

NOTAS SOBRE JARRY Y LA PATAFÍSICA

1. A lo largo del siglo XIX se desplegó un llamativo gusto por lo feo. Ya fuera por excluir a los burgueses o por ampliar el campo estético, el caso es que los artistas lo cultivaron. Paralelamente, ciertos horrores que hoy nos son familiares colonizaban el mundo sin necesitar avales. Seldmayr, con los nacientes barrios industriales en mente, caracterizaría así aquella nueva fealdad, mucho más avanzada que la de los estetas: "Tiene algo oscuro, salvaje, algo que nos deja ver la ganancia desmesurada, algo bárbaramente caótico." En cierto modo, *Ubú rey* da cumplida cuenta de todas estas posibilidades de lo feo. Y quizá sólo esta pieza que, en verdad, es en sí misma mediocre y sórdida como un suburbio, en la que nada digno arraiga, logre tal proeza sin al mismo tiempo infundirnos la convicción de que su propio autor era igualmente un prodigio de ruindades. Desde entonces han proliferado obras tan feas e inanes como ella, pero últimamente sus autores salen muy mal parados: se funden con el orden del mundo como los progresistas con el medio publicitario. Es comprensible la vergüenza que decía padecer Henri Morin, el borroso coautor: "No hay de qué enorgullecerse cuando uno ha hecho un bodrio semejante". Tenía que desconcertarle la fijación de Jarry con aquella nadería de los tiempos del colegio.

2. A Yeats, que la presencié en su estreno, en 1896, lo consternó. En su diario salvó la impresión que le había quedado tras abandonar el *Théâtre de l'OEuvre*: "Tras nosotros, el dios salvaje". Puede costarnos entender su reacción. Podría parecer tan inverosímil como la del público que también por esas fechas se espantaba, dicen, ante la llegada de trenes filmados. Podría parecernos cándida. Hoy sabemos que *Ubú* es divertida, como sabemos que aquellos trenes eran juegos de sombras. Hay también una candidez del mal. *La segunda venida*, un poema de 1920 (en el que quien así lo desee puede encontrar reminiscencias de su aciaga experiencia con *Ubú*), comienza: *Girando sin cesar en la espiral creciente / el halcón ya no puede oír a su halconero. / Todo se desmorona, el centro ya no se sustenta. / La elemental anarquía se ha desatado en el mundo...* El poema concluye con la imagen de una criatura salvaje avanzando hacia el lugar en que habrá de nacer.

3. *Faustroll*, por el contrario, es una obra de belleza voluntariamente rara (signo de los tiempos), hermana excéntrica de las de los nabís y los exquisitos simbolistas. De hecho *Faustroll* es, entre otras cosas, un Viaje del Parnaso: aislados patafísicamente, en las islas del trayecto marítimo París-París, gobiernan algunos escogidos pintores y poetas contemporáneos. Jarry demostraba de este modo una confianza en ellos no menor que la que mostró Rafael al trasponer a su tiempo las figuras de Atenas. Con la diferencia de que la de Rafael no era una confianza desesperada y ebria. Aquello que en el Renacimiento se experimentó como retorno de la serena grandeza del pasado, el siglo de Jarry lo vivió como agonía.

4. Si *Ubú* dominaba el arte de encerrar a su conciencia en una maleta, el siglo XIX camufló la mala suya por el procedimiento de *La carta escondida* de Poe: pregonándola por las fachadas ampulosas de las grandes construcciones de la época. No menos idealizada que forjada en hierro, la Belleza, de anchas mandíbulas, expresión soñadora, desviaba su mirada bovina desde tondos de bancos y estaciones de ferrocarril. Sería que no la merecíamos. Al describir Hesíodo la fatal inclinación que arrastra a esta ya larga Edad de Hierro hacia su acabamiento, anticipó que la primera señal se daría cuando los hombres, al nacer, fuesen *de blancas sienas*. El periplo del circasiano Faustroll, nacido a los 63, es, sobre lo anterior, un canto elegíaco, una despedida del mundo, de lo que en él valió la pena y resistió hasta el final. Su nave, cama de cobre barnizado, es la de un desahuciado (en el doble sentido de puesto en la calle por su arrendador y de dado ya por muerto). Y con el último puerto se arriba a esta visión: la agotada humanidad por fin se ha extinguido, una Máquina de Pintar llena lienzos en la Tierra desolada. La Belleza sucede, pero ya no le sucede a nadie.

