qu’il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888”<sup>4</sup>.

Este siglo es muy importante para la obra porque la influencia de los tres grandes escritores de este siglo se refleja de una u otra forma en *Ubu Roi*, el personaje de Sancho Panza y Gargantúa, por ejemplo, comparten ciertas características con Ubu. Por otro lado hay autores que ven en *Ubu Roi* pasajes alusivos a *Macbeth*. Estas semejanzas se verán más adelante.

### c) Siglo XVII

Para Bakhtine, el hablar sobre lo grotesco en el terreno francés era como una tradición nacional. En la literatura de este siglo no abunda mucho sobre el tema, menciona la “comedia dell’arte”, las comedias de Molière y sobre todo una obra de Théophile Gautier, quien publicó en 1853 una compilación titulada *Les Grotesques*, en la que cita los representantes de lo grotesco del siglo XVII, entre quienes sobresalen:

---

<sup>3</sup> Bakhtine cita a Jean Paul (i.e. Johann Paul Friedrich Richter) quien en su libro *Vorschule der Aesthetik* distingue el término de grotesco citando en particular a Rabelais y a Shakespeare. Jean Paul escribe sobre la ridiculización del mundo entero y a decir de Bakhtine, comprende a la perfección el carácter universal “du rire grotesque”. Se hablará de él más adelante.

<sup>4</sup> JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris : Gallimard, 1962. p. 29.

“les poètes libertins”<sup>5</sup>. (Théophile de Viau, Saint Amant), Scarron, Cyrano de Bergerac et même Scudéry”<sup>6</sup>.

Hay que reconocer que estos autores buscaron las raíces de lo grotesco y sobre todo, no les atribuyeron solamente funciones satíricas.

Las comedias de Molière fueron muy famosas en esta época, habría que preguntarse si Jarry, al igual que Molière, quiso burlarse de algunos sectores de su época. La respuesta pudiera ser afirmativa sin embargo Jarry no se queda a un nivel de sátira, como se verá, su personaje es más complejo porque, además de encarnar un personaje conocido por los estudiantes de su época se le atribuyen otros más.

#### d) Siglo XVIII

En este siglo Bakhtine advierte cambios sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII. En Alemania, Gotschd y otros escritores se manifiestan por la exclusión de Arlequin en las obras teatrales, representante de lo grotesco, argumentaban que no era un personaje para “une scène ‘serieuse et décente”<sup>7</sup>. También se encuentran los defensores de este elemento. Justus Möser consagra todo un estudio para salir en su defensa: *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen (Arlequin ou la défense du grotesque)*, publicado en 1761. El autor señala que Arlequin representaba a

---

<sup>5</sup> Habrá que recordar que los escritores “libertins” estuvieron en la transición del Renacimiento y del siglo XVIII, estos escritores tendían a liberarse de la religión para darle a la existencia humana un sentido terrestre es decir, criticaban la religión para proclamar que el hombre debe vivir de acuerdo a la naturaleza.

<sup>6</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Op. Cit.* p. 53.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 44.



todo el mundo: Colombine, el Capitán, el Doctor, etc., es decir, el mundo de la commedia dell'arte.

En 1778, el crítico literario alemán Flögel, autor de una historia de la literatura cómica en cuatro volúmenes y de *Histoire de bouffons de la cour*, publica *Histoire du comique grotesque*, donde examina la forma de fiestas populares, fiesta de los locos, del asno, los carnavales, etc.

Como se puede apreciar en el siglo XVIII, el interés sobre lo grotesco está vigente y se manifiesta en la defensa por la “modernización” del tema cuando se suprime o se cambian algunos de sus componentes o bien otros autores se pronuncian por la defensa de la tradición.

### e) Siglo XIX

En el siglo XIX surge lo que Bakhtine llama romanticismo grotesco, que es una reacción contra los elementos de la época clásica y del siglo XVIII.

Il constituait dans une certaine mesure une réaction contre les éléments de l'époque classique et du XVIII<sup>ème</sup> siècle responsables d'une limitation et du sérieux unilatéral de ces courants: rationalisme sentencieux étroit, autoritarisme de l'État et de la logique formelle, aspiration à tout ce qui est prêt, achevé et univoque, didactisme et utilitarisme des philosophes des lumières, optimisme naïf ou banal, etc.<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 46.

El romanticismo grotesco se apoya ante todo en la tradición renacentista siendo Shakespeare y Cervantes los modelos para apoyarse e interpretar lo grotesco de la Edad Media.

A diferencia de lo grotesco de la Edad Media y Renacentista, el Romanticismo Grotesco es una manera de carnaval que el individuo vive en la soledad, con una conciencia clara de su aislamiento. La risa, principio fundamental en el carnaval, se encuentra aquí en forma de humor, de ironía, de sarcasmo, por consiguiente cesa de manifestarse abiertamente.

En el Romanticismo Grotesco, todo lo que es banal, cotidiano, se convierte en dudoso, extraño y hostil al hombre. Su mundo se transforma en un mundo exterior. Esta aseveración la podemos comparar con lo que sucede en la obra de teatro *Ubu roi*. En la que, de alguna manera, el mundo se transforma para dar lugar a un mundo "raro" grotesco, ajeno a lo acostumbrado por la gente.

Por otra parte,, Friedrich Schlegel en su *Entretien sur la poésie (Gespräch über die Poesie, 1800)* define lo grotesco como una fantasía e inclusive como una manifestación de la poesía. Para él, los máximos representantes son Shakespeare, Cervantes, Sterne y Jean Paul. Schlegel dice que lo grotesco es "le mélange fantasque des éléments hétérogènes de la réalité, la destruction de l'ordre et du régime habituels du monde, la libre excentricité des images et l'alternance de l'enthousiasme et de l'ironie"<sup>9</sup>.

Jean Paul en su *Introducción a la estética*, define lo grotesco como "humour meurtrier" incluyendo aquí, la fiesta de locos, la fiesta del asno, etc. Hace hincapié en

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 51.

II. Antecedentes del carnaval en la literatura  
la ridiculización del mundo entero y, sobre todo, en el radicalismo: “grâce à lui, le monde entier se transforme en quelque chose d’extérieur, de terrible et d’injustifié”<sup>10</sup>. Jean Paul distingue el mismo radicalismo en la destrucción de todos los fundamentos morales y sociales en forma de ritos y espectáculos de la Edad Media. Tal vez Jean Paul se refería a la parodia y “sacrilegio” que se hacían en estas fiestas, no sólo en la plaza pública, sino también en el seno mismo de la iglesia. Jean Paul comprende que lo grotesco no se da sin un principio cómico. Sin embargo el autor se queda únicamente a nivel de humor, sin la perspectiva de Bakhtine quien busca en lo grotesco, una risa regeneradora y renovadora<sup>11</sup>.

Otro escritor que da su concepción sobre el romanticismo grotesco es Victor Hugo, en su prefacio a *Cromwell* y más tarde en *William Shakespeare* da un sentido amplio al concepto, deduciendo su origen de la época preclásica. En el pensamiento de los “modernos” dice Victor Hugo lo grotesco está en todos lados: por una parte crea lo deforme y lo horrible, por otra lo cómico<sup>12</sup>.

Hegel, por su parte, lo define como la expresión del estado de ánimo preclásico y prefilosófico. Fischer diverge de Hegel, para él lo grotesco es lo cómico visto desde el ángulo de lo maravilloso<sup>13</sup>.

El Romanticismo Grotesco es importante para Bakhtine por una parte, porque los románticos buscaron las raíces populares de lo grotesco además de que no le atribuyeron únicamente funciones satíricas, por otro lado por haber hecho un

---

10 *Ibid.*

11 *Cfr. Ibid.* p. 51.

12 *Cfr. Ibid.* p. 52.

13 *Cfr. Ibid.* pp. 53-54.

II. Antecedentes del carnaval en la literatura  
descubrimiento importante: “celle de l’individu intime et subjectif, profond, complexe, inépuisable”<sup>14</sup>.

Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando se debilita el interés por lo grotesco, tanto en la literatura como en la historia literaria, cuando se hace alusión a lo grotesco, solo se hace para referir algo cómico.

En 1894, aparece una obra *L’ Histoire de la satire grotesque* de Schneegans, (*Geschichte der grotesken Satyre*) para quien lo grotesco siempre es una sátira. No alcanza a comprender “el principio material y corporal”, ni tampoco la “fuerza regeneradora y renovadora de la risa grotesca”<sup>15</sup>.

Bakhtine insiste que lo grotesco, incluyendo el Grotesco Romántico, “offre la possibilité d’un monde totalement autre, d’un autre ordre mondial, d’une autre structure de la vie”<sup>16</sup>.

Cabe notar aquí que la obra de Alfred Jarry es una crítica hacia la burguesía y que se sustenta en la necesidad de cambiar el sistema de vida que lleva la gente.

A decir de Bakhtine el siglo XIX no fue muy productivo, es quizá la fuerte influencia romántica y clásica que impidió el desarrollo de lo grotesco, sin embargo, hubo cosas rescatables al final del mismo.

---

14 *Ibid.* p. 53.

15 *Cfr. Ibid.* p. 54.

16 *Ibid.* p. 57.

## f) Siglo XX

Ya en el siglo XX nace nuevamente el interés por “el Renacimiento Grotesco”.

Se tienen dos líneas diferentes:

La première, c'est le grotesque **moderniste** (Alfred Jarry, les surréalistes, les expressionnistes, etc). Ce grotesque reprend (à des degrés divers) traditions du grotesque romantique; actuellement, il se développe sous l'influence des différents courants existentialistes. La seconde ligne est le grotesque **réaliste** (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, etc.) qui reprend les traditions du réalisme grotesque et de la culture populaire, et parfois reflète aussi l'influence directe des formes carnavalesques (Pablo Neruda)<sup>17</sup>.

Bakhtine, habla aquí de un renacimiento de lo grotesco en el siglo XX. Esto es importante puesto que *Ubu roi* es testimonio de esta afirmación, además Bakhtine toma en cuenta a Alfred Jarry, poniéndolo como representante de lo grotesco modernista.

Wolfgang Kayser, crítico literario alemán escribió un estudio consagrado a la teoría de lo grotesco, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 1957 (*Le Grotesque dans la peinture et la littérature*). Aunque Bakhtine no está totalmente de acuerdo sobre su concepción general, reconoce la seriedad del estudio, uno de los “errores” de Kayser es el decir “le grotesque est un monde devenu étranger” [...] ce n'est pas un monde devenu extérieur [...] C'est notre monde qui se transforme soudain en monde des autres”<sup>18</sup>.

Se ha visto cómo en la historia de la literatura lo grotesco ha perdurado, a pesar de que hay diferentes modos de tratarlo, ha sobrevivido porque al igual que el carnaval,

---

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 55.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 57.

II. Antecedentes del carnaval en la literatura  
se tiene la necesidad de expresarse fuera de lo establecido, romper reglas que permitan a la gente manifestarse y salir de su mundo para crear otro, esta es una constante que se encontrará en Jarry.

A pesar de las diferentes interpretaciones que se han dado del romanticismo grotesco, en realidad, no pueden ser tan tajantes ya que es innegable que lo grotesco ofrece la posibilidad de “otro mundo”, de otra estructura de vida. No se puede decir que el Romanticismo Grotesco se parece mucho al Modernista, pero se pueden retener algunas cosas del primero, como es la inversión del mundo para satirizar. En algunos casos se tomarán algunas nociones de lo grotesco realista como son las figuras de la exageración del vientre, de la comida, del vocabulario, etc.

le grotesque “offre la possibilité d’un monde totalement autre, d’un autre ordre mondial, d’une autre structure de vie... Il fait franchir les limites de l’unité, de l’indiscutabilité, de l’immuabilité factices (mensongères) du monde existant[...].Le monde existant se détruit à fin de renaître et de se rénover. En mourant le monde donne le jour<sup>19</sup>.

He aquí el sustento del presente trabajo, el ver de qué manera Alfred Jarry inserta esta concepción en *Ubu Roi*. ¿Será acaso el anuncio del nuevo milenio? ¿Será la sociedad que está pereciendo y tiene que renovarse? ¿O dedicará su obra que marcará a sus sucesores otra manera de hacer teatro? En realidad, en el carnaval **todo** se puede, no hay reglas, no hay nada dicho, el mundo parece invertido.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

### III. UBU ROI

La primera versión que se tiene de *Ubu Roi* es la que se representó con marionetas en 1888 bajo el título de *Les Polonais*, Jarry tenía 15 años. Ubu aparece citado por primera vez en L'Echo de Paris el 23 de abril de 1893. El Père Ubu es uno de los personajes más queridos por pintores y dibujantes del siglo XX entre los que se encuentran Picasso, Bonnard, Dalí, Miró, Baj, Ernst, Hockney, Nash y Jarry mismo<sup>1</sup>.

#### a) La obra

La obra de teatro fue representada el 10 de diciembre de 1896. Es la historia de una pareja llamada Mère Ubu y Père Ubu que elaboran un plan para derrocar al rey Venceslas. A insistencia de la Mère Ubu, Père Ubu acepta recibir al grupo que lo ayudará a matar al rey entre los que destaca Bordure.

En el segundo acto se lleva a cabo el complot, el rey muere y su hijo Bougre las alcanza a huir jurando tomar venganza. Père Ubu, ya instalado como rey, comienza en primer lugar a ganarse al pueblo ofreciendo una gran comilona y dinero en exceso y por último, una orgia.

En el tercer acto Père Ubu traiciona a aquellos que lo ayudaron a llegar al poder, su desmedido interés por el dinero lo lleva a cometer muchas atrocidades, matar a la

---

<sup>1</sup> Cfr. CIPPOLINI, Rafael. "Ubu rey de la patagonia". [en línea]. En: *Página 12*, Radar LIBROS, Domingo, 30 de Junio de 2002. [Consulta: 2 de mayo 2008]. Disponible en Internet: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-171-2002-06-30.html>.

realiza para apoderarse de sus bienes, matar a los magistrados para imponer su ley sobre los impuestos. La gente se revela contra el nuevo rey al igual que Bordure quien ayudado por el zar Alexis combate a Père Ubu.

En el IV acto Père Ubu va a la guerra montado en su gran caballo “à phynance” mientras que la Mère Ubu libra una batalla con Bougrelas justo en el momento que ella intenta robar el oro del reino. La Mère Ubu va a refugiarse en una cueva, por su parte el Père Ubu pierde en el campo de batalla y se refugia también en una cueva en la que dos de sus ayudantes, Cotice y Pile liberan la cueva que estaba ocupada por un oso. Al final, aprovechan un momento de distracción del Père Ubu para dejarlo y salir huyendo.

En el acto V y último, la Mère Ubu se da cuenta que su esposo está en la misma cueva, trata de aprovechar la oscuridad para hablarle fingiendo ser un ángel y lograr el perdón de Père Ubu por haber aprovechado su ausencia y querer robar, sin embargo no lo logra y el Père Ubu la castiga; para su mala suerte no termina su cometido porque Bougrelas ha llegado para seguir combatiendo. Los dos hombres que habían abandonado a Ubu están de regreso con otros más y la pareja y sus hombres logran huir de la cueva para después tomar un barco sin precisar hacia donde huyen.

#### **b) La sociedad de Ubu**

Jacques Robichez en su libro *Panorama du XIX<sup>ème</sup> siècle Français*, anuncia los acontecimientos que sucedían en aquella época. Hay que recordar que el naturalismo



buscaba imponerse en esta época, a través de los artículos de Zola se oponía el individuo moderno con el individuo clásico. Es, en este ámbito, que se da un teatro de tipo social. En esta época Courteline (1858-1929) empieza a interesarse por la risa, sin embargo no tiene mucho éxito, los temas que trata son sobre las canalladas de los hombres, la mala voluntad de las mujeres, la vida militar, y lo ridículo de las leyes. Hay una “guerra de discusiones” a partir del “Affaire Dreyfus”<sup>2</sup>. Por un lado, Bourget (1852-1935) combate a Zola, por otro lado Anatole France lo defiende, el simbolismo en este momento es una moneda en el aire. El conservatorio y el teatro libre intentaban ponerse de acuerdo sobre la necesidad de respetar las reglas del arte escénico.

