

**El retorno de un clásico que no pierde vigencia:
Otra vez Ubú de José Luis Britos**

Mariana Blanco¹

Otra vez Ubú, de José Luis Britos (sobre textos de Alfred Jarry)

Dirección: José Luis Britos

Elenco: Alejandro Vega, Andrés Farenga, Augusto Elías, Claudia Díaz, Diego Almeida, Gastón Ramírez, Guadalupe Sobrón Tauber, José Bedmar, Oscar Guerrero, Pablo Guzzo, Rocío Ibarlucía y Sebastián Larocca².

Estreno: 10 de diciembre de 2016, Cuatro Elementos Espacio Teatral (Alberti 2746, Mar del Plata).

Funciones: 26 de enero y 23 de febrero de 2019, Cuatro Elementos Espacio Teatral (Alberti 2746, Mar del Plata).



Entre los espectáculos más interesantes que ofreció la cartelera teatral marplatense en la temporada 2019, se destaca la reposición de *Otra vez Ubú* bajo la dirección de José Britos, en el espacio teatral Cuatro Elementos. Se trata de una original adaptación de la pieza *Ubú rey*, de Alfred Jarry (1873-1907), un clásico que, como anticipa el programa de la puesta local, pese a haber transcurrido más de un siglo desde su estreno, aún nos sigue interpelando con su sátira mordaz a los mecanismos abusivos del poder.

Referente ineludible de la vanguardia teatral europea, *Ubu roi* se llevó a escena por primera vez en 1896, en el Théâtre de l'Oeuvre de París, y tuvo una acogida sumamente escandalosa. El alboroto se desató cuando Fermin Gémier, actor que desempeñaba el papel principal del Padre Ubú, abrió el espectáculo al grito de “¡Mierdra!”, palabra que nunca antes se había escuchado sobre un escenario. Esta desfachatada ofensa a las reglas del decoro condensaba el desafío de Jarry a las convenciones dramáticas de su época, así como también su rebelión contra la hipocresía de la sociedad burguesa. Como observa Wellwarth, “La famosa línea inicial de UBU REY puede parecernos ahora divertida, incluso un

¹ Profesora en Letras, ayudante graduada en el área de Literatura y Cultura Europeas del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades (UNMdP). Mail de contacto: marublanc@gmail.com

² Asistente de dirección: Sandra Arraiz.
Entrenamiento en percusión y diseño sonoro: Tony Ranallo.

Diseño y realización del vestuario: Marina Taffarel.

Maquillaje: Claudia Demarin.

Diseño lumínico: Pablo Marchini

Realización de objetos escénicos: Claudia Demarin- Julieta Bidart-Sandra Arraiz.

Fotografía: Marina Martin.

poco manida, y desde luego por completo inofensiva. Pero en 1896 el hecho de pronunciar públicamente aquella palabra (...) tuvo un efecto comparable al de un cataclismo.” (1966: 20). No obstante, la revolución que provocó esta obra no se reduce a aquel *incipit* escatológico que atentaba ferozmente contra el buen gusto del público parisino y su concepción de las bellas artes. Jarry hace estallar el moderno edificio de la representación realista, y junto con él la visión de mundo que reproduce, a fin de devolver el teatro al imperio de la imaginación y, mediante un desnudamiento de todos sus artificios, refundar su teatralidad sobre los cimientos del humor, el juego, la ironía y la parodia.

El estreno de *Ubu roi* constituye, pues, un acontecimiento capital en la historia del teatro occidental ya que instauró germinalmente las bases que posibilitaron las profundas transformaciones atravesadas por la producción teatral posterior. En este sentido, la figura de Jarry sobresale por su carácter de “bisagra” en la evolución que experimenta el teatro en el tránsito del siglo XIX al XX, en tanto su poética articula y fusiona elementos propios del simbolismo con ciertos procedimientos que, más adelante, serán radicalizados por las vanguardias históricas y por los principales exponentes de lo que se dio en llamar el teatro del absurdo (Dubatti 2013: 115-116).

³ El epígrafe de *Ubu roi* proporciona un claro ejemplo del diálogo irreverente que Jarry entabla con la tradición: “Así pues, el Padre Ubú meneó la pera, por lo que desde entonces los ingleses lo llamaron Shakespeare, y habéis de él, bajo ese nombre, muchas hermosas tragedias por escrito” (2009: 97). Nótese el juego de palabras en inglés

