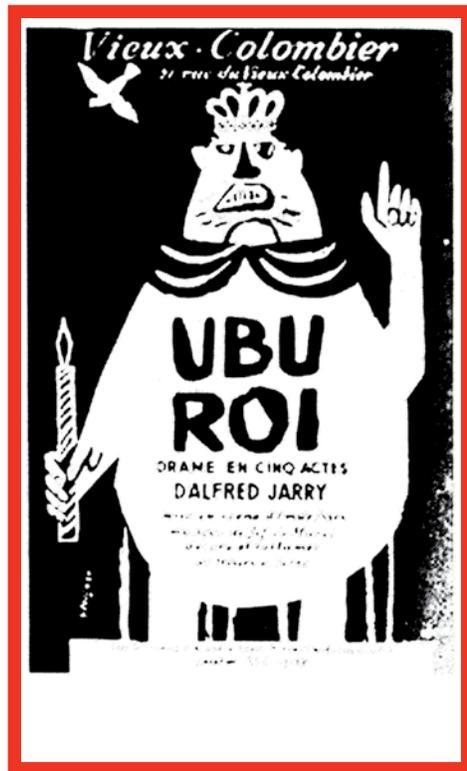


Pensamiento



El nacimiento del Dios Salvaje

Ximena Velásquez Sánchez



Resumen

En el siglo XVIII se llegó a un acuerdo común entre los críticos y conocedores del arte, relacionado con aquello que caracterizaba a las distintas prácticas artísticas. Una pregunta rondaba desde el renacimiento: ¿Qué tienen en común la danza, el teatro, la música, la pintura o el dibujo, para estar denominados bajo un mismo término? Frente al gran interrogante, la “Belleza” se eleva como bandera satisfaciendo al público y a las Academias. Parecía que el misterio se había resuelto y el término de “Bellas Artes” se difundió por el mundo con gran aceptación. Pero este acuerdo traería consigo la ira de un grupo de artistas, en particular, la de Alfred Jarry, quien a finales del siglo XIX pone en escena al polémico “Padre Ubú,” personaje de la obra de títeres Ubú Rey, quien por primera vez se atreve a pronunciar una grosería en el teatro. Los espectadores, quienes desde una actitud pasiva se habían dedicado a consumir arte como una estrategia de regocijo y de aceptación ante a un grupo social, fueron sacudidos de sus asientos para entender que una nueva estética en el arte había nacido, para señalar las debilidades, los vicios y defectos de muchos individuos.

Palabras clave: Estética, Bellas artes, Merdre, Irreverencia, Crítica social.

The birth of a wild God

Abstract

In the eighteenth century, both critics and connoisseurs of art arrived to a common agreement concerning the particular features that may characterize the different artistic practices. Since the Renaissance, one particular question floated in the air: What do dance, theater, music, painting and drawing have in common, so that they might be summarized by a single term? The word “Beauty” was then raised as a flag, providing the public as well as the Academies with a satisfactory answer. The mystery was therefore apparently solved, while at the same time the term “Fine Arts” spread all over the world and became universally accepted. Nevertheless, this agreement would awake the wrath of a particular group of artists, led by Alfred Jarry, who in the late nineteenth century staged the controversial character “Father Ubu”, in the puppet play King Ubu, a character who, for the very first time, dares to utter an obscenity in the theater. The audience, composed of spectators who had developed a passive consumption of art as a means to find acceptance and enjoyment within a prestigious social group, were utterly shaken in their seats, only to understand that a new kind of aesthetics was born in the arts, from then on able to pinpoint the weaknesses, vices and defects of many respected people.

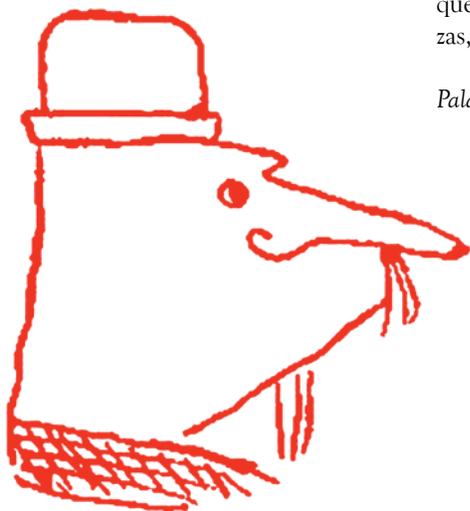
Keywords: Aesthetics, Fine arts, Merdre, Irreverence, Social criticism.