Sin embargo, en este juego de símbolos entraba en desventaja el espectador, ya que éste era menos susceptible al simbolismo que el lector. Al actor de escena se le pide que actúe sin tantos gestos, sin movimiento, sin tanta fuerza en sus palabras, casi como sonámbulo; tales son las condiciones en el simbolismo. Es en este momento que un actor y director escénico toma este desafío y crea el teatro de la obra en 1893 y organiza representaciones que se podrían llamar fantasmales. Durante sus 6 años de vida en este escenario se inventó un arte de ideas opuesto al de divertimento burgués, ya que reduce el diálogo, suprime accesorios, baja la intensidad de luz, cada réplica

---

<sup>2</sup> El caso del capitán Alfred Dreyfus, que fue acusado injustamente de espionaje alemán se tornó en un caso de antisemitismo, y el problema creció a raíz que se supo sobre su inocencia y por la publicación por parte de Émile Zola de un artículo titulado “J'accuse”. Zola provocó una sucesión de crisis política y social, revelando así las fracturas que subyacían en la Tercera República Francesa. Dividió a los franceses en dos bandos los “dreyfusards” y los “antidreyfusards”, mostrando con esto la existencia de una sociedad francesa de violento nacionalismo y antisemitismo.

pareciera un secreto, confronta a los hombres a su mundo interior, este director fue Lugué-Poe (1869-1940)<sup>3</sup>.

Es en este momento que aparece Alfred Jarry y logra hacer una gran mancuerna con Lugué-Poe quien a su vez será quien divulgue las obras de otros autores más como Ibsen, Björnson, Strindberg.

Para Denis Bablet *Ubu roi*, que Lugué-Poe pone en escena en 1896 es la obra que hará estallar las fronteras del simbolismo; para él *Ubu Roi* es insólita y no se puede clasificar, es una obra con “Un langage nouveau sur lequel il y aura de revenir”<sup>4</sup>.

Jarry, dice Bablet, niega el tiempo y el espacio e instala su obra en una eternidad donde reina la incoherencia. No hay decoración que pudiera crear una ilusión ¿será que la decoración austera haría pensar en la plaza pública? no hay comediantes que se identifiquen a un personaje, cabe recordar que Jarry escribió la obra original para ser representada por marionetas. Jarry dice en una conferencia: “il a plu à quelques acteurs, de se faire pour deux soirées impersonnelles et de jouer enfermés dans un masque afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes que vous allez voir”<sup>5</sup>.

Para Louis Halphen, el teatro es una enorme preocupación tanto para el público francés, amante de las representaciones populares, como también para el público

3 Cfr. GARCIA PINTADO. “Un sueño de píc”. [en línea]. En: *ABABOL*, tercera época Semanario de literatura, artes y ciencias, Murcia : semana del 6 al 12 de mayo de 2005. [Consulta 25 de marzo de 2008]. Disponible en Internet:

<http://canales.laverdad.es/ababol/pg050506/ababol.htm>.

4 BABLET, Denis. “Lugué-poe et le Théâtre de l'oeuvre”. En: *Encyclopedie du Theatre contemporain*, vol. 1 (1850-1914), Paris : les publications de France, 1957. p. 56.

5 RACHILDE “Alfred Jarry ou le surmále de lettre”. [en línea]. En: Réactions face à Ubu [Consulta: 18 marzo 2008]. Disponible en Internet: <http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/documents/reactionsubu.htm>.

intelectual, quien considera la representación de gala como un rito obligado de la vida diplomática<sup>6</sup>.

Henri Béhar describe en detalle la puesta en escena de *Ubu roi* en su libro *Jarry dramaturge*. El comportamiento de los asistentes a la obra el 10 de diciembre de 1896 fue escandaloso, entre gritos, abucheos y chiflidos la gente se creyó engañada. Entre los asistentes se encontraba Jules Renard quien escribiría “Si Jarry n’écrit pas demain qu’il s’est moqué de nous, il ne s’en relèvera pas”<sup>7</sup>, otro autor escribiría “comment certains spectateurs ne comprenaient-ils pas qu’Alfred Jarry se moquait de lui et de nous”<sup>8</sup>. Otros autores como Sarcey vieron la oportunidad de manifestarse contra este tipo de teatro. En cuanto a Lugné-Poe, que Jarry había dejado después de la representación de la obra, pensó que *Ubu Roi* había sido un fracaso. Tuvieron que pasar 30 años para que el mismo Lugné-Poe dijera que lamentaba sobremanera que *Ubu Roi* no fuese considerada como una obra de teatro revolucionaria<sup>9</sup>.

Una de las razones del fracaso de Ubu, desde el punto de vista de Henri Béhar, fue el vocabulario grosero utilizado por el autor ya que para la sociedad de esta época, éste era mal visto en escena. La representación de Ubu, el 10 de diciembre de 1896 fue también la representación de una batalla entre las jóvenes escuelas, decadentes, simbolistas y la crítica burguesa al mando de Sarcey. Hay que recalcar en este conflicto que George Rémond decía que Jarry había ya vislumbrado un escándalo muy parecido o superior al de *Phédre* o *Hernani*, Jarry reconoció el haber atacado directamente a la

6 Cfr. HALPHEN, Louis et DOUCET, Roger. *Histoire de la société française*. Paris : Fernand Nathan, 1953 p. 292.

7 RENARD, Jules. *Journal*. [en línea]. En : ABU: la Bibliothèque Universelle (Association des biblioFiles Universels), Paris : 1993. [Consulta 2 mayo 2008]. Disponible en Internet: <http://abu.cnam.fr/BIB/uteurs/remardj.html>.

8 BÉHAR, apud. Bahür, *L'écho de Paris* 12 décembre 1896. En: BÉHAR, Henri. *Jarry Dramaturge*. Paris : Librairie A.G. Nizet, 1980, p. 73.

9 BÉHAR, Henri. *Jarry Dramaturge*. Paris : Librairie A.G. Nizet, 1980, p. 74.

multitud, sin embargo se defiende al decir que “elle a compris et c’est parce que la foule est une masse inerte et incompréhensible et passive qu’il la faut frapper de temps en temps, pour qu’on connaisse à ses grognements d’ours où elle est et où elle en est”

10

El fracaso de la pieza teatral fue aparente ya que los simbolistas la mitificaron aún si estaba en contra de la belleza, lo ideal y lo absoluto que ellos preconizaban en sus obras.

Gérard Damerval en su libro *Ubu La bombe comique de 1896* menciona que la pieza llega en el momento en que la III República debe solucionar algunos problemas. Por un lado, en política exterior Francia establece alianzas no sólo militares y económicas con la Rusia zarista, sino también sentimentales. ¿Es acaso este zar que Jarry hará caer delante del Père Ubu y su armada?. Había en Francia muchos refugiados políticos de origen polaco. Las autoridades y la censura no podían ver con agrado que la pieza de Jarry se llamara “Les Polonais” y que se situara en Polonia, es decir “nulle part”, en ningún lado ya que Polonia no existía, estaba compartida entre Austria, Rusia y Prusia<sup>11</sup>. En lo que se refiere a la política interior, se vive una agitación generalizada. ¿Será la misma agitación que se vive en la obra de Ubu? entre la caída del II Imperio, la presencia de la armada prusiana y la comuna, Francia vive momentos de tensión<sup>12</sup>.

10 JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris : Librairie Générale Française, 1962. (Le livre de poche). p. 154.

11 La nación polaca surge entre el siglo V y VI, su pasado es un tanto oscuro, la primera vez que es compartida por estos países data de 1772. De 1795 a 1863 surgen varias revueltas que no llevan a nada. Con el tratado de Versalles, 1919, resucita para ser nuevamente compartida en 1939 por Alemania y la URSS. Vuelve a aparecer en 1945 con un territorio muy disminuido.

12 DAMERVAL, Gérard. *Ubu La bombe comique de 1896*. Paris : Moniteur, 1980. p. 20.

En cuanto a la religión, también se vive una tensión. Numerosos católicos se unen a la inquietud de León XIII, de adaptar la iglesia a la vida moderna; la existencia de leyes laicas constituye para la jerarquía católica un obstáculo insuperable para la aceptación del nuevo régimen republicano<sup>13</sup>.

Georges Duby en *Histoire de la civilisation française* menciona, que los autores de moda y que han conquistado un poco el público intelectual son: Bergson, Léon Bloy, René Martineau y Paul Claudel, sin embargo son dos personalidades que dominan en el cristianismo social: Péguy, quien escribe sobre las buenas causas y que acomete contra todos los privilegios y los vicios y Mar Sangnier, fundador de Sillon quien representa el mismo movimiento de manera más realista<sup>14</sup>.

Además en esta época la educación estaba a cargo de religiosos, por lo que Jarry conocía muy bien el latín, el griego y el francés. Hay que agregar a esto la fe católica del escritor que en combinación con los cambios de su época, hizo que escribiera dos obras con tema religioso “Une telle imprégnation de l’histoire Sainte conduit Jarry à s’intéresser à la vie de Christ, il compose *L’amour absolu* et *Cesar-antéchrist*”<sup>15</sup>. Jarry avivaba el fuego en la hoguera al representar a la Mère Ubu, en una ceremonia en la que jura matar al rey. Justo en el momento que se revisan los lineamientos de la iglesia ante la nueva República<sup>16</sup>.

## J

13 Cfr. *Ibid.* p. 23.

14 Cfr. DUBY, Géorge et MANDROU, Robert. *Histoire de la civilisation française XVII-XX siècle*. Paris : Armand Colin, 1958. pp. 268-270.

15 BÉHAR, Henri. *Les cultures Jarry*. Paris : Puf écrivains, 1988. p. 32.

16 Cfr. DAMERVAL, Gérard. *Op. Cit.* pp. 24-25.

Jarry se colocará en contra de las obras teatrales en las que tratan problemas sociales; él presentará un pueblo que se aprovecha de los crímenes de Ubu, personajes que se comportan como bestias salvajes por algunas monedas de oro<sup>17</sup>.

No hay que olvidar los progresos en la ciencia de esta época: la electricidad, el avión, el automóvil, que Jarry impondrá a Ubu con su bastón “à physique” y pretenderá grotescamente un “moyen de notre science en physique et aidé des lumières de nos conseillers, une voiture à vent pour transporter toute l’armée”<sup>18</sup>.

Paul Sureur, en *Le théâtre français contemporain* califica a Jarry como un personaje extravagante, que a los 15 años escribe una obra para ridiculizar a uno de sus profesores. Según este crítico esta obra, de la cual se hablará mas adelante, es la primera versión de lo que sería *Ubu roi*. Señala además que Alfred Jarry modificó la rigidez del teatro clásico, promulgando la presentación de un mundo absurdo con un tono poco serio “je veux devenir riche, s’écriait Ubu, après quoi, je tuerai tout le monde et je m’en irai”<sup>19</sup>.

Por otro lado, Jarry ponía en práctica en sus obras, su teoría según la cual “raconter des choses compréhensibles ne sert qu’à alourdir l’esprit et fausser la mémoire, tandis que l’absurde exerce l’esprit et fait travailler la memoire”<sup>20</sup>. Jarry criticaba el lenguaje deformando las palabras (*oneiller* por *oreiller*), jugaba con las palabras (*le combat des Voraces* en lugar de *Coriaces*).

17 Cfr. *Ibid.* p. 26.

18 *Ibid.*

19 SUREUR, Paul, *Le théâtre français contemporain*. Paris : Société d’édition et d’enseignement supérieur, 1964. p. 425.

20 *Ibid.* p. 424.

Esta última cita, mencionada por Paul Sureur, es la misma que utiliza Marc Beigbeder en su obra *Le théâtre en France* quien afirma que es esto lo que conduce a Jarry, veinte años antes que a Jacques Copeau<sup>21</sup>, a reducir la escena a accesorios únicamente y a hacer que los actores participen sólo con máscaras, que un sólo individuo sea la representación del pueblo, que uno más anuncie el lugar en una pancarta, además, que al levantar el telón, la escena fuera como un espejo para el espectador y que vieran sobre el escenario a su doble innoble. Más que un precursor, dice Marc Beigbeder, Jarry es el autor del anarquismo histórico, en el cual existe una sociedad dentro de la sociedad, capaz, si no de realizar un ambiente de fiesta, un ambiente de bombas. De ahí que nazca, una nueva manera de comicidad, no junto al espectador para ponerse en contra de otros, sino que los pone en contra de si mismos, de su propia lógica<sup>22</sup>.

Se ha visto cómo diferentes autores vieron la llegada de *Ubu Roi* en el teatro y cuál fue el ambiente político-económico-social que lo rodea, sin embargo, de manera interna también es importante ver cómo fue concebido por su autor.

Entre los años 1885 y 1888 un profesor del Liceo de Rennes, en donde Jarry estudió, es objeto de mofa entre los alumnos, este profesor de física M. Hebert, era apodado P.H que a los ojos de los niños encarnaba “todo lo grotesco del mundo”. Bajo

21 Jacques Copeau es fundador del teatro Vieux-Colombier, colabora con Gide, Schlumberger, Ghéon, Ruyters y Drouin, en la creación de *La Nouvelle Revue Française*, Copeau hace un llamado al público intelectual para “entretenir les cultes des chefs-d'œuvre classiques, français et étrangers”(Claude Sicard, 1999, en línea:

<http://www.culture.gov.fr/culture/actualites/celebrations/copeau.htm>).

22 Cfr. BEIGBEDER, Marc. *Le théâtre en France depuis la libération*. Paris : Bordas, 1959. p. 35.

este sobrenombre se convierte en un héroe “potache”<sup>23</sup> el cual llega a ser rey de Polonia en una historia escrita por Charles Morin titulada “Les Polonais”. En octubre de 1888 Alfred Jarry ingresa al liceo y Henri Morin, hermano menor de Charles le presenta el texto a Jarry, quien lo transforma en comedia para ser representada con marionetas en diciembre de 1888, después en enero de 1890 en el granero de la familia Charles Morin, más tarde en el departamento de Jarry, con su “Théâtre de Phynances”<sup>24</sup>.

La temática de las obras “potachiques” constituyen una red discontinua, como diría Henri Béhar en su libro *Les cultures de Jarry*, “des séries anastomosées de manière aléatoire”<sup>25</sup>. Para ir mas allá enumera tres:

La primera es la serie escolar en la que los apodos constituyen la marca inicial: “Roupias”, “tête seche”, “pas foro...”; seguido de los retruécacos<sup>26</sup>, (“les voraces” y “les coriaces”) y sobre todo la serie de palabras paronomásticas<sup>27</sup>, (“sacripiant”, “mécreant”, “polognard”, “soulard”, “battard” etc.) El oído de los jóvenes es sensible a los cambios de sonoridad (“la mer d’Azov” por “merdazof” en *Ubu Roi*). Deforman las palabras ya sea fonética o gráficamente, de ahí el origen de “phynances”, “prophaiseur” etc.

La segunda serie es la serie trivial es decir, el dedicarse solamente a dormir y sobre todo a comer alimentos propios de los jóvenes, se incluirá en esta serie las lecturas que ellos buscan fuera de la escuela.

23 El término potache se define de la siguiente manera: “Fam. Collégien, lycéen[...] Éleve interne[...] qui a les caractéristiques du collégien, du lycéen[...] personne sans expérience, naïve”. (*Le Trésor de la Langue Française Informatisé*).

24 Cfr. JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris : Gallimard, 1962. pp. 9-10.

25 El término *anastomose* significa la “communication entre deux organes, deux vaisseaux, deux conduits de même nature ou deux nerfs” (*Petit Robert*). De este punto de vista sería la unión de los diferentes “hábitos” estudiantiles.

26 Inversión de los términos de una proposición o cláusula en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con el de la anterior. (*Gran diccionario enciclopédico ilustrado*).

27 Se aplica a cada uno de dos o más vocablos que tienen entre sí una comunidad de origen o semejanza fonética, ej. hambre, hombre (*Ibid*).



La tercera serie, ciertamente la más importante, es la serie obscena y escatológica. En el caso de Jarry las cuestiones sexuales no tienen en apariencia gran relevancia, no así el tema fecal<sup>28</sup>.

Lo que intenta demostrar Béhar es de qué manera estas “culturas” tuvieron influencia en el autor.