5. Seguramente Jarry acabó viendo en *Ubú* una personificación de los poderes que degradan la realidad a eso que llaman Orden. Y puede incluso que entendiese que *Ubú rey* y su ciclo podían

contar como su inmodesto aporte a la aceleración del proceso. En su progresiva identificación con el personaje (Jarrry terminó hablando como él, no faltan testimonios) podríamos encontrar un signo de su compromiso por adelantar el final y abreviar la agonía. Desatar el goce de escarnecer a Shakespeare entre sombras de chillonas luces de gas poco tenía que ver con la morosa descripción de las iridiscencias de una carroña o de lesbianas enamoradas, sino más bien con el ardor inculto y autodestructivo de los dueños del mundo. Puede que Yeats viera algo así. Platónicamente, Jarrry no esperaba nada de la historia: el relato dominante acerca del Orden resultaba no menos enloquecedor que el Caos desbocado.

6. El siglo de Jarrry fue el de las anticipaciones: la historia se escribía hacia delante tan despreocupadamente como Julio Verne cargaba su cápsula lunar en un cañón. En ese contexto de progresos, Ubú, confidencialmente, se dirige al señor Posible, de la oficina de patentes, para registrar tres invenciones originales. Resultan ser el paraguas, las pantuflas y los guantes. Se dirá que tras semejante explosión de creatividad todo queda igual. Hay, sin embargo, un matiz relevante. Como los reintegra Ubú, cada uno de los hallazgos es ya una herramienta de aislamiento y ostentación: parodiando la dialéctica hegeliana del Amo y el Esclavo, niegan al otro, al tiempo que lo exigen para que otorgue el reconocimiento sin el que el Amo no podría constituirse como tal. Pongamos el paraguas (y ofrezcámoslo al siglo XX, junto a los de Lautréamont y Caillebotte): su forma final se debe al desdoro que supondría cubrirse con un palio (soportal móvil) llevado por cuatro negros (probablemente un tanto paliduchos, con la decoloración propia de los trabajadores libres de *Ubú colonial*), que inevitablemente querrían beneficiarse del invento. Intolerable, pues estando a cubierto ellos, perderían la perspectiva desde la que admirar la majestad del Amo-Único. Se nos muestra el paraguas bajo la luz de la depredación burguesa.

7. La larga sombra de Hegel contenía la forma acabada de la historia. En el mundo técnico, transformado por el trabajo del Esclavo, el final feliz advendría: el Esclavo, apropiándose de la esencia del Amo, petrificado en su nulidad, devendría libre (aunque en un mundo en el que la subjetividad estaría tan felizmente pasada como el arte). Es verdad que los filósofos, urgidos por los rigores de sus despliegues de racionalidad, tienden a quedar por debajo de la forma, casi obligados al *happy end*. A la claridad de sus conceptos debe corresponder la claridad del mundo, por muy sepultada que yazga. Pero para el artista *forma* es aquello que sus manos producen. Para Jarrry era importante fabricar uno mismo los propios títeres y en *Faustroll* se autorretrató como titiritero "que mina los pensamientos de los hombres". De modo que el marionetista anticipó otro desarrollo, tan absurdo que ha resultado real: el viejo rey Ubú, adueñándose de la esencia del Esclavo, se convierte en nuestro servidor implacable. "La mantendré prisionera de mis servicios durante todos y cada uno de los instantes del día", dice (*Ubú encadenado*) refiriéndose a su ama cautiva, bien llamada Eleuteria. Libres son también los trabajadores de *Ubú colonial*. Libres e inmunizados contra la Tatana, el atenazante mal que les quitaba las ganas de trabajar. Simplemente, al volver como un títere de guante el dominio del señorial Amo hegeliano, se obtiene el Amo postmoderno, como al volver a un negro del revés se obtiene un blanco, esto es, un trabajador libre.

