

Alfred Jarry

# Ubú rey

Versión de Wenceslao-Carlos Lozano



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Título original: *Ubu Roi*

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la traducción y la presentación: Wenceslao-Carlos Lozano González, 2017  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2017  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-9104-820-6  
Depósito legal: M. 16.854-2017  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 9 Nota sobre la traducción
- 17 Cronología
  
- Ubú rey
  
- Preliminares
- 27 Discurso de Alfred Jarry en el estreno de *Ubú rey*
- 31 Otro discurso de Alfred Jarry para *Ubú rey*
- 35 Vestuario
- 39 Composición de la orquesta
  
- 43 Acto primero
- 63 Acto II
- 79 Acto III
- 103 Acto IV
- 127 Acto V
  
- Anexos
- 149 Sobre la inutilidad del teatro en el teatro
- 157 Doce argumentos sobre el teatro
- 165 Cuestiones de teatro



# Nota sobre la traducción

Traducir a Jarry supone siempre un reto, y muy especialmente *Ubú rey* al tratarse del texto más emblemático, y por tanto más representado y leído de un autor tan irreplicable en su unicidad y originalidad, acerca de cuya obra e influencia se han escrito miles de páginas a lo largo del siglo XX, y sin duda se seguirán escribiendo en el XXI. Basta con un sondeo bibliográfico para comprobar que no hay autor relevante francés que no haya expresado en algún momento su asombro y admiración ante tamaño portento humano y literario.

Cuando se me propuso la empresa acepté de inmediato, aunque consciente de lo aventurado del lance. Señalo ya que todo lo traducido aquí procede de la edición de Maurice Saillet (*Tout Ubu*. Librairie Générale Française, 1962), a su vez basada en la original (Éditions du Mercure de France, 1896). De entrada, me hice con las traducciones anteriores que pude, en total cinco: Aymá Editio-

ra (1967); Ediciones Júcar (1976); Producciones Editoriales (1976); Bosch (1979) y la misma para Bruguera (1980) y Cátedra, esta última con cinco reimpressiones entre 1997 y 2013. Ello, no para plagiarlas sino para aprender de los aciertos ajenos y, de paso, asegurarme de lo que no debía hacer, contrastándolas a lo largo del primer acto para luego, ya sabedor de cómo me correspondía proceder, prescindir de ellas salvo para curiosear oportunamente sobre diferentes resoluciones de algunos de los muchos escollos que presenta el texto.

Desde luego, nada me asegura que mi «opción traductora» sea la más apropiada ni tenga por qué ser del agrado de todos. Así de riesgoso es el quehacer del traductor, a quien no solo corresponde garantizar la fidelidad al original, sino también mantener su nivel literario en otro idioma y otra época sin menoscabo de su intencionalidad ni de su aceptabilidad. Ciertamente es que el género teatral requiere a menudo, y por tanto permite, una libertad de adaptación vetada, por ejemplo, a la prosa narrativa; como, sin ir más lejos, lo atestiguan estos distintos *Ubú rey*, unas veces con tino, otras no tanto. Toda versión que se precie debe involucrar conjuntamente las funciones recreadora y recreativa de la obra, ya que tanto le incumbe divertir denunciando que denunciar divirtiéndose si no quiere quedar en una plasta indigerible en vez de una sana incitación al regocijo crítico. Esto es algo que debe tener muy presente el traductor en el transcurso de su labor de reescritura, que no puede limitarse a un ejercicio de rescate pseudo-filológico de la letra en detrimento del espíritu que la anima. Dentro de esa lógica, las ocurrencias y provocaciones –infracciones morfosintácticas y

demás extravagancias idiomáticas– del texto original requieren de alguna adaptación *ad hoc* en la lengua de llegada, por lo que no es de recibo calcarlas mecánicamente pues la salvaguardia de su pertinencia obliga a menudo a aplicarlas, a modo de compensación, a otras palabras o secuencias textuales. Un principio que vale por igual, ya en otro nivel de actuación aunque al unísono, para el registro lingüístico, y por ende para la cohesión y coherencia del conjunto de la obra.

No siendo esta una edición con pretensiones filológicas, y habiendo por ello soslayado casi toda anotación a pie de página, me limito a aclarar en esta –por el mismo motivo breve– nota algunas opciones llamativas por su discordancia semántica, empezando por el tratamiento dado a ciertos nombres propios. En las cinco traducciones consultadas, *Père Ubu* deviene en «Padre Ubú» en tres casos, en «el seor Ubú» y «Tío Ubú» en los otros dos. Yo opto por esto último ya que, además de «padre» en sentido estricto, *père* es en ámbitos populares y rurales el equivalente de «tío» tal como lo define el DRAE en su cuarta acepción: «tratamiento que se da a la persona casada o entrada en edad. Usado ante el nombre propio o el apodo.». Como Ubú no es padre de familia ni tampoco sacerdote, el apelativo de «padre» no le corresponde en puridad, tratándose sin más de un calco del francés. Por consiguiente, *Mère Ubu* será la «Tía Ubú».