Jules Ferry, en 1881 promulgant l'enseignement primaire laïc et obligatoire, se développe une culture propre aux élèves. Elle constitue une sorte de compromis entre la culture scolaire ou classique (celle qu'on enseigne dans les classes, par conséquent); la culture populaire vivante, dont les enfants sont porteurs, [...] et la culture noble de la société dans la quelle ils devront s'insérer [...] Cette culture que je nomme “potachique” [...] aura ses rites et ses oeuvres — si j'ose dès à présent annoncer un thème que Jarry déploiera majestueusement dans ses écrits de Lycéen — il va de soi que cette culture [...] entretiendra des relations étroites, d'identité ou d'opposition, avec les autres cultures ambiantes<sup>29</sup>.

Para finalizar este capítulo, otro tema a tomar en consideración en la obra de Jarry, es la pataphysique. Jarry fue si no el fundador, un gran precursor de la “pataphysique” que como lo dice Michel Arrivé: “La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité”<sup>30</sup>.

Siendo pequeño, Jarry participó como colegial en esta cultura de resolver los problemas de manera metafísica.

La Patafísica estudia las leyes que rigen las excepciones y explica el universo complementario o, menos ambiciosamente, describe el universo que podemos ver y que tal vez debemos ver en lugar del tradicional. Las leyes del universo tradicional que creímos descubrir, al ser también correlaciones de excepción, aunque más frecuentes, en todo caso de hechos accidentales, que se reducen a excepciones poco excepcionales, no tienen siquiera el atractivo de la

28 Cfr. BÉHAR, Henri. *Op. Cit.* pp. 93-94.

29 *Ibid.* pp. 75-76.

30 ARRIVÉ, Michel. “Les origines jarryques de la Pataphysique”. [en línea]. En: *Magazine littéraire*. [Consulta: 16 abril 2008]. No.388, juin, 2000. Disponible en Internet: <http://pagesperso-orange.fr/mexiquiculture/nouvellesf-arrive.fr.htm>.

singularidad. La idea central de la Patafísica es la consideración de las leyes generales de la física como un conjunto de excepciones no excepcionales, y, en consecuencia, sin ningún interés. En suma, la regla es una excepción a la excepción. Este es el centro de la «dialéctica» patafísica. Y sólo la excepción es lo que hace avanzar a la ciencia. Para ello baste con recordar los principios de Fleming, de Pasteur o de cualquiera de esos ilustres científicos para constatar que todo verdadero descubrimiento acontece por azar. En este punto es imposible no notar las similitudes con lo que 30 años más tarde Popper enunciaría como el Principio de falsación o de refutabilidad<sup>31</sup>.

Se considera importante esta cita porque habla de la complejidad del autor, bajo esta perspectiva patafísica, *Ubu Roi*, sería una excepción del teatro de la época.

¿Será por esta razón que Henri Béhar lo considere un simbolista? Cuenta que Jarry tuvo la oportunidad de elegir entre tres corrientes: realismo, naturalismo y simbolismo. Jarry decidió el simbolismo por cuatro razones:

1. Le symbolisme représente à ses yeux la pointe de la révolution littéraire.
2. C'est le plus à même comprendre l'insolite.
3. Le symbolisme est en train de se constituer son lien d'expression scénique, avec le théâtre d'art, de Paul Fort, puis le théâtre de l'œuvre de Lugné-Poe.
4. C'est le mouvement le plus accueillant aux jeunes gens, tant pour les mardis de Mallarmé que par le réseau de petites revues qu'il leur ouvre<sup>32</sup>.

El teatro en esta época representa la puerta de entrada para volverse famoso de manera rápida. Cabe aclarar en este punto que Henri Béhar difiere de Bakhtine al considerar a Jarry como un “grotesque moderniste” ya que para este autor, Bakhtine no tomó en cuenta la cultura “potachique” de la que surgió Jarry, además que para el ruso, el simbolismo y el surrealismo eran de origen burgués. Sin embargo esto no está en discusión en este momento, lo importante es ver cuál fue el panorama social de la

31 VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. “Alfred Jarry y el Collège de Pataphysique : la ciencia de las soluciones imaginarias”. [en línea]. En: *Revista Almiar*. Madrid : Revista Almiar, 2005. [Consulta: 25 marzo 2008]. Disponible en Internet: <http://www.margencero.com/articulos/articulos3/patafisica.htm>.

32 Cfr. BÉHAR, Henri. *Op. Cit.* p. 108.

llegada de *Ubu Roi* y la formación que tuvo el autor y qué lo pudo motivar a escribir esta obra.

Una vez mostrado el marco en el que se analizará la obra y visto cómo pudo haberse concebido, se procederá a revisar las partes más relevantes sin pretender agotar todas las figuras simbólicas que se pudieran encontrar.

### c) Rabelais y Jarry

A diferencia de la cultura “potachique”, que se da sobre todo en el siglo XIX, la cultura popular siempre ha existido y es Alfred Jarry quien combina las dos para dar lugar a una nueva que anuncie el siglo XX.

A semejanza de Rabelais, dice Henri Béhar en *Les cultures de Jarry*, quien a través de *Les chroniques de Gargantua* logra una obra popular culta; Jarry pondrá por su parte en alto la literatura de su tiempo llenándola de símbolos de la cultura popular. Esta cultura, como se ha visto, es por naturaleza visual. Jarry quiso resucitar la imaginación del público recurriendo a las costumbres de los escolares y a la tradición popular, tradición que pretende modernizar y actualizar. Sin embargo, dice Henri Béhar, no tuvo el éxito esperado. Jarry dejó al menos un testimonio a los intelectuales de su tiempo: la curiosidad por la literatura popular. Jarry toma los diferentes temas de esta cultura recurriendo directamente a “son cher Rabelais” el cual conoce casi de memoria. Muy pronto Jarry habla “Rabelaisien” “il morgue sa langue au modèle pantagruélique [...] en fin il s’attache, pendant près de dix ans (par périodes il est vrai) à

composer un *Pantagruel* en opéra-bouffe”<sup>33</sup>. Aunque esta ópera la escribiera más tarde.

Es importante resaltar la gran influencia que tuvo Rabelais para Jarry, no solamente lo ve Henri Béhar, también Henry Bauer quien en una presentación hace una comparación con François Rabelais, en particular con *Gargantua*, hay que ver que no sólo se insiste en el uso del vocablo grosero, sino que también va contra una tradición.

C'est une farce extraordinaire, de verbe excessif, de grossièreté énorme, de la plus truculente fantaisie recouvrant la verve mordante et agressive, débordant de l'altier mépris des hommes et des choses ; c'est un pamphlet philosophico-politique, à gueule effrontée, qui crache aux visages des chimères de la tradition et des maîtres inventés selon les respects des peuples ; c'est une contribution aux *Faits et Gestes de Gargantua et de son fils Pantagruel*, - c'est enfin ce qui s'entend de plus rare, un cri original et discord dans le concert des accoutumances. Et ce cri résonne longuement et admirablement aux oreilles qui l'écouteront. Ah! combien violent et irrespectueux, de forte saveur, et que j'aime le jeune hérault capable de dépouiller les institutions de leurs apparences, d'arracher les masques aux trognes et de proclamer : Raca!<sup>34</sup>.

El decir que es un panfleto filosófico-político es reconocer que la obra no es solamente una obra satírica, hay mucho que decir y explicar cuando dice filosófico. Cabe señalar que Henri Bauer, hijo natural de Alexandre Dumas, fue un crítico que defendía las obras que causaban controversia fuera *Ubu roi*, o más tarde, *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand en 1897.

33 Cfr. BÉHAR, Henri. *Op. Cit.* pp.141-142.

34 BAUER, Henry. "1896 chronique: Ubu roi". [en línea]. En: *Echo de Paris*, 23 de noviembre de 1896. [Consulta: 18 marzo 2008]. Disponible en Internet: <http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/documents/reactionsubu.htm>.

#### **IV. FORMAS DE EXPRESIÓN DEL CARNAVAL Y *UBU ROI***

En la fiesta de carnaval se encuentran diferentes manifestaciones que no se pueden disociar, a saber: la risa, la manera de expresarse de la gente en la plaza pública, el bullicio que hacen, la manera en que se visten, la manera de bailar al son de la música, lo que beben y comen y la coronación del rey feo que es el que abre la pauta para el inicio del festejo. A continuación se verá cómo se refleja en la obra de Jarry cada uno de estos elementos.

##### **a) La risa**

La risa es el principal “invitado” en todo festejo sobre todo en el carnaval, la gente ríe al observar su alrededor, comparte este sentimiento de alegría con sus semejantes. La risa, a pesar de que no se menciona nada sobre su carácter pecaminoso en la Biblia, fue reprimida durante la Edad Media por oponerse a la caridad y al amor a Dios, al rezo y a la meditación. Llegaría un poco más tarde un argumento mayor: la relación entre la risa y el demonio debido a las iconografías que presentaban al diablo sonriendo.

Aristóteles dice en su *Poétique* que “le comique n’est qu’une partie du laid; en effet le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni

IV. Formas de expresión del carnaval y Ubu Roi  
destruction”<sup>1</sup> que sería lo contrario a la tragedia en el que la acción es dolorosa y destructiva.

Victor Hugo en su *Préface de Cromwell*, hace todo un manifiesto del teatro romántico y una entronización de lo grotesco, retoma la idea de “laideur” y dice que “des pédants étourdis (l’un n’exclut pas l’autre) prétendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d’imitation pour l’art, on leur répond que le grotesque, c’est la comédie, et qu’apparemment la comédie fait partie de l’art”.<sup>2</sup>

Victor Hugo crea el drama romántico para romper con la rigidez de las reglas del teatro clásico, de esta manera lo cómico y lo trágico pueden mezclarse en la misma obra. Al igual que en la vida real, alternan todo el tiempo y en el teatro lo que se pretende es precisamente representar esta misma diversidad ante los espectadores. *Ubu Roi*, es precisamente un drama en el cual se encuentra de cierta manera lo trágico y lo cómico sin embargo tiene otras características especiales como se verá más adelante.

Hay muchas maneras de definir la risa entre diferentes autores y en diferentes géneros literarios. Veronique Sterberg-Greiner, en su libro *Le comique* hace una recopilación de cómo se manifiesta y se crea la risa a través del tiempo en diferentes obras. Sin embargo, el propósito del presente trabajo es ver en especial, dos autores que influenciaron de manera innegable a Alfred Jarry: Henri Bergson y François Rabelais, este último visto bajo la teoría de Mikhaïl Bakhtine.

Para explicar cómo se da la risa, Bergson imagina que si en un baile el público se pusiera tapones para no escuchar la música, entonces lo que vería ante él sería unos

---

<sup>1</sup> STERNBERG-GREINER, Véronique. *comp. Le comique*. France : GF Flammarion, 2003. p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.* pp. 210-211.

IV. Formas de expresión del carnaval y Ubu Roi bailarines ridículos provocando una “anesthésie momentanée du coeur”.<sup>3</sup>

Otro ejemplo más es cuando un hombre que tropieza con una piedra y cae, “il aurait fallu changer d’allure ou tourner l’obstacle. Mais par manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, par un effet de raideur ou de vitesse acquise [...] l’homme est tombé”<sup>4</sup>. En vez del efecto de “laideur” dicho por Aristóteles, Bergson antepone el de “raideur”. Añade que la risa es siempre grupal, que la risa del espectador, en el teatro por ejemplo, es más amplia si el teatro está más lleno. Es importante tomar en cuenta que el medio natural en que se da la risa es en sociedad, por consiguiente debe tener un significado social.

Et le rire sera bien plus fort encore si l’on ne nous présente plus sur la scène deux personnages seulement, comme dans l’exemple de Pascal, mais plusieurs, mais le plus grand nombre possible, tous ressemblants entre eux, et qui vont, viennent, dansent, se démènent ensemble, prenant en même temps les mêmes attitudes, gesticulant de la même manière. Cette fois nous pensons distinctement à des marionnettes<sup>5</sup>.

En un par de páginas más adelante liga la idea de marionetas con la actitud mecánica que deben de tener éstas.

“Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà une croix où il faut s’arrêter”<sup>6</sup>

Queda claro con estas citas la gran influencia que tuvo Bergson en Alfred Jarry. La idea de que la risa debe tener un significado social pudo haber sido algo que tuvo muy presente en el momento de decidir llevar al “théâtre de l’oeuvre” *Ubu Roi*, es por esto que decide “sacudir” al público de su época y dejar ver el monstruo Ubu,

<sup>3</sup> BERGSON, Henri. *Le rire*. Paris : 401ª ed. ; Quadrige/ Puf, 1985. p.4.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 29.

“semblable à l’Animal-Glaçon qui bataille contre la Bête-à-Feu, de Cyrano de Bergerac”<sup>7</sup>.

Este monstruo, dispuesto a atacar sin miedo al público que se le acerque y que no comprenda el peligro que tiene ante él, porque es el monstruo interno de cada uno.

L’art et la compréhension de la foule étant si incompatibles, nous aurions si l’on veut eu tort d’attaquer directement la foule dans *Ubu Roi*, elle s’est fâchée parce qu’elle a trop bien compris, quoi qu’elle en dise [...] C’est parce que la foule est une masse inerte et incompréhensive et passive qu’il la faut frapper de temps en temps, pour qu’on connaisse à ses groncements d’ours où elle est — et où elle en est<sup>8</sup>.

Jarry no sólo hace teatro para provocar al espectador, lo estructura de tal manera que quiere que sus personajes sean actores que actúen como marionetas, tal y como lo propone su profesor. Porque es a través de las marionetas que el drama de la vida, el drama de la libertad puede ser transformado en comedia.<sup>9</sup> Es por eso que Jarry titula su obra *Ubu Roi* “drame en cinq actes.”

El papel de la marioneta es importante porque permite que las actitudes serias se vuelvan graciosas. Henri Béhar, en *Jarry dramaturge* describe de manera detallada los gestos de los personajes en la representación de la pieza. Todos los movimientos de los actores no están descritos en la obra original. Hubo un gran trabajo de Jarry y de Lugné-Poe para indicar la serie de gestos y movimientos que reforzarían los diálogos.

Les pantomimes traditionnelles y sont nombreuses, comme si l’auteur de ce drame prétendument historique s’était cru obligé d’insérer des scènes dont on ne pourrait frustrer le public. Ainsi tout ce qui concerne la famille de Venceslas fait objet de mimiques stéréotypées; la reine Rosemonde prie Dieu dans la chapelle royale (II, 3), puis elle s’enfuit par un escalier dérobé (accessoire

<sup>7</sup> JARRY, Alfred, *Op. Cit.* p. 155.

<sup>8</sup> *Ibid.* pp. 154-155.

<sup>9</sup> Cfr. BERGSON, Henri, *Op. Cit.* pp. 59-61.



obligatoire depuis *Hernani*) tandis que son fils protège sa retraite (II, 4) [...] Jarry s'est efforcé, soit par le texte soit par les indications scéniques, de donner à ses personnages le même relief qu' à la marionette. Pour marquer son mépris la Mère Ubu hausse les épaules; le Père Ubu ayant une idée se frappe le front [...] Quant au rire, il s'accompagne d'une agitation physique extrême : 'tous se tordent...Plusieurs agonisent de rire...' (V, 4 p. 129)<sup>10</sup>.

Este tipo de teatro combina los acontecimientos de la vida real de manera que al ser representados de esta forma parezca algo mecánico, sólo faltaría agregar, como diría Bergson, "passer aux caractères opposés pour obtenir la formule abstraite, cette fois générale et complète, des procédés de comédie réel et possibles". Es en este momento en que es pertinente explicar la inversión del mundo vista en Rabelais por Mikhaïl Bakhtine.

Para Bakhtine, la risa se opone a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal. Distingue tres categorías independientes que al mismo tiempo se mezclan de diferentes maneras:

- 1) Les formes des rites et spectacles (réjouissances du carnaval, diverses pièces comiques jouées sur la place publique, etc.);
- 2) Oeuvres comiques verbales (y compris les parodies) de différente nature : orales et écrites, en latin ou en langue vulgaire;
- 3) Différents formes et genres du vocabulaire familier et grossier (injures, jurons, blasons populaires, etc.).<sup>11</sup>

Todos estos ritos se contraponían a las formas de culto y ceremonias oficiales, creando con esto una "segunda vida" en la cual los hombres de la edad media vivían en

<sup>10</sup> BÉHAR, Henri. *Jarry Dramaturge*. pp. 52-53.