Ahora bien, más allá de las rupturas formales introducidas por Jarry, la historia de *Ubú rey* no resulta del todo extraña al espectador. Su intriga básica recupera ciertos motivos que aparecen de manera recurrente en la tragedia europea, de Sófocles a Shakespeare, tradición que, en uno de los tantos guiños paródicos que propone la pieza, es evocada desde el título y el epígrafe de la obra.³ El protagonista, Père Ubu, es un ser de gruesa apariencia, conducta desagradable y apetitos innobles, por lo que, al decir de su autor, “se asemeja — de cintura para abajo— a todos y cada uno.” (2009: 94). Instigado por su esposa Mère Ubu (deformación jarriana de Lady Macbeth), conspira para asesinar al rey Venceslao, soberano de Polonia, a quien hasta entonces había servido como capitán de dragones. Desatada la batalla, los únicos que sobreviven a la masacre de la familia real son Bugrelao, joven heredero del trono y especie de Hamlet vengador, y su madre, la reina Rosamunda, que logran refugiarse en una caverna. Ubu usurpa el poder y, amparado por la sumisión y el servilismo del pueblo, seducido, en un primer momento, por sus generosas dádivas, instaura un régimen dictatorial aun más despiadado que el de su predecesor. Con la sola obsesión de engordar su Tesoro, el nuevo monarca manda ejecutar a los nobles, a los funcionarios de Justicia y Hacienda y, finalmente, a los campesinos, agobiados por los desorbitantes impuestos que les impone.

con los términos *skake* (sacudir, menear) y *pear* (pera). Se trata de otro recurso característico de la poética jarriana que apela insistentemente al exabrupto, el doble sentido, el disparate y el *non sense* para descomponer el lenguaje convencional y transformar la palabra en un instrumento corrosivo y desestabilizador.

Su falta de escrúpulos y sus temibles excesos lo llevan a la guerra con el zar de Rusia, que ayuda a Bugrelao a derrotar al ejército traidor y a recuperar el trono de Polonia. Cobarde por naturaleza, Père Ubu se lanza a la fuga y, tras salvar su pellejo de las garras de un oso, se reúne con su miserable esposa, con quien huye en barco rumbo a Francia donde planea continuar con sus desmanes.

Concebido como un ser embrionario, cuya forma esférica, desprovista de accidentes y cualidades, lo erige en símbolo de “la eterna imbecilidad humana, de la eterna Lujuria, de la eterna glotonería, de la bajeza de instintos” devenida en tiranía (Jarry 2009: 189), Padre Ubú concentra, para Jarry, todo lo grotesco que existe en el mundo. No le resultaba extraño, por tanto, que su personaje causara semejante estupor entre el público, confrontado, a través del espejo deformante del teatro, con la imagen ridícula y abominable de su propio doble, un doble monstruoso que nunca antes se había exhibido en escena con tanta crudeza y desparpajo.

En este marco, la adaptación de Britos, al tiempo que logra capturar en muchos aspectos el espíritu de la pieza original, introduce interesantes innovaciones que auspician una aguda reflexión sobre la vigencia de su asunto. Con una notable economía de recursos, la versión local explota al máximo todas las posibilidades que ofrece el lenguaje escénico.

La escenografía absolutamente despojada, un telón de fondo negro que adquiere intensas tonalidades rojas bajo los efectos de la iluminación, nos lleva a pensar en el decorado abstracto, “heráldico”, que Jarry concibió para la puesta de *Ubu*: “una tintura lisa y

uniforme” para cada acto o escena o, en su defecto, “una sencilla tela sin pintar” (1999: 180). Con ello basta para que el espectador se forme una idea del espacio, un espacio ajeno a todo pintoresquismo local e histórico, y no se vea inclinado a buscar en el escenario una copia superflua de la realidad cotidiana. Después de todo, la obra transcurre en Polonia, es decir, en “Ninguna Parte” y “Ninguna parte está en todas” (Jarry 2009: 93), por lo que el público es libre de imaginar el lugar que se le antoje. Completan la decoración una serie de cajas móviles que, manipuladas por los propios actores, se van refuncionalizando al ritmo de la acción ya que, entre otras cosas, ofician de mesa para el banquete conspirativo del Padre Ubú, sirven de “máquina descerebradora” para eliminar nobles, o bien figuran las baldosas del panteón de los reyes de Polonia en las que hurga Madre Ubú buscando el Tesoro del reino.

Cabe destacar, asimismo, el ingenioso aprovechamiento del escenario en todas sus dimensiones, desde la planta alta, de donde emergen, entre bambalinas, los fantasmas de los antepasados de Bugrelao reclamando venganza, hasta la trampilla en la que se desenvuelve la riña de los palotines con el oso, mientras Padre Ubú, encaramado en una roca, reza el Padrenuestro. Pero, a su vez, la representación se despliega más allá de los límites de la caja del escenario y los actores invaden la sala desplazándose en diferentes direcciones. Dicha apertura y diversificación del espacio escénico desestructura la percepción tradicional del espectáculo, distante y frontal, y, además de multiplicar los puntos de vista sobre la escena, posibilita la experimentación con

otros estímulos sensoriales. Así, mientras los estruendos de la matanza real retumban debajo de las butacas, lo que obliga a los espectadores a reconstruir el episodio en su imaginación, la marcha del ejército polaco por las tierras de Ucrania y su ascenso a la colina se recrean en los laterales de las gradas del público que, de improviso, se ve rodeado de cerca por la acción.