Dos nombres de personajes presentan algún problema de equivalencia. Por un lado, el capitán *Bordure*, traducido dos veces por Bordura, otras dos por Brasura y una por Cenefo. Esto último se debe a que una de las acepciones de *bordure* es la cenefa que bordea los escudos he-

ráldicos. Lo de Brasura se justifica por la evocación a *ordure* (basura), no siendo desde luego dicho individuo un dechado de virtudes. Yo me he quedado con Bordura que, además de fiel al original, designa en heráldica «la pieza honorable que rodea el ámbito del escudo por lo interior de él» (DRAE), destacando con ello la frustrada aspiración del susodicho al ducado de Lituania. Por otro lado tenemos el personaje de *Bougrelas*, de nombre rimante con el de su parentela (*Venceslas, Ladislas, Boleslas*), que en español ha dado Brugrelao (dos veces), Tontolao, Cabrolao y Bribonlao. *Bougre* significa «tipo, individuo» en sentido despectivo. Así, *un pauvre bougre* es un pobre hombre, ciertamente más cercano al tonto que al cabrón o al bribón, por lo que he optado por Bobolao. Hasta aquí los nombres propios. Sobre la interjección «Hon!», siempre en boca de los pelotinos, un diccionario francés nos dice que es una «Exclamation exprimant l'étonnement, le doute, parfois la menace». He preferido dejarla tal cual por ser en francés tan expresivamente rica en matices. Menos duda ofrece la epéntesis *Merdre!*, que, salvo una opción traductora por «¡Corño!», en los demás casos ha quedado en «¡Mierdra!», que es como mejor conviene. Los vulgarismos no escasean en el texto francés, y si bien escandalizaron en su momento al público biempensante, hoy día son tan usuales en la mejor literatura como en cualquier medio de comunicación, de modo que no está de más enfatizarlos un poco para ajustarlos al registro español actual. Así, la invectiva *bougre de merdre, merdre de bougre* (acto I, esc. 2.<sup>a</sup>), se convierte aquí en «qué mierdra de capullo y qué capullo de mierdra.». Y, en esa misma escena, siempre en consonancia



con el señalado criterio adaptativo y cohesivo, traduzco la secuencia *Vrout, merdre, il a été dur à la détente, mais vrout, merdre, je crois pourtant l'avoir ébranlé* por «¡Joder, qué duro de mollera es pero, coñe y mierdra, parece que al menos se ha quedado con la copla!». Tampoco escasean los anacronismos en esta obra, como por ejemplo el uso de una pistola hacia el siglo XI —como parodia que es del *Macbeth* shakespeariano—. Por ello, en la secuencia *Tiens-le ferme, que j'attrape mon coup-de-poing explosif* (acto IV, esc. 6.<sup>a</sup>), respeto el sentido literal de *coup-de-poing* en este contexto, aunque abundando en un anacronismo («Agárralo bien mientras busco mi puño americano explosivo») que, en mi opinión, se aviene oportunamente con el jocosamente absurdo de aquella escena concreta.

De entre otros ejemplos dignos de comentario, retengo dos exclamaciones recurrentes en Tío Ubú como son *De par ma chandelle verte!* y *Cornegidouille!* La primera ha tenido por traducciones lo siguiente: «¡De por mi candela verde!» (dos veces), «¡Por mi verde velón!», «¡Por mi chápíro verde!» y «¡Por la punta de mi nabo verde!». *Chandelle* significa candela, vela o velón, y hay en ello cierta alusión fálica, como ocurre con otras expresiones ubuescas, de ahí la quinta de las aquí señaladas. La cuarta es una expresión castellana de enfado o disgusto cuyo origen —con variantes como «¡Por vida del chápíro verde!» y «¡Voto al chápíro verde!»— se presta a interpretaciones en las que no viene al caso detenerse, pero que Ubú no solo utiliza estando enojado, por ejemplo cuando dice acto seguido: «ya soy rey de este país» o «por supuesto que me alegro». Como *chandelle* también designa coloquialmente las «velas de mocos» de los

críos, que muy bien pueden ser verdes, y que esta es una imagen acorde con la escatología ubuesca, la he traducido por la un tanto repelente exclamación: «¡Por mi moco verde!».