<sup>11</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Op. Cit.* p.12

fechas determinadas, creando de esta manera una dualidad del mundo, es por esto que para el autor el carnaval se sitúa en las fronteras del arte y de la vida. Es en realidad la vida que se presenta en forma de juego, es por esto que los que asisten al carnaval no son espectadores, ellos lo viven porque esta hecho para todos y a lo largo del festejo lo vivirán conforme a sus leyes, es decir, las leyes de la libertad.

Es muy revelador los términos que se han citado, se tiene la palabra arte, cuando Victor Hugo habla de lo grotesco y la comedia, se encuentra de nuevo con Bakhtine cuando habla del carnaval y se tiene la palabra libertad mencionada por Bakhtine y por Bergson cuando dice que “Tout le sérieux de la vie lui vient de notre liberté”<sup>12</sup> para decir enseguida “voilà ce qui donne à la vie son allure quelque fois dramatique”. Son términos que quizás Jarry tuvo muy presentes en el momento de escribir “el drama” de *Ubu Roi* de expresar su libertad como escritor que se opone a las normas sociales para crear arte en el que combina lo grotesco, la risa y el drama. Como diría el mismo Jarry en sus “Douze arguments sur le Théâtre”

Le dramaturge, comme tout artiste, cherche la vérité, dont il y a plusieurs. Et comme les premières aperçues ont été reconnues fausses il est vraisemblable que le théâtre de ces dernières années a decouvert — ou créé, ce qui est tout un — plusieurs points de l'éternité nouveaux. Et quand il n'a pas decouvert il a retrouvé et recompris l'antique<sup>13</sup>.

Alfred Jarry coincide con Bakhtine al decir que es en el pasado que se puede encontrar las semillas del futuro, en este caso, es regresar a la infancia de Jarry y buscar en su “pasado” lo necesario para crear un teatro nuevo.

---

12 BERGSON, Henri. *Op. Cit.* p. 60.

13 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 146.

## b) El lenguaje

Se comenzará con la primera palabra pronunciada por el personaje principal: “merdre!”, es quizá ésta la palabra que provocó revuelo en los espectadores y que dio mucho de qué hablar. La palabra aparece ya deformada, no es una equivocación la mala pronunciación, porque la obra escrita se presenta ya con esta deformación. La palabra “merdre” aparece en treinta y tres ocasiones y el número de interpretaciones que se le han dado han sido diversas y contradictorias.

Ce merdre ontologie resoné dans un Monde où règnent la boucherie des guerres, la barbarie, le nazisme, le fascisme, le stalinisme, les goulags, les charniers, les camps d’extermination, les génocides, le feu nucléaire, la mondialisation phynancière, le décervelage planétaire<sup>14</sup>

Lo interesante en esta cita de Daniel Accursi es que da una interpretación muy actualizada de la palabra, sobre todo retoma el vocabulario de Ubu al utilizar phynance y décervelage. Un siglo después de haberse escrito la obra, la palabra no deja de perder su esencia.

Henri Béhar en su libro *Jarry dramaturge* señala que para algunos autores como, Charles Chassé et Louis Perche, la palabra interviene con decencia, buscando alguna situación que demuestre esto. Se pudiera pensar en el momento en que el Père Ubu le dice a sus invitados que lo dejen para hablar con Bordure:

<sup>14</sup> ACCURCI, Daniel. *Merdre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000. (Perspectives Critiques). p. 1.

### **Père Ubu**

Merdre, merdre, merdre. A la porte! Je fais mon effet."<sup>15</sup>.

Aunque la cita no es una prueba evidente de lo que dice Henri Béhar, es la frase que se podría acercar a lo que los escritores antes mencionados reconocerían como "decente". La palabra merdre es también un grito de guerra, es la palabra clave para asesinar a Venceslas.

### **Père Ubu**

Alors, voilà. Je tâcherai de lui marcher sur les pieds, il regimbera, alors je lui dirai : MERDRE, et à ce signal vous vous jetterez sur lui."<sup>16</sup>.

Para otros como Rachilde y Paul Chaveau la palabra merdre se utiliza como una expresión de temor, efectivamente, se podrían citar algunas ocasiones en que la palabra es utilizada por el Père Ubu cuando se siente descubierto por los planes de matar al rey.

### **Le Messenger**

Monsieur, vous êtes appelé de par le roi. (il sort)

### **Père Ubu**

Oh! Merdre, jarnicotonbleu, de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité! hélas! Hélas!"<sup>17</sup>

Por su parte, el público veía una intención de provocar escándalo, sobre todo que esta palabra fue la primera en pronunciarse al empezar la obra. Finalmente entre los eruditos se pensaba que era una forma popular, tal como en la Edad Media se había cambiado la palabra "robre" por "robe". Sea cual sea la interpretación que se le dé, la

---

<sup>15</sup> JARRY, Alfred, *Op. Cit.* p. 42.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 45.

palabra “merdre” es una creación personal del autor que no esconde el sentido grosero de la palabra y que al final da a la obra un toque de único, algo que el espectador no borrará de su mente a lo largo de toda la obra, algo que ha sacudido sus raíces culturales<sup>18</sup>.

El juego fonético y gráfico de la palabra “merdre,” con “merde,” o con “mettre,” es comparable con el de “phynance” y “physique” que son una prueba de que el autor se ha apropiado de la lengua para crear su propio idioma, tal y como lo hicieron los “potaches” del liceo de Rennes. Buscando el porqué Jarry escribió *phynance* de esta manera se encontró en una fuente en línea que la palabra nace de la fusión entre “physique” y “finance” la palabra se acompaña de todo un arsenal destinado a recabar los impuestos: la “pompe à phynance, le voiturin à phynance, le cheval à phynance”<sup>19</sup>. Sin embargo en *L'Almanache illustré du Père Ubu*, Ubu explica:

j'écris phynance et oncille parce que je prononce phynance et oncille, et surtout pour bien marquer qu'il s'agit de phynance et d'oncilles spéciales, personnelles, en quantité et qualité telles que personne n'en a, sinon moi<sup>20</sup>.

En “Autre présentation d'Ubu roi”, Jarry précise:

Ubu parle de trois choses, toujours parallèles dans son esprit: **La physique**, qui est la nature comparée à l'art, le moins de compréhension opposé au plus de cérébralité, la réalité du consentement universel à l'hallucination de l'intelligent, Don Juan à Platon, la vie à la pensée, le scepticisme à la croyance, la médecine à l'alchimie, l'armée au duel;- et parallèlement, **la phynance**, qui sont les honneurs en face de la satisfaction de soi pour soi seul; tels producteurs.

18 Cfr. BÉHAR, Henri, *Jarry Dramaturge* Paris : Librairie A.G Nizet, 1980 p.63.

19 THÉÂTRE DE LA PLACE. *Alfred Jarry : biographie*. [en línea]. Bruxelles : Théâtre de la Place, 2008. [Consulta: 20 marzo 2008]. Disponible en Internet: <http://www.theatredelaplace.be/fr/Biography/76/Alfred-Jarry.rvb>.

20 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 407.

de littérature selon le préjugé du nombre universal, vis-à-vis de la compréhension d'intelligents; -et parallèlement, **la Merdre**<sup>21</sup>.

Se concluye que no hay que buscar un significado especial a la palabra y como ésta hay otras creaciones más del autor.

Las palabras se deforman, se encadenan, se acumulan y toman un significado extraño. Los neologismos y las palabras deformadas participan activamente en la obra, la palabra "finance" por ejemplo, se cambia por "phynance". "messeigneurs les salopins de finance, voiturez ici le voiturin<sup>22</sup> à phynances"<sup>23</sup>.

Otra palabra que es importante en *Ubu Roi* y que no se puede precisar su significado es "chandelle verte" para muchos autores esta palabra inventada por Jarry está en correlación con su teoría de la *pataphysique*, existe un libro de Jarry con el mismo título en el cual se habla de varios temas y soluciones inventadas por él en algunos artículos de prensa y algunas cartas que aparecieron publicados en su época. En una página en línea (*sacreegrimoir*) aparece una explicación que no deja de ser interesante citar. Se dice, tomando de manera literal la palabra, que "chandelle" es igual a "bougie", y del punto de vista metafísico (del "grimoir"), el que la "chandelle" sea "verte" conlleva varios significados, en primer lugar está asociado a la abundancia, a la prosperidad, a las finanzas, a la salud física y al dinero. También a la fertilidad y a la evolución. Curiosamente en el carnaval es lo mismo, el cambio por algo que puede ser

21 AZÉMA, Marie-France. *Ubu Roi* par Alfred Jarry. [en línea]. Paris : BrailleNet, 2007. [Consulta: 16 abril 2008]. Disponible en Internet: <http://www.serveur-helene.org/files/display.pl?fiFormat=10&hoID=1983>.

22 los términos "voiturier" y "voiturin" ont existé. Ce "voiturin" était dessiné sur l'affiche annonçant la représentation : un coffre très sommaire, monté sur roulettes. La succession des mots de même racine, donnant au langage une allure tautologique, rappelle Rabelais qui use de ce procédé, durant des phrases entières (*Ibid*).

23 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 68.

mejor y anunciar la fertilidad. ¿Será que Jarry conocía el significado de las velas verdes?

Para Azéma la “chandelle verte” hacía alusión al cetro y al ajenjo. “cette parodie des invocations solennelles des rois, se référant par exemple à leur sceptre était aussi une allusion à l’absinthe, boisson de couleur verte interdite à la fin du XIX<sup>ème</sup>”<sup>24</sup>.

Existen varias palabras que son reemplazadas por otras: “gidouille” por “badouille”, “giborne” por “bouzine”<sup>25</sup>. Henri Béhar también coincide con Azéma al decir que “bouzine” es sinónimo de una palabra de Rabelais., “badouille” designaría “la même partie du mufle vituperé par L. Tailhade”<sup>26</sup>.

François Caradec enlista una serie de palabras, incluidas las antes mencionadas, donde establece un paralelismo entre las palabras dichas por Ubu en diferentes obras y en Pantagruel. Por ejemplo, la palabra “jambediou” que pronuncia Ubu tiene su similar en Rabelais IV, 50. La palabra “lumelle” se encuentra en Rabelais V 10, proveniente del bajo latín “alemella” que proviene del latín “Lamella”, que quiere decir lamina. “Poche” tiene su contraparte en Rabelais IV, 46 “mettre son blé en poches”. El rezo de Ubu cuando está en la gruta con el oso, tiene su semejanza con la de Panurge “Cependant que combaterez je prierai Dieu pour vostre victoire à l’exemple du chevaleureux capitaine Moyses” Rabelais IV, 38<sup>27</sup>. En ocasiones, da la impresión que los personajes utilizan las palabras a la ligera, dentro de su frialdad como humanos

24 AZÉMA, Marie-France. *Op. Cit.* p. 25.

25 Bouzine emprunt probable à Rabelais (pour qui le terme désigne une sorte de cornemuse), interprétable comme le ventre ou toute partie gonflée prête à éclater; le radical de “bousin”, venu de l’anglais évoque le trop plein d’alcool (voir les “bousingots” surnom des jeunes romantiques menant une vie de bohème) (*Ibid*).

26 BÉHAR, Henri. *Op. Cit.* p. 64.

27 *Cfr. CARADEC, François. “Rabelais dans l’oeuvre de Jarry”. En : Cahiers du Collage de pataphysique, No. 23, 1952. p. 25.*

IV. Formas de expresión del carnaval y Ubu Roi pasan a ser personajes fríos, sin sentimientos y autómatas, se diría que son muñecos que articulan las palabras sin sentirlas, así como si fueran muñecos de guiñol refiriéndose a la muerte.

**Mère Ubu**

Ça m'est bien égal! Tu sais que Bougrelas a tué le Palotin, Giron!

**Père Ubu**

Ça m'est bien égal! Et puis ils ont tué le pauvre Lascy!

**Mère Ubu**

Ça m'est bien égal!<sup>28</sup>.

Por otra parte, hay un momento en que en la batalla se utilizan una serie de palabras cómicas, parecería que los personajes se encuentran en una plaza pública más que en un campo de batalla . El juego de palabras que utilizan da sonoridad a la escena y cierta musicalidad, las palabras que pronuncian los hombres son sonidos abiertos, mientras que el de la Mère Ubu es un sonido cerrado.

**Bougrelas (le frappant)**

Tiens! Lâche, gueux, sacripant, mécréant, musulman!

**Père Ubu (ripostant)**

Tiens Polognard, soûlard, bâtard, hussard, tartare, calard, cafard, mouchard, savoyard, communalard!

**Mère Ubu (le battant aussi)**

Tiens, capon, cochon, félon, histrion, fripon, souillon, polochon<sup>29</sup>.

El lenguaje familiar de la plaza pública se caracteriza precisamente por el empleo recurrente de groserías, palabras y expresiones que sirven para insultar. En la opinión de Bakhtine, es el vocabulario de la plaza pública que va a dar lugar a la

---

28 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 123.

29 *Ibid.* p. 125.



eliminación de las instancias entre las personas y va establecer una comunicación desprovista de reglas. Es este lenguaje de la plaza pública que dio al carnaval un estilo particular, marcado por la lógica de lo “inverso”, de las palabras “contrarias”, de permutaciones que van de lo “alto” a lo “bajo”, de la cara al “trasero”. Como diría Bakhtine:

Les éléments du langage populaire, tels que les jurons, les grossièretés, parfaitement légalisés sur la place publique s'infiltraient dans tous les genres qui gravitaient autour d'elle (jusque dans le drame religieux). La place publique était le point de convergence de tout ce qui n'était pas officiel, elle jouissait en quelque sorte d'un droit "d'exterritorialité" dans le monde de l'ordre et de l'idéologie officiel, et le peuple y avait toujours le dernier mot<sup>30</sup>.

En repetidas ocasiones este mismo autor señala la importancia de que en las plazas públicas, durante el carnaval, se eliminan las barreras del lenguaje entre los diferentes asistentes. Esta abolición de ciertas reglas y tabúes de la vida normal crean un tipo particular de comunicación al mismo tiempo que real, ideal y sin distancia entre los individuos. En *Ubu roi* hay momentos en que los personajes principales se hablan de usted y enseguida se tutean, o uno tutea y el otro habla de usted. En la siguiente cita por ejemplo, en la primera intervención se utiliza el “tu” para la Mère Ubu, para inmediatamente después hablarle de usted al decir “vous”.

**Père Ubu**

Ah! Mère Ubu, je ne comprends rien de ce que **tu** dis

[...]

---

<sup>30</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Op. Cit.* p. 156.

**Père Ubu**

Ah! Mère Ubu, **vous** me faites injure et **vous** allez passer tout à l'heure par la casserole.

[...]

**Mère Ubu**

A ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.

[...]

**Mère Ubu**

Tu pourrais aussi te procurer un parapluie et un grand caban qui te tomberait sur les talons.

[...]

**Mère Ubu**

Ah! Bien, Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme.

**Père Ubu**

Oh non! Capitaine de dragons, massacrer le roi de Pologne! plutôt mourir<sup>31</sup>.

En esta cita hay varias cosas en las que se debe poner atención, en primer lugar “passer par la casserole” se utiliza en lugar de la palabra “passer par les armes”, por otro lado hay que hacer notar la palabra “andouille,” que es un “aliment classique du folklore [...] qui évoque à la fois excréments et le pénis”<sup>32</sup>. Por último, es importante destacar la última frase de Père Ubu: “plutôt mourir,” que hace pensar en una escena del héroe del teatro clásico<sup>33</sup>.

La palabra parapluie puede tener un significado importante para Jarry porque es

31 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* pp. 34-36.

32 Cfr. AZÉMA, Marie-France. *Op. Cit.* p. 27.

33 *Ibid.*

un artículo característico de su época:

Le Père Ubu, stupide et vorace, se situe d'ailleurs dans la lignée des figures qui, tout au long de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, ridiculisent le bourgeois repu: avec sa tête en forme de poire, rappelant les caricatures du roi Louis-Philippe, il est le cousin monstrueux de monsieur Gogo ou Joseph Prudhomme, voire du père Fenouillard (c'est en 1889 que Christophe publie *Les aventures de la famille Fenouillard* en feuilleton)<sup>34</sup>.