O nascimento do deus selvagem

Resumo

No século XVIII chegou numa conciliação entre os críticos e conhecedores da arte, relacionado com aquilo que caracterizava as distintas práticas artísticas. Uma pergunta que rondava desde a renascença ¿Que tem em comum a dança, o teatro, a música, a pintura e o desenho, para estar nomeados baixo um mesmo termo? Frente a o grande interrogante a “beleza” se eleva como bandeira satisfazendo a o publico e as academias. Achando que o mistério tinha-se resolvido o termo de “Belas Artes” se espalhou pelo mundo com grande aprovação. Mas este acordo trazia com ele, a raiva de um grupo de artistas, particularmente a de Alfred Jarry, quem a finais do século XIX põe em cena o polemico “Pai Ubu”, personagem da obra de bonecos Ubu Rey, quem pela primeira vez atreve-se a pronunciar um palavrão em teatro. O publico quem desde uma atitude passiva tinha-se dedicado a consumir arte como uma estratégia de lazer e de aceitação diante de um grupo social, foram agitados em suas cadeiras para compreender que uma nova estética na arte tinha nascido, para mostrar as fraquezas, os vícios e defeitos de muitos indivíduos.

Palavras chave: Estética, Belas artes, Merdre, Irreverência, Crítica Social.



El 16 de diciembre de 1896 en el teatro L'Oeuvre, los intelectuales y la alta burguesía esperaban ansiosos la obra de títeres que se había anunciado con gran expectativa por aquellos días. Pero lo que nadie esperaba fue lo que allí sucedió. Después de aquella noche, tras haber presenciado la entrada triunfal del “Padre Ubú”, personaje principal de la obra, los espectadores advirtieron el nacimiento de una nueva estética, una que amenazaba el lugar cómodo y complaciente, manejado hasta el momento en los espacios destinados al regocijo y las artes.

Todo empezó cuando al poco tiempo de haberse levantado el telón, el actor Firmin Gémier pronunció en idioma francés ante la concurrida multitud la palabra ¡MERDRE!, lo que en nuestro idioma español vendría a ser igual a ¡MIERDA!; Hubo un corto silencio, necesario para asegurar que efectivamente habían escuchado la procaz expresión, y fue en ese preciso momento cuando el espacio destinado a los placeres refinados de la alta burguesía, quedó brutalmente invadido por lo desagradable, lo antiestético y escatológico, pues era la primera vez que se decía una “mala palabra”, ante el público. Para algunos era una forma de evidenciar la crisis del sistema político y para otros, la pérdida de la cordura y los valores sociales.

Entre los espectadores se encontraba W. B Yeats quien afirmó: *“hemos gritado en favor de la obra, pero esta noche en el hotel Corneille, “me siento muy triste... Digo... después de Mallarmé, Verlaine (...) de nuestra poesía, (...) ¿qué más posibilidades hay aún? Después de nosotros el Dios salvaje”* (González, 1979)

Muchos, obviamente se rehusaron a continuar viendo el espectáculo y se retiraron enfurecidos, y los que permanecieron hasta en final pudieron conocer que ¡MERDRE!, era solo el comienzo de una larga lista de imprecaciones, que posiblemente, buscaban provocar aún más, el espíritu Burgués.

Justo antes de la representación de títeres, Alfred Jarry presentó el espectáculo con un discurso inaugural que por sí solo ya había causado descontento y extrañeza. El público empezó poco a poco a perder la paciencia, hasta terminar manifestándose agresivamente: *“Se tardó más de 15 minutos en lograr que la sala guardara silencio. El discurso preliminar de Jarry escandalizó a no poco público, que abandonó sus butacas. El resto de los asistentes se dividió en dos bandos: los entusiastas que aplaudían enloquecidamente, y los que se mofaban y silbaban. En el patio de butacas se desencadenaron verdaderos combates a puñetazos... Mallarmé permaneció sentado y callado, esperando a ver algo más de ese personaje prodigioso.”* (El teatro como estupefaciente anárquico, s.f)

Henry Baüer afirmó: *“oscila como el gran péndulo de la imbecilidad nacional, entre el trono y el montón de basuras, la gloria y las patadas en el trasero, la popularidad y el fracaso”* (González, 1979). Los que allí se reunieron la noche del 16 de diciembre pudieron presenciar el nacimiento de una estética irreverente, que se desarrollaría ampliamente pocos años después con la llegada del siglo XX.