8. Ubú, el panzudo, es el Amo sin resquicios dialécticos. "De las tres almas que distingue Platón y sitúa en cabeza, corazón y panza, sólo esta última no es embrionaria en él." (*Paralipómenos*) Como es sabido, con la tercera caracterizó Platón a los productores de su república ideal. La psicología posterior definiría a tal tipo humano como *homo oeconomicus*: el emprendedor. Y Platón se tomó en serio la tarea de mantenerlos a raya: uno de los requisitos que estableció para hacer la vida vivible fue que, sin impedimento de que anduviesen en sus asuntos según su naturaleza, no pudieran organizar la vida a los demás. Y esto, en parte, porque entre ellos parece sobreentenderse que quien no ambiciona ser Amo es porque sueña con someterse a uno.

9. Al modo en que bajo el orden social lo individual se anula, así, merced a la ciencia, lo excepcional. "La risa está destinada a desaparecer", había publicado Marcel Schwob en 1893.

Sucedería cuando la ciencia subsumiera toda aparente anomalía, toda singularidad, bajo leyes generales. El humor se volvería tan inaccesible a los hombres como para nosotros resulta una iniciación chamánica. Viaje del Parnaso, elegía, pieza platónica *sui generis*, *Faustroll*, como tratado de patafísica en tanto que ciencia de las excepciones y fenomenología de lo extraordinario es, además, el improbable antídoto contra la invasión de la vida por la ciencia, contra la generalización y el desencantamiento del mundo, contra la Historia y el Orden, contra la devaluación del hombre, que predispone a su exterminio.

10. El arte, ¿no debería poder algo? Presentando sus *Tres zurcidos patrón*, Duchamp explicaba que quería sembrar una duda patafísica respecto de cierto principio de la geometría. El gesto dadaísta hubiera sido tomar un metro y quebrarlo, pero los tres zurcidos representan tres excepciones de la forma del metro-patrón, tres afloramientos de lo arbitrario en el corazón de la ciencia exacta por excelencia, una arbitrariedad ("Tu azar no es el mismo que el mío, ¿no?") a su vez excepcional. Duchamp aclaró a Cabanne: "No lo hacía por amor a la ciencia, sino todo lo contrario, más bien para desacreditarla, de forma suave, liviana y sin importancia". Aunque los adjetivos no son los que convendrían a Jarry, el espíritu es el mismo.

11. Duchamp, con el *ready-made*, no trabaja muy de otro modo que Ubú ante la oficina de patentes. Sus creaciones resultan ser un urinario, un peine para perros, un escurrobotellas. Al igual que en el caso de Ubú, las obras sobreinventadas ya no son como cuando le llegaron a las manos. Aunque en sentido inverso: restarán retiradas del mundo, inutilizadas, fuera de curso. Aplicarse con su pala para despejar un camino obstruido por la nieve sería tan impropio como emplear un *rembrandt* como tabla de planchar. Alguna vez, animado por el alcohol, Duchamp imaginó transformar en *ready-made* el *Empire Estate*. De haberlo firmado, hubiera tenido que asistir a la mañana siguiente a la triste revelación de que todo continuaba igual. Lo cierto es que si se hiciera un catálogo de lo que los artistas del siglo XX han logrado sustraer a las fuerzas de lo útil, no luciría mucho. La potencia transformadora del arte da para lo que da: la patafísica, ciencia de lo inútil, inútil en sí misma, ocupa al fin y al cabo, con sus artes afines, un espacio de tan cortas posibilidades como el que quería Platón para sus productores.

12. Avanzando en las técnicas de la transvaloración y la sobreinvención de lo dado, convenía pasarse a emitir moneda. Jarry (amante, por cierto, de los viejos grabados, las tipografías raras, la filigrana) insinuó una *Teoría de la fabricación de moneda fiduciaria en libre competencia*. Duchamp, con los pies en la tierra, caligrafió primorosamente su *Cheque Tzanck*. Moneda propia para repúblicas cada vez más mermadas y solipsistas, dejadas atrás por la historia. *Faustroll* nace a los 63, a los 63 muere, se instala en la *eternidad*. Así se nos dirige desde ella: "Considerad la perplejidad de un hombre que ha perdido su reloj y su regla de medida y su diapason. Creo, Señor, que es este estado lo que constituye la muerte."