Para el lector actual es difícil reconocer los elementos característicos de esta época, sin embargo por Azéma se sabe que Jarry integró objetos de moda en su niñez.

El lenguaje de Ubu en ocasiones puede ser solemne, Gérard Damerval dice que cuando habla de él mismo emplea la primera persona del plural "il est regrettable que l'état de nos finances ne nous permette pas d'avoir une voiture à nôtre taille,"<sup>35</sup> siendo Ubu el único en ocuparla.

Henri Béhar ve en el lenguaje de Ubu, algunos pasajes que parodian a los clásicos. Béhar cita un pasaje clásico de Racine, "Grâce au Ciel j'entrevois [sic] Monsieur le Père Ubu qui dort auprès de moi"<sup>36</sup>, en *Andromaca* se encuentra "Quelle horreur me saisit? Grâce au ciel j'entrevois dieux...! Quels ruisseaux de sang coulent autour de moi"<sup>37</sup>. Se encuentran también pasajes alusivos a *Macbeth*, como ejemplo "quand vous aviez osé, alors vous étiez un homme"<sup>38</sup>, se contrapone a la Mère Ubu cuando dice "Ha! Bien, Père Ubu, te voila devenu un véritable homme"<sup>39</sup>, inclusive se encuentran semejanzas con Molière en el *Avaro* cuando dice "juste ciel! Je suis perdu,

34 *Ibid.* p. 8.

35 Cfr. DAMERVAL, Gérard. *Op. Cit.* pp. 52-53.

36 BÉHAR, Henri. *Op. Cit.* p. 62.

37 *Ibid.*

38 DAMERVAL, Gérard. *Op. Cit.* p. 78.

39 *Ibid.*

je suis assassiné, on m'a coupé la gorge...je n'en pus plus, on m'a coupé la gorge"<sup>40</sup> se contrapone la frase de Ubu "Ah! Oh!, je suis blessé, je suis troué, je suis perforé, je suis administré, je suis enterré"<sup>41</sup>. Sin embargo para Béhar, las diferencias serían más importantes que las semejanzas, la parodia surge a partir del paralelismo sobre todo si se piensa en la identidad de ciertas situaciones.

Para Damerval, el discurso de Ubu además de ser enfático resume frecuentemente de manera cómica, situaciones ridículas para él y los que lo rodean. Existe en los personajes el tono burlón que provoca la risa en el espectador, Damerval cita el momento en que la Mère Ubu dice a su marido "tu pourrais aussi te procurer un parapluie"<sup>42</sup>. La Mère Ubu no se salva de la burla cuando el Père Ubu se refiere a ella como "Madame la financière"<sup>43</sup>, los otros personajes tampoco se escapan de las ocurrencias del Père Ubu.

En el lenguaje que gira en torno a Ubu, no pueden faltar los elementos que lo siguen y que gravitan a su alrededor, su universo está formado por : su cetro le "batôn à physique", y su "cheval à phynances" (casque, sabre, voiturin).

Se encuentra en *Ubu roi* el lenguaje religioso. Después de los grandes clásicos es la iglesia el punto de ataque de algunos autores, es así que se encuentra a la Mère Ubu, imitando a San Gabriel o al mismo Père Ubu haciendo gala de sus conocimientos teológicos cuando está en la cueva con el oso y que reza para que sus hombres maten a

---

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

42 *Ibid.* p. 50.

43 *Ibid.*

la bestia, este pasaje fue citado anteriormente en una comparación que se hizo con el personaje de Rabelais.

#### **Père Ubu**

panem nostrum quotidianum da nobis hodie[...]sicut et nos dimittimus debitoribus nostris[...]sed libera nos a malo. Amen En fin, est-il bien mort? Puis-je descendre de mon rocher?<sup>44</sup>.

No hay que olvidar que el aspecto religioso es muy importante en el carnaval, pues fue en el seno de la misma iglesia que se llevaba a cabo esta festividad, por consiguiente la parodia de diferentes pasajes bíblicos se ha dado desde antes de la Edad Media, que mejor que atacar un aspecto más culto, serio y oficial que la misma iglesia.

Cada frase de *Ubu roi* puede ser estudiada desde diferentes puntos de vista, los diálogos, aunque a veces sean sencillos conllevan una gran carga histórica o simbólica, sin embargo, para el presente trabajo queda expuesto que el lenguaje en Jarry tiene un trasfondo carnalesco que anuncia algo que se está renovando, al menos en lo anterior expuesto se ve que es el lenguaje utilizado en el teatro.

#### **c) La multitud**

La realeza, el pueblo, la milicia, la burguesía, todo está representado en la obra de Jarry inclusive lo religioso cuando la mère Ubu se convierte en el “santo” de los militares y juran ante ella quitar del trono a Venceslas. La realeza es representada de

---

44 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p.106.

manera ridícula, ya sea con un zar que cae del caballo y acepta la espada de un enemigo, pero no así el plano de la ciudad de Thorn. En otros momentos de la historia la realeza reaparece de manera cómica, sobre todo en los momentos en que Ubu dirige a su “ejército”.

### **L’armée**

Les Russes! L’ennemi

### **Père Ubu**

Allons, messieurs, prenons nos dispositions pour la bataille. Nous allons rester sur la colline et ne commettrons point la sottise de descendre en bas. Je me tiendrai au milieu comme une citadelle vivante et vous autres graviterez autour de moi. J’ai à vous recommander de mettre dans les fusils autant de balles qu’ils en pourront tenir, car 8 balles peuvent tuer 8 Russes et c’est autant que je n’aurai pas sur le dos. Nous mettrons les fantassins à pied au bas de la colline pour recevoir les Russes et les tuer un peu, les cavaliers derrière pour se jeter dans la confusion, et l’artillerie autour du moulin à vent ici présent peut tirer dans le tas. Quant à nous, nous nous tiendrons dans le moulin à vent et tirerons avec pistolet à phynances par la fenêtre, en travers de la porte nous placerons le bâton à physique, et si quelqu’un essaye d’entrer gare au croc à merdre!!!<sup>45</sup>.

El pueblo es representado exactamente como es, un pueblo que aclama al nuevo rey cuando éste le ofrece fiestas, monedas de oro y hasta una orgía. O un pueblo que quiere restituir al Viejo Régimen al darse cuenta de las acciones de Ubu que lo ponen en una situación peor a la que se hallaban con el rey anterior.

Los oficiales, por su parte, son mostrados como arribistas y sin honor, así como Bordure; los soldados al servicio de la realeza, son presentados como “brutos” sin escrúpulos.

La burguesía representada por los “financiers” y “magistrats” son motivo para

---

<sup>45</sup> *Ibid.* pp. 95-96.

provocar la risa en el momento que mandan matar a uno por uno por no estar de acuerdo con los nuevos cambios que se avecinan.

El papel que encarna la mujer está lejos de ser la de una protegida, Jarry presenta una mujer que sufre los malos tratos de los insubordinados y es apaleada por su propio esposo.

La plaza pública es importante en el carnaval, es aquí donde se realiza la algarabía; el festejo y la coronación del rey. Hay que recordar que en el acto II hay mucho movimiento, entre la masacre que realizan Ubu y Bordure y la coronación de Ubu, en donde se organiza inclusive una carrera que termina en una pelea por un cofre de monedas de oro, y que finaliza con una orgía. El sexo es importante en la teoría de Bakhtine, y es este episodio que se podría considerar como el único fragmento en donde se habla de sexo abiertamente. Resulta paradójico que después de una escena de duelo donde muere mucha gente por la traición al rey, se tiene el lado reverso de la moneda y se encuentra un momento de prosperidad aparente para el pueblo. Es la inversión del mundo de que nos habla Bakhtine: prepararse para procrear. El hombre siente el vivir en la plaza pública, perdido en la multitud del carnaval en donde su cuerpo está en contacto con personas de todas edades y de todas condiciones, todos son uno mismo en esta constante de crecimiento y renovación. Es en este ambiente que Jarry impone su "décor". Así como Lugné-Poe realiza sus deseos en la puesta en escena, Sérusier y Bonnard lo hacen en escenario. Vale la pena mencionar los elementos que se encontraban ante la vista de los espectadores:

à droite un palmier, une potence, une vue sur la mer, une colline; à gauche un lit avec un pot de chambre au pied; au centre une cheminée qui s'ouvre en son milieu pour livrer pasaje à Ubu-Gémier. À chaque changement un vieillard à longue barbe blanche vient accrocher au manteau d'Arlequin une pancarte où, non sans faute d'ortographe, se trouve inscrit le lieu d'action. Quant aux comédiens, dissimulés derrière leurs masques, ils jouent, suggèrent, miment; l'un est une porte, tel autre court sur place tandis que celui-là représente à lui seul une foule... Refus du théâtre illusionniste, triomphe d'une convention, jeu pour le jeu. Jarry proclame l'inutilité du théâtre au théâtre. Se moquant de lui même, le théâtre retourne à ses sources en se désintégrant. Voilà qui annonce nombre de tentatives ultérieures. Le surréalisme n'est pas loin<sup>46</sup>.

Al detenerse en los elementos que hay en escena, se notará que hay algunos que son importantes pues ponen en contacto el cielo y la tierra. Se tiene “le palmier” y “une potence”, sin contar con algo tan importante como es la colina. Todos estos elementos reiteran visualmente el contacto tierra-cielo. “Le haut” y “le bas”, como lo nombra Bakhtine, tienen un significado topográfico, la tierra es el principio de la absorción y al mismo tiempo el nacimiento y la resurrección, éste sería el aspecto cósmico. Se darán más detalles sobre lo alto y lo bajo cuando se hable de Ubu.

Otro aspecto muy importante en esta descripción es la imagen “du lit avec un pot de chambre au pied”. La bacinica es un lugar en donde se guardan los orines y el excremento para después ser arrojados. El arrojar excremento y orines son gestos grotescos que se integran desde la antigüedad en la literatura. Puede ser sinónimo de destrucción, como en *Gargantúa* cuando vence a sus adversarios con su orina. El excremento tiene el valor de algo que está entre la tierra y el cuerpo, es algo que está a medio camino de un cuerpo viviente y un cuerpo en descomposición, este cuerpo se transformará a su vez en abono para la tierra y al mismo tiempo la fecundará, de la

46 BABLET, Denis. *La mise en Scène contemporaine 1 1887-1914*. Bruxelles : La renaissance du livre, 1968. pp. 41-42.



misma manera que un cuerpo muerto abona la tierra<sup>47</sup>.

Es curioso y cómico a la vez ver que la materia fecal contenga varios significados tan importantes como la vida y la muerte, por consiguiente no puede haber nada de grosero en Jarry el que haga injurias escatológicas contra el viejo mundo que agoniza y que al mismo tiempo nace. Es el siglo XIX que está muriendo y Jarry anuncia el siglo XX con un gran escándalo, con una bomba cómica (como el título del libro de Damerval) que sería el anuncio del dadaísmo, del simbolismo, del surrealismo, del teatro de lo absurdo. Jarry se burla de todos porque no entendieron desde un principio su mensaje. Desde cualquier punto de vista que se vea se encontrarán símbolos que nos reiteren este cambio de siglo, de la manera de hacer teatro, de la ciencia, de la política, en fin, se presenta un siglo de nuevas expectativas para muchos en todos los campos.

La materia fecal por estar cerca de los órganos genitales será también sinónimo de fecundación, de nacimiento, de renovación y de bienestar.

Los personajes que van y vienen anunciando el lugar de la acción tienen una larga barba que pone en contacto, una vez más, la tierra con lo alto. No se puede dejar de pensar en una plaza pública, en que todo mundo contacta a no importa quien, un lugar en el que todos coinciden y en que todo mundo habla y todos se mofa entre sí, inclusive del espectador que ve faltas de ortografía en las pancartas o un solo personaje para representar el pueblo, o bien hombres llevando máscaras. Todos estos gestos son para Damerval, procedimientos cómicos de formas y gestos de la farsa y de los

---

47 BAKHTINE, Mikhaïl. *Op. Cit.* p.178.

espectáculos de guiñol, sin embargo el aspecto cómico presentado por Jarry fue muy diferente al esperado por el espectador.

Se puede decir que Jarry da lugar a representar la sociedad como un personaje, tomando muy en cuenta a Bergson cuando decía que “*Passons à la société. Vivant en elle, vivant par elle, nous ne pouvons nous empêcher de la traiter comme un être vivant,*” de esta manera Jarry, aunque fuera con un solo personaje, tenía que representar a la sociedad.

#### **d) El disfraz**

La máscara antiguamente se utilizaba para la caza, la guerra, la muerte y las ceremonias religiosas. Siempre tenía un significado de magia para diferentes propósitos: producir miedo, mediar entre los dioses y los mortales. Maria Eugenia Leal da la definición de la máscara de la siguiente manera:

La maschera è una forma d'espressione complessa dove si rappresentano allo stesso tempo, aspetti artistici, psicologici e sociali d'un mondo ben preciso. La maschera è una mescolanza di verità e di fantasia, di sincerità e di illusione. Nel teatro, la maschera non fa distinzioni fra attori e spettatori; permette la fuga temporale dalla vita quotidiana e lascia uscire gli istinti che sono più repressi in una persona. La maschera lascia spesso vedere alcuni aspetti dell'uomo che la vita social nega, sviluppando così alcune verità che altrimenti rimmanerebbero nascoste<sup>48</sup>.

Efectivamente, Bakhtine señala que la máscara es muy importante y compleja

---

48 LEAL PÉREZ, Marina Eugenia. *Le maschere: tradizione veneziana*. Venecia : Istituto Lingüístico Interlingua Giacomo Casanova, 1989. [documento mimeografiado].

porque conlleva un gran peso de la cultura popular, para él indica la alternancia de las reencarnaciones, la negación de la identidad; la máscara es la expresión de la ridiculización. Comenta que es imposible agotar su simbolismo tan complicado, sin embargo va mas allá al decir que la parodia, la caricatura, los gestos, las muecas son derivados de la máscara. Por su parte, Mónica Rector escribe en *Carnaval!* que

La palabra “fantasía” en portugués tiene doble significado: disfraz o sueño. El disfraz (fantasía) cambia lo que uno es por lo que uno quisiera ser. Ser y querer se cambian de lugar. El mundo al revés lo que caracteriza al El disfraz también revela más de lo que oculta; representa un deseo escondido, que resume a la persona que usa el disfraz, el papel que representa y el que quisiera representar<sup>49</sup>.

Una vez más se encuentra en este comentario la inversión del mundo, la multitud se disfraza para “renovarse” cambia su vestimenta por algo que quiere ser. El disfraz, no sólo lo va usar el personaje principal, también toda la sociedad tal y como lo propone Bergson:

Un homme qui se déguise est comique. Un homme qu'on croirait déguisé est comique encore. Par extension, tout déguisement va devenir comique, non pas seulement celui de l'homme, mais celui de la nature<sup>50</sup>.

El papel del disfraz en *Ubu Roi* puede tener doble función, por un lado lo cómico, como cita Bergson y por otra parte lo grotesco, en donde hay una cosmología implícita. Jarry, en una carta a Lugné-Poe tres días antes del estreno de *Ubu Roi* señala que hay un vientre de cartón al igual que dos máscaras que van a proporcionar a Firmin Gémier (Ubu) para que se habitúe a llevarlos; también menciona la posibilidad de un caballo a “phynance” por cierta suma pero que finalmente es Lugné-Poe quien tiene la

49 ECO, Umberto. *¡Carnaval!*. México : Fondo de Cultura Económica, 1989. p. 160.

50 BERGSON, Henri. *Op. Cit.* pp. 32-33.

libertad de rentar o alquilar un caballo de cartón “chevaux jupons”. Sin embargo más que la máscara, para Jarry eran importantes los gestos y actitudes del actor, acompañados de la luz del escenario:

Par de lents hochements de haut en bas et bas en haut. Et librations latérales, l'acteur déplace les ombres sur toute la surface de son masque. Et l'expérience prouve que les six positions [...] et que tous ceux qui ont su voir un Guignol ont pu les constater<sup>51</sup>.