Alfred Jarry sabía muy bien lo que hacía y lo que buscaba, una prueba de ello es el artículo que él mismo escribió para el Mercure de Francia, aproximadamente tres meses atrás, en donde afirmó: *“Como aún no se ha adoptado la libertad de expulsar violentamente al que no comprende y evacuar la sala durante cada entreacto antes de las roturas y los gritos, podemos contentarnos con esta verdad demostrada que consiste en pegarse (si se pagan) en la sala por una obra de vulgarización, es decir en absoluto original y, por consiguiente, accesible, y que esta tendrá, por lo menos el primer día, un público estúpido y por consiguiente mudo”*. (Ibídem)

La idea de un público estático, que no da muestras de su presencia en la sala, representaba para Jarry la total incomprensión frente a lo que podían estar viendo. Para él, la posibilidad de tener a los grandes genios como público era poco probable, por consiguiente la idea de crear un personaje que de alguna forma fuera como los espectadores, que sirviera al menos de espejo aproximado del ser interior, para sacudirlo y saber si está vivo; como el mismo Jarry afirmó: *“el vulgo es una masa inerte, irracional y pasiva, a la que hay que golpear de vez en cuando para saber por sus gruñidos de oso en dónde está y en qué se ocupa”* (Jarry, citado por León, 2011). Pero dicho personaje se asemejó a un monstruo, y como tal, fue obviamente abucheado, criticado y rechazado con crudeza.

El “Padre Ubú” efectivamente fue visto por muchos como un espejo que reflejaba a la sociedad y principalmente a la alta burguesía. Esta fue una opinión que terminó siendo divulgada por la *Revue Blanche* en un artículo llamado “Cuestiones de teatros”, escrito por Alfred Jarry y publicado pocos días después del estreno de la obra:

No es asombroso que el público quedase estupefacto a la vista de su inmundable, como ha dicho excelentemente Catulle Mendès, “de la eterna imbecilidad humana, de la eterna lujuria, de la eterna glotonería, de la bajeza de instintos erigida en tiranía, de pudores, virtudes, patriotismo e ideales de gente bien comida”; de un doble que, hasta entonces, no se le había presentado por completo. (Ibid.)

Sin lugar a dudas, Jarry tuvo una concepción diferente en cuanto a la manera como el teatro debía generar un verdadero vínculo con el público, haciendo uso de lo que, tal vez, más nos desconcierta y horroriza: nuestro lado carnal, agresivo y brutal. Finalmente, fue como un susurro cómplice al oído que, después de todo, terminó siendo liberador.

El discurso inaugural

“Señoras y Señores: Sería superfluo __ además de lo ridículo que es que el autor hable de su propia obra (...) después que otros más principales hayan aceptado hablar de ella...” (González, op. Cit.)

De esta forma y con el teatro repleto de espectadores, Alfred Jarry inició el gran discurso inaugural que estaba más cercano a ser una lista de inconvenientes que cualquier otra cosa- mostrando una falta de profesionalismo al señalar las ligererzas y los descuidos de la obra, que según Jarry se dieron por falta de tiempo. Es interesante recordar en este punto que algunos espectadores se retiraron ofendidos después de finalizado el discurso en cuestión. Posiblemente sintieron que no debían perder su precioso tiempo en algo que no había sido hecho con altura y talento, puesto que el mismo director desde el comienzo presentó la obra como una pieza algo inacabada y mediocre. Algunos apartes del discurso lo muestran:

- Con relación a la máscara del personaje principal, Jarry se pronunció de la siguiente forma: *“Ya que la obra se montó con mucha precipitación y con mucha buena voluntad, no ha tenido tiempo Ubú de conseguir su verdadera máscara, por otra parte muy incómoda de llevar; sus comparsas estarán como él, decorados más bien aproximadamente”*. (González, op. cit.)
- Con relación a la música: *“Era importantísimo, para que nos convirtiésemos en verdaderas marionetas, conseguir una música de feria, (...) que el tiempo no nos ha permitido reunir”* (Ibid.)
- Sobre el texto: *“He suprimido todo lo que los actores me han exigido (incluso fragmentos que creo indispensables para la comprensión de la obra) y he mantenido, para ellos, algunas escenas que con gusto hubiera cortado”* (Ibid.)
- Sobre las marionetas: *“Esperemos ver a los personajes más notorios como el Sr. Ubú y el Zar, obligados a caracolear mano a mano sobre caballos de madera (que hemos pintado anoche)”* (Ibid.)
- La escenografía que había sido hecha por Jarry con la ayuda de Pierre Bounnard, Vuillard, Paul Sérusier y Toulouse-Lautrec, estaba diseñada para no tener que estar subiendo y bajando el telón durante la representación, como se acostumbraba en el teatro en cada entreacto para ajustar los ambientes; el público estaba acostumbrado a ver cada escena en un espacio lógico. Por el contrario, la escenografía de la obra de Ubú Rey, mezclaba todas las situaciones que se podían necesitar, de esta forma el espacio interior y exterior, las cuatro estaciones climáticas y demás, estaban en un mismo lugar. De ahí lo extraño de su presentación:
“También tendremos un decorado perfectamente exacto, (...) verán cómo se abren puertas sobre campos de nieve bajo un cielo azul, chimeneas guarnecidas con relojes abrirse por la mitad con el fin de convertirse en puertas y palmeras volverse verdes al pie de unas camas, para que pasten pequeños elefantes colgados de unos estantes” (Ibid.)

Y para finalizar, Alfred Jarry, con su cara toda maquillada de blanco y bebiendo pequeños sorbos de agua dijo: *“En cuanto a la acción, que va a empezar, transcurre en Polonia, es decir en ninguna parte”*. (Ibid.) Lo que resultó aún más desconcertante, puesto que Polonia era a finales de siglo un país lo suficientemente grande y legendario para ser categorizada como aquel “ningún lugar”. Entonces, el telón se levantó dejando ver el espacio escénico en el que ocurría todo, tan desconcertante como las propias palabras de Jarry.

La autoría de Ubú Rey

“Ubu Roi. Drama en cinco actos, en prosa, restituido integralmente tal y como fue presentado por las marionetas de Phynanzas en 1888”

Este fue el título original con el que se presentó la obra de títeres en el teatro L’Oeuvre, el 10 de diciembre de 1896. El nombre causó asombro y un poco de alboroto, puesto que se hace un señalamiento sobre el hecho de que Alfred Jarry no es el autor, o por lo menos no el único autor de *Ubú Rey*. Esta decisión de poner en tela de juicio la autoría de la obra fue iniciativa del mismo autor: Alfred Jarry.

La historia de Ubú se remonta a 1888, época en la que Jarry ingresa al Lycée de Rennes, allí es donde conoce a Henri Morin, el hermano menor de Charles Morin, de quien se considera hizo la primera versión del texto que posteriormente escribiría Alfred Jarry. Fue Henri Morin quien le dio a conocer a Alfred Jarry el texto que llevaba como título *Les Polonais*, el cual había sido redactado tres años atrás a partir de otro texto que narraba las aventuras del profesor de física Monsieur Hérbert, quien despertaba en los alumnos sentimientos de repulsión y rechazo.

El texto de Morin narra la historia de Monsieur Hérbert, como rey de Polonia, la que inspira a Jarry para escribir la obra de teatro que fue representada por primera vez en la casa de la familia Morin, y que en ese entonces seguía llamándose *Les Polonais*.

Esta breve historia sobre los orígenes del “*Padre Ubú*” demuestra que la obra surge de la apropiación, y como lo mencionan otros textos, de la creación colectiva. En aquel momento el discurso sobre los derechos de autor era limitado, lo que dejaba a discusión solo dos puntos: si Morin era el autor, Jarry estaba haciendo plagio, pero si Jarry era quien realmente escribió *Ubú Rey*, la posible autoría de Morin se convertía en rumor.