Un comentario aparte merece la admirable labor del elenco, integrado por Alejandro Vega, Andrés Farenga, Augusto Elías, Claudia Díaz, Diego Almeida, Gastón Ramírez, Guadalupe Sobrón Tauber, José Bedmar, Oscar Guerrero, Pablo Guzzo, Rocío Ibarlucía y Sebastián Larocca. En total consonancia con el universo guiñolesco ideado por Jarry, quien buscaba reducir la figura humana a lo esencial transformando al personaje en una máscara autónoma y a su intérprete en una marioneta impersonal, los actores se



comportan como verdaderos muñecos mecánicos cuyos movimientos primitivos, vulgares y exagerados ponen de manifiesto la brutal irracionalidad de sus impulsos.

La gestualidad estereotipada se acompaña de un vestuario atemporal y de un maquillaje caricaturesco que subrayan el carácter emblemático y la fisonomía grotesca de estos fantoches, movidos por las pulsiones e instintos más primordiales: el hambre, la codicia, el miedo, la lujuria y, sobre todo, la crueldad. El entrenamiento físico del elenco se aprecia, además, en la sonorización del espectáculo puesto que los actores utilizan sus propios cuerpos, y también los objetos escénicos, como instrumentos de percusión, ya sea para evocar la atmósfera estrepitosa de una batalla, para amplificar el ruido de un golpe o de una caída, o bien para producir una suerte de música totémica, ritual, acorde al primitivismo del mundo representado. Por otra parte, cada personaje adopta un acento o modulación particular, igualmente estilizado, lo que evidencia un cuidadoso trabajo vocal.

Pero quizás la nota más original de la recreación de Britos sean los juegos metateatrales que imprimen otra vuelta a la espiral ubuesca (emblema del personaje y cifra de la poética de Jarry), esa espiral absurda de brutalidad, traición y sed de poder. Al igual que Padre Ubú, cuya ambición desmedida lo impulsa a conquistar por la fuerza el trono de Polonia y a deshacerse de todo aquel que se atreva a contradecir su voluntad, los miembros del elenco se disputan con ímpetu el rol protagónico de la obra, por más despreciable que este sea. Y, por supuesto, lo hacen apelando a los mismos y dudosos métodos que las caricaturas que encarnan: se interrumpen y “roban letra”, forcejean salvajemente para ocupar el primer plano de la escena o, sin mayores reparos, desplazan de un brusco empujón al compañero para

usurpar su lugar. El diseño del vestuario, con apliques fácilmente desmontables, colabora en las sucesivas metamorfosis de los actores que de manera violenta y caprichosa se boicotean entre sí e intercambian sus papeles. Estos juegos metaficcionales funcionan, asimismo, como uno de los tantos disparadores de la comicidad en el marco de una puesta que, fiel a la cosmovisión jarriana, encuentra en el humor una poderosa estrategia para cuestionar el *status quo*.

En este sentido, *Otra vez Ubú* propone una experiencia lúdica y sensorial singularmente atractiva que, sin dejar de entretener al espectador, abre una serie de interrogantes que lo llevan a replantearse sus propios vínculos con el poder. ¿Hasta qué punto, en el afán de sobresalir o de acceder a ciertos espacios de dominación, reproducimos estos mismos esquemas de conducta en nuestra vida cotidiana? ¿En qué medida somos responsables, como sociedad, de la trama de corrupción, violencia, abuso y opresión sobre la que se ha asentado el ejercicio del poder en el curso de la historia? Una historia que, por otra parte, se repite ominosamente; de ahí la aplastante actualidad de *Ubu roi*, su eterno retorno, pues, aunque cambien las circunstancias, la máscara de la tiranía sigue siendo la misma. No obstante, la cruda vigencia de esta obra, que ha sido susceptible de múltiples relecturas, también obedece, sin dudas, al genio poético e innovador de Jarry, quien dispuso todos los medios del dispositivo teatral al servicio de un último propósito: liberar la obra de arte de los lindes del tiempo para hacerla, así, “eterna al instante” (Jarry 2016: 812).⁴

⁴ Tomado de “Le Temps dans l’art”, texto de la conferencia que brindó Jarry en 1902 en la

Referencias bibliográficas

Dubatti, Jorge (2013). “Alfred Jarry, articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896)”. En Dubatti, Jorge (dir. y comp.) *El actor. Arte e Historia*. México: Libros de Godot (115-156).

Jarry, Alfred (2009). *Ubú rey*, “Discurso de Alfred Jarry”, “Otra presentación de *Ubú rey*”, Apéndices: “Fragmentos de cartas de Alfred Jarry a Aurelien Lugne-Poe”, “De la inutilidad del teatro en el teatro”, “Doce argumentos sobre teatro” y “Cuestiones de teatro.” Madrid: Cátedra.

Jarry, Alfred (2016). “Le Temps dans l’art”. En *Œuvres complètes. Tome IV*. Paris: Classiques Garnier (808-813).

Wellwarth, George E. (1966). *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen.

Société des Artistes indépendants. La traducción es nuestra.