Jarry hace gala de sus conocimientos sobre cómo triangular la luz y lo contrapone al teatro antiguo en el que la luz se proyectaba de manera vertical. Al final de la cita Jarry no deja de pensar en un teatro de guiñol vívido, argumenta que éste es diferente a la pantomima, porque la marioneta puede demostrar su miedo retrocediendo bruscamente y golpeándose el cráneo contra el piso, en tanto que el lenguaje del mimo puede resultar incomprensible<sup>52</sup>.

Otros personajes tendrán también una vestimenta especial; el emperador Alexis debe llevar un “Terrifique collier de barbe, avec un bonnet en cône très pointu”<sup>53</sup>.

No se puede dejar pasar por alto la vestimenta de Alexis, a pesar de que no es un personaje principal, hay que notar la simbología en su vestir. La altura ganada por su gorro puntiagudo lo pone en contacto con el cielo, lo alto y lo bajo.

Por otra parte, Bougreles, “petit sagouin de quatorze ans vêtu en bébé en petite jupe et bonnet”<sup>54</sup> es para el autor un personaje que llama la atención, además de su vestimenta de “bebé” es primera vez que un niño de trece años incursiona en el teatro.

---

51 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 143.

52 *Cfr. Ibid.* pp. 142-143.

53 DAMERVAL, Gérard. *Op. Cit.* p. 42.

54 *Ibid.*

Jarry insiste mucho en que haya muchas innovaciones en el teatro que anuncia el nuevo siglo. En una carta escrita a Lugné-Poe el 1º de agosto de 1896, dice haber encontrado un niño para este personaje.

Ce serait peut-être un clou pour Ubu, exciterait des vieilles dames et ferait crier au scandale certains; en tout cas, ça ferait faire attention à des gens; et puis ça ne s'est jamais vu et je crois qu'il faut que 'l'Oeuvre' monopolise toutes les innovations<sup>55</sup>.

En *Bordure*, la sorpresa es que “malgré son accent anglais, portera un costume de musicien hongrois très collant, rouge. Grand manteau, grande épée, bottes crénelées, tchapska à plumes”<sup>56</sup>. ¿Será que Jarry juega con el vocablo al emplear a alguien con acento inglés? Puede ser a propósito este hecho, en una obra en la que en la escena hay rusos y que está hablada en francés, podría ser cómico el que un personaje “sobresalga” con un acento inglés.

En el caso de la *Mère Ubu*, dice Henri Béhar que sería digno personaje de *Turcaret*, por guardar las marcas de su rápida ascensión como si fueran capas geológicas, es decir su historia contada por la manera de vestir. “costume de concierge, marchande à la toilette, bonnet rose ou chapeau à fleurs et plumes, au côté un cabas ou filet. Un tablier dans la scène du festin. Manteau royale à partir de la scène VI, acte II”<sup>57</sup>. La *Mère Ubu* es el ejemplo vivo del disfraz carnavalesco, de tener una vestimenta de conserje al principio, termina con un abrigo de la realeza. La *Mère Ubu* se “disfraza” del gran personaje que quiere ser y sin embargo queda opacada por el enorme cuerpo de su marido. Al igual que el carnaval, la gente común y corriente se

55 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 135.

56 BÉHAR, Henri. *Op. Cit.* p. 52.

57 *Ibid.*

disfraza de alguien más importante de lo que es, o de alguien que no pudo ser y ahora tiene esa posibilidad logrando de esta manera una inversión del mundo.

Los “palotins” serán “très barbus, houppelandes fourrées couleur merdre”<sup>58</sup>. Pareciera que los personajes fueran precisamente, muñecos de guiñol.

Los consejeros financieros tendrán “nez pointus, avec des lunettes et des bonnets d’astrologues”<sup>59</sup>. Se tiene en los consejeros, por un lado el aspecto sexual, la nariz puntiaguda representa el falo, esto data desde la Antigüedad y durante la Edad Media<sup>60</sup> y si se habla sobre el aspecto sexual, el falo siendo un órgano sexual, procreará la tierra, dará nacimiento a algo nuevo, aunado al “bonnet d’astrologue”, pondrá en contacto la tierra con el cosmos, como si el gorro fuera una antena en contacto directo con los astros y el cielo.

Finalmente la vestimenta de Ubu por lo contrario, no acumula elementos ornamentales, como en el caso de su esposa, su ropa de base consiste en “complet veston gris d’acier, toujours une canne enfoncée dans la poche droite, chapeau melon. Couronne par-dessus son chapeau à partir de la scene II acte II”<sup>61</sup>. En esta manera de vestir, Ubu reúne al mismo tiempo dos elementos dispares: su bastón (en vez de un cetro) y su corona; su manera de vestir representa el punto donde se da la transición del hombre común y el rey. Ubu no deja de ser quien es por la forma de vestir, como su esposa. El rey feo será siempre feo, tal como Quasimodo en la obra de Victor Hugo, a pesar de tener otras ropas su fealdad permanece. El bastón de Ubu se puede interpretar,

---

58 *Ibid.*

59 DAMERVAL, Gérard. *Op. Cit.* p. 42.

60 Cfr. BAKHTINE, Mikhaïl. *Op. Cit.* p. 95.

61 BÉHAR, Henri. *Op. Cit.* p. 53.

al igual que las armas, en particular las espadas, como una extensión de su miembro viril, con el cual dan muerte a los del antiguo reino y gracias a la espada o al bastón de Ubu surge el nuevo rey y todo lo nuevo que conlleva. Es provocar la muerte para que el cuerpo putrefacto pueda unirse con la tierra, la vuelva fértil y florezca una nueva tierra.

Jarry anuncia sus ideas sobre la vestimenta de la siguiente manera:

costume aussi peu couleur locale ou chronologiques que possible (ce qui rend mieux l'idée d'une chose éternelle), moderne de préférence, puisque la satire est moderne; et sordide, parce que le drame en paraît plus misérable et horrible<sup>62</sup>.

El carnaval, al igual que la vestimenta, es algo “eterno,” es decir es algo que estará siempre ahí, a pesar de la época y de las variantes que pudiera haber, es algo cíclico. El color gris de la vestimenta de Ubu representa un color neutro y pasivo (en la espera de lo que pueda ocurrir) que aporta muy poco visualmente. Es el color de la ausencia de energía.

Para Gérard Damerval, detrás de la máscara de marioneta de Ubu se encuentra alguien feroz y ávido de dinero, no el guiñol que aparece inerte como su bastón. Es alguien que vislumbra rápidamente cómo ganar más dinero, igual que la Mère Ubu. Sin embargo en este deseo de extasiarse de lo material hay después la parte espiritual. Se recordará que en el acto V. I, la Mère Ubu pasa al lado espiritual fingiendo ser el arcángel Gabriel. Por su parte, el Père Ubu se la pasa rezando ante el peligro de ser atacado por el oso que se encuentra en la cueva. Se observa de nuevo esta oposición pobreza-riqueza, oro-espiritualidad. La muerte del materialismo y el surgimiento del ser espiritual, aunque sea de manera cómica.

---

62 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 133.

Damerval insiste sobre el aspecto inusitado de Ubu diciendo que la cara del personaje puede expresar:

un comique de forme, suivant Bergson. Une expression risible du visage sera celle qui nous fera penser à quelque chose de raidi, de figé pour ainsi dire, dans la mobilité ordinaire de la physionomie... Un visage est d'autant plus comique qu'il nous suggère mieux l'idée de quelqu'action simple, mécanique où la personnalité serait absorbée à tout jamais<sup>63</sup>.

Este aspecto no puede estar dissociado de lo grotesco del personaje, que presenta un gran vientre de cartón. Por consiguiente, la deformación física, será reforzada por su atuendo de color gris y el uso de la máscara.

El actor que interpreta Ubu tendrá que poseer por consecuencia, características especiales. Jarry dice:

il va sans dire qu'il faut que l'acteur ait une voix spéciale, qui est la voix du rôle, comme si la cavité de la bouche du masque ne pouvait émettre que ce que dirait le masque, si les muscles de ses lèvres étaient souples. Et il vaut mieux qu'ils ne soient pas souples, et que le débit dans toute la pièce soit monotone<sup>64</sup>.

A propósito de la vestimenta de Ubu, Michel Arrivé dice que Ubu tiene un gusto por la ropa robusta, este gusto conlleva la idea de portar ropas que lo cubran por completo. Desde el punto de vista psicológico el cubrir su cuerpo es cubrir su miembro, es decir, existe una connotación fálica que a decir de Freud, un abrigo grueso y pesado ( tal vez así como el de Ubu), significa un condón. Con esto se retoma una vez más el tema sexual, que es importante en el carnaval. Sin estar tan lejos de esta imagen habría que pensar también en la cabeza de Ubu, de forma esférica y protegida por un gorro, es decir otro elemento fálico.

63 DAMERVAL, Gérard. *Op. Cit.* p. 41.

64 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 143.



### e) La música

En todo carnaval hay un ambiente de fiesta, de baile y de música que acompañará al pueblo a lo largo del festejo. Sobre la orquestación de la obra de Jarry hay algunas cosas de importancia que se encontraron relacionados al tema de la feria. Jarry, en el discurso pronunciado el día del estreno de la obra, hace mención al aspecto musical.

Il était très important que nous eussions, pour être tout à fait marionnettes (*Ubu Roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose), une musique de foire, et l'orchestration était distribuée à des cuivres, gongs et cornes de trompettes marines que le temps a manqué pour réunir<sup>65</sup>.

Sin embargo, ya de entrada Jarry anuncia que la idea original no pudo llevarse a cabo. Hay que retener en esta presentación su idea de que la ambientación sea de feria, algo que no tendría que ver con “el drama” que el autor va a presentar. La música de feria como su nombre lo indica se toca en espacios en que hay bullicio, en una plaza pública donde se encuentran todo tipo de personas y que participan en el mismo evento. Pudiera ser que Jarry quiso que la música llevara al público a sentirse ellos mismos dentro de esta misma “plaza” en la que no hubiera diferencia entre los personajes (actores) y ellos mismos (espectadores), todos estarían ahí, sin distinciones.

Jacques Carelman en la revista literaria *Europa* comenta que en un programa

---

65 RACHILDE “Alfred Jarry ou le surmâle de lettre”. [en línea]. En: Réactions face à Ubu [Consulta: 18 marzo 2008]. Disponible en Internet: <http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/documents/reactionsubu.htm>.

encontrado en la revista *La critique* y que fue dado a los que asistieron a la premier de *Ubu roi*, Jarry expresa su idea de empezar con muchos instrumentos de metal porque más que una fanfarria quería sonar como una “banda militar” que al subir el telón representara “nulle part”. Carelman va más allá del programa y centra su atención sobre la constitución de la orquesta en la que observa una “formación híbrida” con instrumentos antiguos que ya no se usaban más:

instruments anciens depuis longtemps tombés en désuétude tels le cervelas, les cornets ou les chalumeaux, des instruments encore utilisés de nos jours comme la flûte traversière et la grosse caisse, ou encore des instruments allegrement inventés: le triple basion, les piphans<sup>66</sup>.

Carelman se pregunta cómo es que Claude Terrasse, tuvo la idea de hacer una orquesta tan heterodoxa. Para responder a esta idea el autor buscó inclusive en los autores preferidos de Jarry, en Rabelais y Shakespeare lamentablemente sin obtener resultados de principio. Más tarde Carelman comenta haber leído un libro titulado *Histoire de la musique*, escrito por Henri-Marie-François Lavoix, en el que surge la idea de si Claude Terrasse leyó el mismo libro publicado en 1884. La idea surge en Carelman porque se da cuenta que François Lavoix da un cuadro sinóptico de los instrumentos de los siglos XIV, XV y XVI. En este cuadro se presenta un listado de instrumentos de viento y de percusión que no puede pasar por alto porque sigue el mismo orden de la orquesta de *Ubu roi*. Esto quiere decir que las personas que ayudaron a Jarry entendieron cuál era su objetivo. El propósito tal vez, de tener una orquesta con instrumentos de los diferentes siglos era, para Terrasse, guardar la idea de

<sup>66</sup> CARELMAN, Jacques. “L’orchestre d’Ubu Roi”. En : *Europe revue littéraire* mars-avril 1981 p. 162.

Jarry, una obra en la que el tiempo no importara, lo que más interesa es la idea de la eternidad, bajo esta concepción lo mismo sería tocar un instrumento del siglo XIV que del siglo XIX.

Aunque esta idea original de los instrumentos no se dio como Jarry esperaba, por la falta de presupuesto, queda claro que el autor pensó en todos los detalles y que estos condujeran al espectador a “renovarse” como los instrumentos de música, que fueron cambiando para ser mejores.

#### **f) El banquete**

Bailar, cantar, gritar, inclusive insultar, forman parte de las acciones de los asistentes a una fiesta de plaza. Sin embargo, algo que no puede faltar en todo evento social es la comida y la bebida. Se recordará que con respecto a esta última, se organizaban las famosas fiestas Dionisiacas en honor al dios del vino y que fuera ésta precisamente un antecedente de las fiestas de carnaval. La comida por otro lado, es un aspecto trabajado en diferentes ámbitos: literatura, cine, teatro... Para Mircea Eliade “la nutrición no es una simple operación fisiológica, renueva una comunión. El casamiento y la orgía colectiva nos remiten a prototipos míticos; se reiteran porque fueron consagrados en el origen por los dioses o héroes”<sup>67</sup>. Es en la comida o en la mesa que se discuten los negocios, es el lugar donde la gente se junta para platicar y comer, es un lugar de manifestación y sobre todo de renovación. Retomar energía para

---

<sup>67</sup> Cfr. ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid : Alianza Emecé, 1984. p. 15.

seguir adelante, para luchar, para hacer guerra como lo hicieron los hombres de Ubu, también es el lugar donde se apaciguan los ánimos. La comida en la familia Ubu es una mezcla de realidad y fantasía.

**Mère Ubu**

Voici le menu

**Père Ubu**

Oh! ceci m'intéresse

**Mère Ubu**

Soupe polonaise, côtes de rastron<sup>68</sup>, veau, poulet, paté de chien, croupions de dinde, charlotte russe<sup>69</sup>...

**Père Ubu**

Eh! En voilà assez, je suppose. Y en a-t-il encore?

**Mère Ubu**

Bombe<sup>70</sup>, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre<sup>71</sup>.

Es ante este "suculento" manjar que se planea derrocar al rey Venceslas, es también un campo de batalla y de muerte en la que la misma comida como "les côtes de rastron" se convierten en proyectiles para atacar a los invitados, algunos de ellos mueren envenenados otros más por causa de los "proyectiles" del Père Ubu.

Bakhtine explica la importancia que tiene el banquete<sup>72</sup>, que es diferente a la

---

68 Marie-France Azéma ha escrito varios libros y ha colaborado en la introducción de algunos libros, incluyendo *Ubu Roi*, es miembro de la AFEF (Association française des enseignants de français) o association adhérente à la FIFP au CIEP. Azéma incluye en una edición de *Ubu Roi*, varias notas indicando algunos significados del lenguaje de Jarry. En el caso de "rastron" comenta que no existe este animal.

69 "La charlotte russe" era un entremés de la época compuesta de crema batida y biscuit.

70 "La bombe" era un helado.

71 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 39.

IV. Formas de expresión del carnaval y Ubu Roi  
comida individual. Para él, el hecho de comer implica únicamente el ingerir un alimento como cualquier otro, es un proceso aislado de la colectividad, de la participación general de lo que se está ingiriendo, es el proceso de una vida cotidiana inmóvil. Todo esto no tiene nada que ver con el comer en la colectividad, porque desde antes de la preparación del plato ha habido una correspondencia entre varias personas para llevar a la mesa el platillo. Representa el triunfo del hombre sobre la naturaleza. Las imágenes de la fiesta popular son universales porque tienen como fundamento el crecimiento de lo que Bakhtine llama el principio material, y se mezclan con las nociones de vida, muerte, renacimiento y renovación. Se mezclan también con la idea de la verdad, libre y lúcida que no conoce el miedo ni la piedad. Estas imágenes anuncian mejores tiempos en los cuales todo cambiará y se renovará.