Este aspecto resulta interesante de revisar, puesto que es en el siglo XX cuando las preguntas sobre la originalidad y la genialidad que habían caracterizado al artista occidental, se presentan no solo como discurso digno de poner en cuestión, sino también como estrategia de creación. Podría decirse que esta es otra de las bondades traídas por el Dios Salvaje. El arte ya no estaba destinado para un puñado de hombres elegidos: “Todo hombre es un artista”¹ fue una de las premisas surgidas en la segunda mitad del siglo, que de alguna forma ayudó a echar a pique todo un discurso romántico del genio creador.

Hoy en día es fácil comprender la posición de Jarry como único autor, pero si se tienen en cuenta los términos tradicionales de finales del XIX, se puede deducir que el título fue pensado para causar incomodidad entre los críticos y espectadores. En este sentido Alfred Jarry puede ser considerado como un visionario para su época, alguien que con sus actos promovió lo superfluo de la originalidad.

Pese a todo, *Ubú Rey* estuvo desde el comienzo asociado con el nombre de Jarry, padre de la *Patafísica*, de la ciencia de las solu-

ciones imaginarias, no solo por la representación de la obra de títeres, sino porque su vida pública se convirtió en una especie de *performance* al encarnar a su polémico personaje, el “*Padre Ubú*”. Inclusive hoy en día, después de más de un siglo, se sigue asociando el nombre de Jarry como sinónimo de “*Ubú*”. Se había convertido en su personaje, hablaba como él, hacía cosas excéntricas que solo el “*Padre Ubú*” haría. Por ejemplo, el famoso incidente que tuvo lugar en la casa de Maurice Raynal; siendo él uno más entre los invitados a cenar en casa de Maurice y encontrándose en una disputa con el escultor Manolo, Jarry no dudó en disparar uno de sus dos revólveres contra este. Poco después comentaría: “*No estubo mal como literatura ¿verdad? Pero olvidé pagar las consumiciones.*” (Ibíd.)

Siguiendo los pasos

En abril de 1909 Filippo Tommaso Marinetti vuelve al teatro L’Oeuvre-luego de hacer público el Manifiesto Futurista, el primer manifiesto de las vanguardias históricas-, para presentar un espectáculo llamado “El rey Jolgorio”, una obra de teatro que buscaba desatar a los espectadores, escandalizarlos, consiguiendo una gran afluencia. Si bien la pieza no tenía grandes aportes al campo escénico, si contenía elementos críticos y provocadores que caracterizaron las Seratas Futuristas, que le dio fama de movimiento revolucionario y anti-democrático.

Marinetti, como poseído por el Dios Salvaje, escribió que tras volcarse, rodar en su carro y caer en una zanja llena de agua, surge de en medio de la chatarra humeante, untado de lodo, como si hubiera salido del líquido amniótico, completamente renovado, deseoso de velocidad y agresión; ansioso por el ruido de los motores y las máquinas, deseoso de ir en contra de los postulados dados por las academias y escuelas de arte y letras; temblando de deseo por destruir, quemar los museos y las obras de los grandes maestros del arte occidental. El manifiesto es por tanto una evidencia del sentir de una época que buscaba cambios estéticos, más que una lista de cosas para hacer o poner en práctica. En este sentido, es claro señalar que desde el siglo XVIII las académicas y los críticos habían aceptado que lo que unía las diferentes artes-pintura, escultura, literatura, teatro, danza, etc.-hasta ese momento, era la belleza y sus bondades. De ahí la famosa expresión, aún usada en el medio: las “Bellas Artes”. Palabras viejas y decadentes que despertaron la furia de su opuesto, lo desagradable y vulgar, para acertarle un golpe con toda su fuerza en el centro de su estructura.

Los eventos ocurridos en el teatro L’Oeuvre, se pueden resumir fácilmente, no así, una serie de manifestaciones que vendrían después. Iniciadas en las salas de exposiciones, teatros, cines y lugares culturales, cerraban con grandes desórdenes, destruyendo lo que encontraban a su paso: “*Los manifiestos subsiguientes aclararon muy bien estas intenciones: mandaban a los artistas salir a la calle, lanzar ataques desde los teatros e introducir los puñetazos en la batalla artística. Y fieles a la fórmula, eso es lo que hicieron*” (Goldberg, 1996 p.14).

El Dios Salvaje trajo consigo una renovada mirada a lo cotidiano, a lo que había sido dejado de lado por las artes, porque se consideraba “feo”. En la música por ejemplo, el ruido detestable para cualquier composición empezó a ser protagonista “*Russolo, había descubierto la música de ruidos, uno de los aportes fundamentales del futurismo a la música moderna. En 1911 construyó un “órgano*

¹ Esta afirmación del artista Beuys, la hace a partir de plantear que el conocimiento del hombre viene del arte. En este sentido el arte y la vida son una sola. El hombre está creando todo el tiempo.

ruidista”, gracias al cual podían evocarse todos los sonidos indeseables de la vida cotidiana” (Richter, 197, p. 22).

Este singular instrumento acabó en manos de una turba de gente irritada, se podría decir que murió en su ley en el año de 1930 en París. El público para ese entonces sabía cómo hacerse notar, se acostumbró rápidamente a responder a los golpes, a lanzar verduras y cuanto se le atravesara en ese momento. Marinetti, satisfecho con lo que ocurría, escribió un manifiesto sobre el “Placer de ser abuchado”². Sin duda, sostener el espectáculo a este nivel debía ser agotador, y en alguna ocasión Carlo Carrà, tal vez agobiado con el monstruo que habían creado gritó: “Arrojen una idea en lugar de una patada, idiotas” (Goldberg, 1996, p.16).

En 1958, las obras realizadas a comienzo de siglo por los artistas autodenominados dadaístas, fueron redescubiertas en una exposición retrospectiva realizada en la ciudad de Düsseldorf. La muestra conquistó el corazón de algunos rebeldes, quienes encontraron la crítica desparpajada, en el gesto desvergonzado, en el sarcasmo, el sentido creador y controversial del arte, justo en un momento en donde la crisis social, moral, política y económica dejada por las dos primeras guerras mundiales estaba todavía presente.

Allí se encontraba George Maciunas, quién había quedado gratamente sorprendido con la estética de la irreverencia, del shock. De ahí en adelante el artista lituano Maciunas lideró el movimiento Fluxus, de carácter heterogéneo, multidisciplinar y anarquista que se extendió por todo el mundo. Él era el productor, el empresario, quién escribía los postulados del movimiento, siendo al mismo tiempo intérprete y autor de algunas obras, como en el caso de “Piano Piece No 13” de Nan Jun Paik, en donde Maciunas interpretó el piano siguiendo indicaciones. Cada tecla del instrumento fue silenciado a punta de clavo y martillo. En dicha interpretación, después del ruido emitido por la tecla venía un silencio imposible de romper.

Con Fluxus la irreverencia en el arte se tomó el mundo, se enterraron televisores, se catapultaron pianos, se cubrieron carros con hormigón, el cuerpo del artista se volvió un lienzo que fue alterado, herido, deformado y los errores se exaltaron y aplaudieron. Fluxus fue plataforma para nuevas expresiones de la práctica artística contemporánea, como la música indeterminada, la poesía simultánea, el happening, el video arte, el performance, la creación permanente, el arte auto-destructivo, la música estática, el arte conceptual, la música acción, la obra de arte abierta, entre muchas otras que podrían considerarse los hijos de un Dios desaforado que vino para quedarse.

Referencias

- González, A. (1979). *Ubú Rey*. Barcelona: Editorial Bosch.
- Goldberg, R. (1996). *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino Thames and Hudson.
- Richter, H. (1973). *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.

Vínculos Web

- León, Richard. (2011). “Cuestiones de teatros por Alfred Jarry”. En: *Revista es perpendo*. disponible en: <http://revistaesperpendo.blogspot.com/2011/11/cuestiones-de-teatro-por-alfred-jarry.html>, obtenido: septiembre de 2012.
- El teatro como estupefaciente anárquico (sf) . disponible en: <http://usuarios.multimania.es/faustroll/ajarryuburoom.htm>, obtenido: septiembre de 2012.

Ximena Velásquez Sánchez

ximena.velasquez@gmail.com

Artista plástica egresada de la Universidad Jorge Tadeo Lozano con Especialización en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de los Andes y Magíster en Artes Plásticas y visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Es docente de planta, medio tiempo en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y es coordinadora del Área de fotografía del Departamento de Artes. Docente de la Universidad Pedagógica Nacional entre el 2009 y el 2012.

Artículo recibido en septiembre de 2012 y aceptado en noviembre de 2012.



² Hace parte de un texto mayor: La guerra, la única higiene del mundo, escrito entre 1911 -1915