Las imágenes que se tienen de la comida en Alfred Jarry, son imágenes en colectividad, en primer lugar cuando Ubu está conspirando para matar al rey y en segundo cuando una vez más Ubu organiza el banquete para “la gran comunidad”, así como la distribución del dinero y la orgía para festejar un “nuevo inicio”. El tema de la muerte en la comida es importante, porque la muerte significa “ser comido”. Es algo cíclico, al provocar la muerte, el cuerpo inerte, sin vida, dará de comer a la tierra y ésta a su vez dará frutos que la gente comerá. El hecho de planear la muerte de Venceslas en el curso de la comida que organiza la Mère Ubu significa el triunfo de la vida sobre la muerte. El cuerpo victorioso absorbe el cuerpo vencido y se renueva.

**Mère Ubu**

Y allant Je ne vois rien. (Pendant ce temps, le Père Ubu dérobe une rouelle de veau)

**Mère Ubu**

Ah! Voilà le capitaine Bordure et ses partisans qui arrivent. Que manges-tu donc, Père Ubu?

**Père Ubu:**

Rien, un peu de veau.

**Mère Ubu**

Ah! Le veau! Le veau! Le veau! Il a mangé le veau! Au secours!<sup>73</sup>

En esta cita se ve como Ubu devora la comida antes de empezar la conspiración, sin contar que antes de esta escena ya había aprovechado para comer de lo dispuesto para los invitados.

El banquete está ligado siempre a las fiestas y a los actos que suceden en ella, las acciones cómicas, las conversaciones, el hablar. Hablar significa abrir la boca sea para decir algo o para comer, el hombre trata de comer todo, de absorber “el mundo”. El encuentro del hombre con éste se da masticando y despedazando lo que esté comiendo. El hombre introduce el mundo en su cuerpo y hace que forme parte de él. El hombre triunfa, lo traga antes de ser tragado por el mismo mundo, de ahí su avidez. Bakhtine dice “ Le pain et le vin (le monde vaincu par le labeur et la lutte) chassent toute peur et libèrent la parole”<sup>74</sup>.

---

73 JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 38.

74 Cfr. BAKHTINE, Mikhaïl. *Op. Cit.* p. 280.

Los temas tratados en la mesa, son de cualquier tipo sin embargo éstos son destruidos y renovados, se mezcla lo profano y lo sagrado, lo superior y lo inferior, lo espiritual y lo material. La “guerra” cómica representada en casa de Mère Ubu en el momento del banquete es quizá la representación de “las guerras” que se librarán en el campo de batalla. En el comedor hay muertos porque son envenenados por el Père Ubu y también porque son victimados por “les côtelletes de rastron”. Se confunde la comida con los cuerpos inertes, no hay arrepentimiento por matarlos, forman parte de la comida o reviven. ¿Será porque son inmortales?

El tema de la inmortalidad está ligado al tema del progreso histórico de la humanidad. El género humano no se contenta con renovarse, cada vez gravita en un nuevo grado de la evolución histórica. El tema del cuerpo procreador se une al tema y a la sensación viva de la inmortalidad histórica del pueblo. Esto quiere decir que la inmortalidad está presente en la fiesta del carnaval, en el festejo que se realiza año con año y en el que existen cambios; las fiestas, no pueden ser iguales, la tradición sigue pero con cambios en el vestir, en la comida, etc. Por consiguiente, el cuerpo grotesco no puede ser separado del sistema social y tampoco de la sucesión de épocas y de la renovación histórica de la cultura<sup>75</sup>.

**Le russe**

Ah! Voyez-vous ça (il lui tire un coup de revolver)

**Père Ubu**

Ah! Oh! Je suis blessé, je suis troué, je suis perforé, je suis administré, je suis enterré. Oh, mais tout de même ; Ah! Je le tiens. (il le déchire.) Tiens!

---

<sup>75</sup> Cfr. *Ibid.* p. 322.

recommenceras-tu maintenant!"<sup>76</sup>

En esta cita, Ubu exagera la herida recibida, una vez que termina de quejarse "revive" y despedaza a su víctima, pareciera que Ubu es inmortal. Hay que recordar que el Père Ubu habla constantemente de destrozar a todo mundo, de hecho lo hace con los nobles y con los financieros, a todos los pasa por su maquina y les quita el cerebro.

**Père Ubu**

J'ai l'honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens.

**Nobles**

Horreur! À nous, peuple et soldats!

**Père Ubu**

Amenez le premier Noble et passez-moi le crochet à Nobles. Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils tomberont dans le sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-Sous où on les décervèlera (Au Noble.) Qui es-tu, bouffre?<sup>77</sup>

Dentro de las imágenes del cuerpo grotesco: el comer, el beber, las necesidades fisiológicas, el coito, el alumbramiento, la vejez, las enfermedades, la muerte... hay una que se debe agregar a la lista: es el despedazar a alguien. En la obra de Jarry, hay que recordar dos escenas que pueden tener este significado, en primer lugar es el ver la manera en que el Père Ubu come y el recordar como "despedaza" a sus adversarios. Se podría decir que para Ubu resulta lo mismo, la carne de animal que la carne humana.

Bajo la visión de Bakhtine, el cuerpo debe ser despedazado, los órganos, el

---

<sup>76</sup> JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 98.

<sup>77</sup> *Ibid* p. 69.



vientre, la nariz, la boca, deben dejar de tener sus funciones naturales y dar paso al nuevo cuerpo, un cuerpo terminado, único e individual. Al decir individual se quiere decir que este nuevo cuerpo no forma parte de la comunidad, es un cuerpo cuyas partes carecen de significado. En la imagen del cuerpo individual la vida sexual, el comer, el beber, las necesidades fisiológicas no tienen ninguna simbología, ha tomado un sentido que no se liga con la vida en sociedad ni con la idea cósmica ni con la historia de la humanidad. Es un cuerpo que no conserva ninguna dualidad, la muerte significa la muerte, no el renacer; la vejez no anuncia la juventud, los golpes recibidos son eso precisamente, golpes, que no tienen qué ver con la idea de golpear a alguien para forzarlo a dar a luz.

La comida está, como se ha visto, en íntima relación con el cuerpo, no sólo el físico, también el cuerpo social, el pueblo.

#### **g) El rey feo**

El momento importante de la fiesta de carnaval es la coronación del rey feo. Es alrededor de este personaje que se da toda la algarabía, entre las características del personaje del rey es que, a juicio del pueblo, sea el más simpático. Pero no sólo es eso, el papel de este tipo de personaje es mucho más complejo. Para darse cuenta de esta complejidad, Henri Béhar escribe un pasaje basado en *Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine.

le fripon et le bouffon et le sot créent autour d'eux des micromondes et des chronotopes spéciaux (...) ces personnages apportent à la littérature premièrement, un lien très important avec les tréteaux des théâtres et les spectacles de masques en plein air; ils sont relatés à un aspect singulier mais essentiel de la vie sur la place publique, deuxièmement (ce qui, évidemment, découle de ce qui est précédé) leur existence même a une signification non point littérale, mais figurée; leur apparence elle-même, leurs gestes, leurs paroles ne sont pas directes mais figurés, parfois inversés, on ne peut pas les comprendre littéralement, car ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être. Enfin, troisièmement (rattaché à ce qui précède) leur existence semble n'être que le reflet d'un autre reflet indirect de surcroît. Ils sont les baladins de la vie. Leur existence coïncide avec leur rôle. Hors de lui, ils n'existent pas<sup>78</sup>.

Esta cita explica muy bien el papel tan importante que juega este tipo de personajes. Ubu es coronado rey y como rey busca hacer riqueza y al igual que ellos lo hará por medio de la conquista de tierras, aumentando los impuestos. Dicho de otra manera, buscará deglutir todo lo que pueda.

Frazer, en su libro *La rama dorada*, comenta que la importancia que tenían los reyes era en gran parte porque eran lo más parecido a un dios. Comenta que el rey tenía que morir antes de su periodo de vida pues su poder se podría debilitar antes de su muerte. Por esta razón el rey no muere regularmente de manera natural. En una civilización africana, por ejemplo, el rey abdicaba por tres días, días en los cuales había un rey "temporero". En lugar de la corona dorada llevaba en la cabeza un gorro blanco y picudo y su cetro en vez de ser de oro incrustado de diamantes, era una madera sin labrar<sup>79</sup>. ¿Algún parecido con Ubu? Ubu, es el rey que representa el viejo mundo, es un personaje muy corpulento, el actor tuvo que usar un estómago de cartón para darle más volumen al personaje, es este "rey" que va a anunciar también el nuevo mundo. El personaje es ridiculizado, es golpeado pero estos golpes lo ayudan a ver una nueva

78 BÉHAR, Henri. *Les cultures Jarry*. Paris : Puf écrivains, 1988. p. 92.

79 Cfr. FRAZER, James George, *Sir. Op. Cit.* p. 333.

vida. Los golpes no son serios, son dados de manera cómica para acentuar el carácter cómico del personaje.

Sobre Ubu se pueden decir muchas cosas porque él es, “el ombligo del mundo”. La altura del personaje y la gordura pudieran hacer referencia a una montaña que pone en contacto el cielo con la tierra. Para Mircea Eliade son las montañas que se convierten en el centro del mundo<sup>80</sup>. Diversas culturas tienen sus montañas sagradas. La cima de la montaña cósmica no sólo es el punto más alto de la tierra, es también el ombligo de la tierra, el punto donde la creación comenzó, es como el embrión que crece a partir del ombligo. La creación del hombre, réplica de la cosmogonía, ocurre igualmente en un punto central, en el centro del mundo. El centro se puede considerar entonces como una zona de lo sagrado, “El acceso al ‘centro’ equivaldría a una consagración, a una iniciación; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz”<sup>81</sup>. Es por esta nueva existencia que el personaje es gordo porque justamente la gordura va a aproximar el ombligo a la tierra; la gordura representa algo que va a estallar y dar algo nuevo, es como una mujer embarazada que va a traer una vida a este mundo, la gordura es también el depósito de todo lo que podemos consumir de manera desmedida, el comer, el beber.

Para Bakhtine, este enorme cuerpo significa que los órganos genitales lleguen al suelo y fecunden la tierra y no sólo eso, el que el personaje tenga un cuerpo tan voluminoso significa que es en nombre de todos los que participan en el carnaval, es el gran cuerpo popular para quien el nacimiento y la muerte no significa ni el principio, ni

---

<sup>80</sup> Cfr. ELIADE, Mircea. *Op. Cit.* p. 24.

<sup>81</sup> *Ibid.*

el fin sino sólo las fases de un crecimiento y de una renovación ininterrumpida<sup>82</sup>. “Le grand corps de ce drame satirique est inseparable du monde, impregné d’éléments cosmiques, et il se fond avec la terre qui absorbe et donne le jour”<sup>83</sup>. De este vientre voluminoso salen tripas que caen en la tierra, lo que significa que las tripas son el vientre, las entrañas, lo que está dentro de nuestro cuerpo: la vida. Es por las entrañas que los alimentos son digeridos al máximo y es aquí que se convierte en excremento. Las entrañas no sólo comen, son comidas por las tripas, las tripas son el punto de encuentro de la vida, la muerte, el nacimiento, las necesidades naturales, la comida: “c’est le centre de la topographie corporelle où le haut et le bas permutent”<sup>84</sup>.

**Père Ubu**

Et maintenant, je vais foutre le camp. (il tombe en se retournant.) Oh! Aïe!  
Au secours! De par ma chandelle verte, je me suis rompu l’intestin et crevé la  
bouzine!

**Le roi, le relevant**

Père Ubu, vous estes-vous fait mal?

**Père Ubu**

Oui certes, et je vais sûrement crever. Que deviendra la Mère Ubu?<sup>85</sup>

Henri Béhar define al Père Ubu como un personaje que sólo tiene como objetivo satisfacer su apetito, es por esta razón que acepta matar al rey, para poder “manger fort souvent de l’andouille et rouler carrose par les rues”<sup>86</sup> (¿o será el carro alegórico?); en esencia, lo que desea es aumentar su riqueza desmesuradamente. Es un

<sup>82</sup> Cfr. BAKHTINE, Mikhaïl. *Op. Cit.* pp. 314-316, 318.

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 318.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 165.

<sup>85</sup> JARRY, Alfred. *Op. Cit.* p. 47.

<sup>86</sup> *Ibid.* p. 35.

glotón que come todo lo que llega a su puerta, comida u oro y de acuerdo a un estudio freudiano, comenta Béhar, el excremento es equivalente al oro. Su relación con los que lo rodean se resume en una palabra: destrozarlos e irse. No sin antes obtener algún beneficio, muchas de las veces en dinero, por esta razón su “poche” está siempre llena al igual que el carro “à finance” en que llega a cobrar los impuestos. Su generosidad estriba en la perspectiva de recuperar lo que ha dado al pueblo. Sus frases no son bien pensadas, de hecho casi siempre son tonterías, y éstas las dice con mucha autoridad, como cuando dice a su esposa “vous êtes bien laide aujourd’hui.” Además Jarry quería que fuera de esta manera. “Et surtout on n’a pas compris [...] qu’Ubu ne devait pas dire des mots d’esprit’ comme divers ubucules en réclamaient, mais des phrases stupides, avec toute l’autorité du Mufle”<sup>87</sup>.

Ubu tiene miedo constantemente sin embargo este miedo, dice Béhar, tiene una connotación positiva porque llega a ser muy elocuente en el momento de hablar no sin dejar de pensar siempre en su avidez, en destrozar y esto lleva a una acción cómica por ejemplo: caer del caballo y exagerar esta situación.

**Père Ubu**

Je vais monter dessus: Oh! assis plutôt! car je vais tomber. (Le cheval part) Ah! arrêtez ma bête, Grand Dieu, je vais tomber et être mort!!!

**Mère Ubu**

Il est vraiment imbécil . Ah! le voilà révelé. Mais il est tombé par terre.

**Père Ubu**

Come physique, je suis à moitié mort! Mais c’est égal. Je pars en guerre et je

---

<sup>87</sup> *Ibid.* pp. 153-154.

tueraí tout le monde. Gare à qui ne marchera pas droit. Ji lon mets dans ma poche avec torsion du nez et des dents et extraction de la langue<sup>88</sup>.

Bakhtine habla del miedo como algo que servía a la cultura oficial para oprimir al hombre, sin embargo este miedo era contrarrestado por la risa.

La culture populaire ignorait cette peur, l'anéantissait au moyen du rire, de la corporalisation comique de la nature et du cosmos, car elle était fortifiée à la base par l'assurance indéfectible en la puissance et en la victoire finale de l'homme. Par contre, les cultures officielles utilisaient souvent, voire même cultivaient, cette peur afin d'humilier et d'opprimer l'homme<sup>89</sup>.

De este punto de vista habrá que insistir en el papel del rey feo, el cual representa el poder supremo sin embargo no provoca miedo, al contrario, la gente ríe ante lo que debería provocar temor y respeto. Para algunos como Henri Béhar, Ubu representa algunos personajes de la época de Jarry. Béhar retoma la palabra Mufle.

L'histoire de ce mot serait plaisante à retracer. Il passe métaphoriquement de l'animal à l'homme, puis se spécialise, désignant d'abord le visage — et les représentations graphiques d'Ubu, de la main de Jarry, insistent sur cet aspect bestial puis s'étendent à tout individu. Si tous les dictionnaires de langue précisent que le terme s'applique à un homme mal élevé, grossier et brutal, aucun, pas même le plus récent, ne spécifie l'application restrictive qui en a été faite à la seule classe bourgeoise, à la fin du XIX siècle. [...] Jarry semble donc avoir recueilli le terme pour désigner le bourgeois, dans l'argot de l'Ecole<sup>90</sup>.

Existen diferentes autores que identifican al Père Ubu como un Mufle que representa, la burguesía de su época y con una fuerte connotación política. Diversos artículos que aparecieron en *La Revue Blanche* lo confirman. Para otros autores, como Jacques Ellul, quien escribe en *Métamorphose du bourgeois*, "le type Ubu est la

88 *Ibid.* pp. 87-88.

89 BAKHTINE, Mikhaïl. *Op. Cit.* p. 333.

90 BÉHAR, Henri. *Op. Cit.* pp. 251-252.

synthèse et l'illustration parfaite des quatre portraits idéaux composant le bourgeois protéiforme: l'Empereur, le Grotesque, M, Vautour, le Salaud"<sup>91</sup>. Para otros más como Ionesco "*Ubu Roi* est une œuvre sensationnelle où l'on ne parle pas de tyrannie, où l'on montre la tyrannie sous la forme de ce bonhomme odieux, archétype de la goinfrerie matérielle, politique, morale qui est le père Ubu"<sup>92</sup>. Es el propio Jarry quien juega con el personaje de Ubu y que, a decir de Béhar, da un perfecto ejemplo de *pataphysique* al decir que:

Ubu est le principe de synthèse que les enfants trouvent chez les professeurs, tantôt qu'il est le double ignoble [...] À Henry Baüer il écrit [...] il est si amusant de voir la tête du mufle, amateur "d'esprit parisien" à qui on a présenté sa propre image sur la scène [...] sentiment qu'il confirme et rend public peu après dans un article de la *Revue Blanche* (janvier 1897), la foule s'étant fâchée justement parce qu'elle avait fort compris et s'était reconnue dans les traits du personnage à la vaste gidouille"<sup>93</sup>.

Como se acaba de constatar, las diferentes interpretaciones que se hacen sobre el personaje de Ubu pueden ser variadas, de esta manera, el autor muestra la complejidad de Ubu. Se podría decir, retomando la patafísica, que Ubu representa las respuestas a "las leyes que rigen las excepciones" Ubu es la excepción, es, como diría Noel Arnaud, "l'Autre. C'est le double antagoniste, une incarnation du Mauvais"<sup>94</sup>.

91 ELLUL, Jacques. *Métamorphoses du bourgeois*. Calman-Levy, 1967. p. 302 .

92 BONNEFOY, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Belfond, 1966. p. 186 .

93 BÉHAR, Henri. *Op. Cit.* p. 257.

94 *Ibid.*

## CONCLUSIÓN

Para comprender la obra de *Ubu roi* el espectador tendría que ser de preferencia lector y después observador. Y no es porque la obra sea difícil de entender, como dijo alguna vez el mismo Jarry, es porque el tipo de espectador es especial, tiene que estar en la misma frecuencia que el mismo autor, tiene que llegar con una mente tan despejada que le permita orientarse sobre lo que esta viendo. Como se ha visto en el presente trabajo, la obra de teatro está plagada de símbolos. No es fácil ver lo que Jarry quiso demostrar, tuvo que pasar algún tiempo para que se reconociera su genialidad. Y aún así hay cosas por descubrir y discutir. *Ubu roi* puede ser estudiado de diferentes puntos de vista, desde la psicología de los personajes, desde el punto de vista histórico, social, económico, en fin, basta una palabra, “MERDRE”, por ejemplo, para hacer todo un estudio. La obra de teatro, vista desde la perspectiva de la fiesta carnavalesca, abarca varios ámbitos, a pesar de que se trató de ver cada acto de la fiesta, el lenguaje, el disfraz, la música... no se ha terminado de decir todo. Los diferentes libros consultados ofrecen a veces diferentes entradas de estudio, se tomaron tan sólo las más pertinentes para analizar la obra.

Bakhtine ha dicho que el carnaval es “el drama de la inmortalidad y la indestructibilidad” de un pueblo, con todo y sus imágenes obscenas, sus groserías, sus combates, su ambiente de libertad, las imágenes de coronación y golpe de estado, las disputas, el nacimiento y la muerte (todo encontrado en *Ubu Roi*) el carnaval es la



concepción de la inmortalidad de un pueblo paralelamente a la existencia evolutiva del mismo. El tema carnavalesco es tan amplio y rico que puede responder a todas las preguntas planteadas en un inicio. De hecho, cada fin de milenio hay en la gente una impresión del fin del mundo, mucha gente es testigo viviente de este fenómeno por haber presenciado el paso del año 2000. La obra se estrenó el 10 de diciembre de 1896. Sólo a cuatro años de terminar y considerando el contexto social de la época, se podría considerar que Jarry había vislumbrado el cambio de siglo y quería representarlo con un drama cómico que anunciara el fin del siglo XIX y el comienzo del XX. Para quien quisiera decir que ésta fue una de las razones que lo inspiró a escribir esta obra estaría en lo correcto, sin embargo sería muy poco para el genio Jarry.

Como lo indican varias biografías, Jarry fue un conocedor de los clásicos, fue alguien inquieto que desde los trece años ya había escrito sus primeros dramas en verso y en prosa: “Les brigands de la Calbre”, “Roupias Tête-de-Seiche”, “un tours Bidasse”... algo muy importante en esta trayectoria de estudiante fue el ser alumno de Bergson y un gran conocedor de otro genio e inquieto como él : François Rabelais.

Regresar al pasado para buscar las semillas que darán su fruto para la posteridad, fue lo que aplicó Alfred Jarry. Hay que buscar en el pasado los elementos que han dado una nueva vida. Es en Rabelais que Jarry encontró las ideas para volver su obra inmortal. A partir de la aparición de *Ubu Roi*, la manera de hacer teatro cambió drásticamente. Jarry logró insertar su obra en la cronología del tiempo histórico. No es sólo el nuevo siglo que anuncia, es la actitud de la gente, el nuevo teatro, la vida misma que tiene que buscarse en cada uno de los personajes y en cada actitud, en cada escena.

De hecho Jarry ya había hablado al respecto en sus doce argumentos sobre el

teatro. El señala el tipo de público que espera en la obra, un público que descubra, que tenga imaginación y que trate de entenderlo, aunque no sea un erudito. Es a la gran multitud que Jarry quiere dirigirse.

Paradójicamente Jarry critica el teatro diciendo que parecería invitar al público a una fiesta cívica (¿se habrá referido a un carnaval?) por el ambiente que provoca la misma obra, por la historia, los personajes, la decoración, la ambientación, sin embargo para él, el teatro ideal es aquel que no es teatro de fiesta, ni de moraleja, ni para relajarse, es un teatro en el que el público participe en su realización, que lo viva, que lo cree.

Ha sido de esta manera precisamente que se ha hecho el presente análisis, hubo que dejarse llevar por el mismo festejo de los personajes, así como en una fiesta, y divertirse de las ocurrencias y desplantes de los personajes, tratando de entender los mensajes “ocultos”. Al igual que Rabelais, el ver que cualquier detalle burdo para la vista, pudiera contener un gran significado “regenerador”.

## BIBLIOGRAFIA

ACCURCI, Daniel. *Merdre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000. (Perspectivas Critiques)

ALBERCA LORENTE, Román...[et. al]. *El hombre y lo humano en la cultura contemporánea*. Madrid : Servicio Español del Profesorado del Movimiento, 1961.

ARRIVÉ, Michel. *Les langages de Jarry*. Paris : Klincksieck, 1972.

ARRIVÉ, Michel. "Les origines jarryques de la Pataphysique". [en línea]. En: *Magazine littéraire*. [Consulta: 16 abril 2008]. No.388, juin, 2000. Disponible en Internet: <http://pagesperso-orange.fr/mexiqueculture/nouvelles6-arrivefr.htm>.

AZÉMA, Marie-France. *Ubu Roi* par Alfred Jarry. [en línea]. Paris : BrailleNet, 2007. [Consulta: 16 abril 2008]. Disponible en Internet:

<http://www.serveur-helene.org/files/display.pl?fiFormat=10&boID=1983>.

BABLET, Denis. *La mise en Scène contemporaine I 1887-1914*. Bruxelles : La renaissance du livre, 1968.

BABLET, Denis. "Lugné-poe et le Théâtre del'oeuvre". En: *Encyclopedie du Theatre contemporain*, vol.I (1850-1914). Paris : les publications de France, 1957. p. 56

BALBE, Josefà. *Mundo y pueblos*. Barcelona : TEIDE, 1973.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1985. (Collection TEL).

BAUER, Henry. "1896 cronique: Ubu roi". [en línea]. En: *Echo de Paris*, 23 de noviembre de 1896. [Consulta: 18 marzo 2008]. Disponible en Internet:

<http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/documents/reactionsubu.htm>.

BÉHAR, Henri. *Jarry Dramaturge*. Paris : Librairie A.G. Nizet, 1980.

BÉHAR, Henri. *Les cultures Jarry*. Paris : Puf écrivains, 1988.

- BEIGBEDER, Marc. *Le théâtre en France depuis la liberation*. Paris : Bordas, 1959.
- BERCÉ, Yves-Marie. *Fête et revolte*. Paris : Hachette, 1976.
- BERGSON, Henri. *Le rire*. Paris : 401ª ed. ; Quadrige/ Puf, 1985.
- BIBLIA. ESPAÑOL. Biblia*. Miami Florida : B.B.kirkbride Bible companie, INC y Vida, 1987.
- BONNEFOY, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris : Belfond, 1966. (Entretiens).
- CARADEC, François. *A la recherche de Alfred Jarry*. Paris : Sechers, 1974. (Collection des cahiers insolites ; 2).
- CARADEC, François. "Rabelais dans l'oeuvre de Jarry". En: Cahiers du Collège de pataphysique, No. 23, 1952.
- CARELMAN, Jacques. "L'orchestre d'Ubu Roi". En: *Europe* revue littéraire mars-avril 1981.
- CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY LA SALLE. *Alfred Jarry*. Colloque intitulé "Alfred Jarry", 27 août 6 septembre 1981. Paris : Pierre Belfond, 1985.
- CHAVEAU, Paul. *Alfred Jarry*. Paris : Mercure de France, 1932.
- CIPPOLINI, Rafael. "Ubu rey de la patagonia". [en línea]. En: *Página 12*, Radar LIBROS, Domingo, 30 de Junio de 2002. [Consulta: 2 de mayo 2008]. Disponible en Internet: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-171-2002-06-30.html>.
- COHEN, Gustave. *Le théâtre en France au Moyen Âge*. Paris : Puf, 1948.
- DAMERVAL, Gérard. *Ubu La bombe comique de 1896*. Paris : Nizet, 1984.
- DHONDT, Jan. *La alta edad media*. 4ª ed. México : Siglo XXI, 1974. (Historia Universal siglo XXI ; 10).
- DÍAZ MUÑOZ, Riccardo. *El carnaval*. México : Posada, 1976. (Colección duda semanal ; 69).

- DIENER-KOVACS, Marika. *Fêtes du monde Europe*. Paris : Moniteur, 1980.
- DUBOIS, Jacques. *Rhétorique générale*. Paris : Seuil, 1982.
- DUBY, Géorge et MANDROU, Robert. *Histoire de la civilisation française XVII- XX siècle*. Paris : Armand Colin, 1958.
- DUPEUX, Georges. *La société française 1784 –1970*. 6ª ed. Paris : Armand Colin, 1970.
- DUVINGAUD, Jean. *Sociología del arte*. Barcelona : Península, 1969.
- ECO, Umberto. *¡Carnaval!*. México : Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona : Lumen, 1975. (Palabra en el tiempo ; 39).
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid : Alianza Emecé, 1984.
- ELLUL, Jacques. *Métamorphoses du bourgeois*. Paris : Calmann-Lévy, 1967.
- FOSTER, George. *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- FRAZER, James George, Sir. *La Rama dorada, magia y religión*. México : Fondo de Cultura Económica, 1982.
- GARCIA PINTADO. "Un sueño de pie". [en línea]. En: *ABABOL tercera época Semanario de literatura, artes y ciencias*, Murcia : semana del 6 al 12 de mayo de 2005. [Consulta: 25 de marzo de 2008]. Disponible en Internet: <http://canales.laverdad.es/ababol/pg050506/ababol.htm>.
- GRAMSCI, Antonio. *Cultura y Literatura*. 2ª ed. Barcelona : Península, 1968.
- GENETTE, Gérard. *Figures V Morts de rire*. Paris : Seuil, 2002. (Poétique).

GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, 1979. (collection Poétique).

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. (Poétique).

GUARDINI, Romano. *La cultura como obra y riesgo*. Madrid : Guadarrama, 1960.

HALPHEN, Louis et DOUCET, Roger. *Histoire de la société française*. Paris : Fernand Nathan, 1953.

JARRY, Alfred. *Hechos y dichos del dr. faustrol, patafisico*. Barcelona : Madragora, 1975.

JARRY, Alfred. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1972.

JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris : Librairie Générale Française, 1962. (Le livre de poche).

LEAL PÉREZ, Marina Eugenia. *Le maschere: tradizione veneziana*. Venecia : Istituto Lingüístico Interlingua Giacomo Casanova, 1989. [documento mimeografiado].

LEBOIS, André. *Alfred Jarry l'irremplaçable*. Paris : Le cercle du livre, 1950.

LE GOFF, Jacques. *La baja edad Media*. México : Siglo XXI, 1974. (Historia Universal siglo XXI 11).

LEROUX, Géorge. *Culture et Langage*. Montreal : Hurtubise HMH, 1973. (Cahiers du Québec. Collection Philosophie ; 11).

PERENNE, Henri. *Historia economica y social de la edad Media*. México : Fondo de Cultura Economica, 1939.

PIGNARRE, Robert. *Historia del Teatro*. 6ª ed. Buenos aires : Eudeba, 1962. (Cuadernos de eudeba ; 32).

PIRANDELLO, Luigi. *El carnaval de los muertos*. Valencia : Sempere, [s.f.].

RACHILDE "Alfred Jarry ou le surmâle de lettre". [en línea]. En: Réactions face à Ubu [Consulta: 18 marzo 2008]. Disponible en Internet:

<http://www.alfredjarry2007.fr/amisjarry/documents/reactionsubu.htm>.

RENARD, Jules. *Journal*. [en línea]. En : ABU: la Bibliothèque Universelle (Association des biblioFiles Universels), Paris : 1993. [Consulta 2 mayo 2008]. Disponible en Internet: <http://abu.cnam.fr/BIB/auteurs/renardj.html>.

ROMERO, Jose Luis. *La edad media*, México : Fondo de Cultura Económica, 1949. (breviarios, 12).

SICARD, Claude. *Célébrations nationales 1999 Jacques Copeau, Paris, 4 février 1879 Beaune, 20 octobre 1949*. [en línea]. [Consulta: 21 marzo 2008]. Disponible en Internet:

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations/copeau.htm>.

SIMONS, Gerald. *Orígenes de Europa*. Mexico : Ediciones Culturales Internacionales, 1983. (Las grandes épocas de la humanidad. historia de las culturas mundiales).

SOROKIN PITIRIMIN, Aleksandrovich. *Sociedad, cultura y personalidad. Su estructura y su dinámica sistema de sociología general*. 3ª ed. Madrid : Aguilar, 1966.

SOUSTELLE, Jacques. *Fêtes du monde Amerique!*. Paris : Moniteur, 1981.

STERNBERG-GREINER, Véronique. *Le comique*. France : GF Flammarion, 2003.

SUREUR, Paul. *Le théâtre français contemporain*. Paris : Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964.

TANASE, Alexandra. *Culture civilisation humanisme: essai de philosophie de la culture*. Bucarest : Meridiane, 1974.

THÉÂTRE DE LA PLACE. *Alfred Jarry : biographie*. [en línea]. Bruxelles : Théâtre de la Place, 2008. [Consulta: 20 marzo 2008]. Disponible en Internet: <http://www.theatredelaplace.be/fr/Biography/76/Alfred-Jarry.rvb>.

TORRE, Guillermo de 1900. *Minoría de masas en la cultura y el arte contemporáneo*. Barcelona : E.D.H.A.S.A. 1963. (colec. El puente).

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. "Alfred Jarry y el Collège de Pataphysique : la ciencia de las soluciones imaginarias". [en línea]. En: *Revista Almiar*. Madrid : Revista Almiar, 2005. [Consulta: 25 marzo 2008]. Disponible en Internet:

<http://www.margencero.com/articulos/articulos3/patafisica.htm>

VÁZQUEZ SANTANA, Higinio. *El carnaval*. México : Talleres Gráficos de la Nación, 1931 (Monografías históricas y folklóricas mexicanas).

VOSSLER, Karl. *Cultura y lengua de Francia : Historia de la lengua literaria francesa desde los comienzos hasta el presente*. Buenos Aires : Losada, 1955. ( Filosofía y teoría del lenguaje).