De *Cornegidouille!* cabe señalar que la *corne* (cuerno) remite de nuevo a lo fálico y que la *gidouille* (barriga en argot) ubuesca es motivo de sesudas disertaciones en patafísica como «matriz biológica, fundamento fisiológico y sede metafísica que ofrecen el advenimiento ontológico de la conciencia de Ubú», según dicen por ahí. Esta exclamación se ha traducido como «¡Cuernoempanza!», «¡Panzachorra!», «¡Cuernobandullo!», «¡Cuernopanza!» y «¡Cuernogidorcilla!», variantes para dar y tomar a las que no me he resistido a añadir «¡Pijabandullo!».

Así pues, lo que resuena en toda traducción literaria es la voz del traductor, una voz transmisora de un sentido previamente enunciado en el texto original, pero asimismo propia, vehiculada en otro idioma y época; es decir, desde una percepción distinta de una realidad a la postre no tan diferente en razón de las constantes psicológicas del ser humano. En esto, *Ubú rey* es un caso paradigmático si nos atenemos al cúmulo de vicios de comportamiento que exhibe, en especial los emanados del poder abusivo para perpetuarse, como ha sabido recrear tan magistralmente Albert Boadella con *Els Joglars en Operación Ubú* (1981), *Ubú president* (1995) y *Ubú president o Los últimos días de Pompeya* (2001), sucesivas actualizaciones de una situación histórica concreta con una clara intención de denuncia y crítica del ambiente cultural circundante, y con un lenguaje teatral altamente cáustico como principal ingrediente para la sátira política.

En definitiva, como toda obra que trasciende su contexto espacio-temporal de origen y que cada época reinterpreta a su manera por el hecho de ser adaptable y válida para todas, tanto en su idioma original como en sus traducciones y adaptaciones circunstanciales, *Ubú Rey* es un clásico de la literatura universal. Por si hubiera alguna duda, ¿acaso no acaba nuestro prototípico personaje, en los tiempos en que esto escribo, de volver a las andadas aupándose esta vez, en su delirante megalomanía, hasta la más alta instancia del poder mundial? ¿Y acaso no está esta nueva baladronada pidiendo a voces ser llevada cuanto antes al teatro bufo?

Esta edición incluye una breve cronología que puede resultar de interés para el lector atento, así como dos breves pero ineludibles discursos de Jarry, el primero pronunciado sobre el escenario justo antes del estreno de la obra, y el segundo impreso en un folleto repartido a los espectadores con motivo de la segunda representación, como respuesta a la mala crítica que tuvo el estreno. Por último, un apéndice recoge los tres famosos artículos del autor que son unánimemente tenidos por su manifiesto teatral.



# Cronología

- 1873 Alfred Jarry nace el 8 de septiembre en Laval, hijo del comerciante de paños Anselme Jarry y de Caroline Quernest. En ese municipio del departamento de Mayenne (País del Loira), vive sus primeros años de infancia e inicia sus estudios primarios.
- 1879/1888 Caroline se separa de su marido y se instala en la pequeña ciudad de Saint-Brieuc, capital del departamento de Costas de Armor, junto con sus hijos Charlotte y Alfred, en casa de su padre, juez de paz jubilado. Alfred estudia en la escuela local hasta julio de 1888. Escribe sus primeras comedias en verso y en prosa a partir de 1885, unas obras cuyo conjunto titulará posteriormente *Ontogénie*.
- 1888/1890 En octubre de 1888, la madre se lleva a sus hijos a su ciudad natal, Rennes, para facilitarles los estudios. Tanto ella como Charlotte, nacida en 1865, tenían aficiones culturales y, de hecho, influyeron notablemente en el desarrollo de las inquietudes artísticas del joven Alfred. En el liceo, este tiene por profesor de Física al señor Hébert –apodado P. H. o Tío Heb, Eb, Ebé, Ebon, Ebance,

Ebouille-, al que varias promociones de alumnos llevan convirtiendo en protagonista de una gesta satírico-festiva, uno de cuyos episodios, escrito por el estudiante Charles Morin y titulado *Les Polonais*, narra las tribulaciones de dicho personaje tras acceder al trono de Polonia. Jarry adapta el texto a la comedia teatral, y ya en diciembre de 1888 la hace representar por las Marionetas del Teatro de las Finanzas, primero en el desván de la familia Morin y luego en su propia casa. Se trata de la versión más antigua de *Ubu Roi*.

Durante ese mismo periodo, compone *Onésime ou les Tribulations de Priou*, que pronto deviene en *Les cornes du P. H.* y luego en *Les Polyèdres* hasta derivar con el tiempo en *Ubu Cocu*.

- 1891/ Tras acabar el bachillerato, Jarry se instala en París junto con su madre en octubre de 1891 y se matricula en el prestigioso liceo Henri IV, donde estudia Retórica Superior y tiene como profesor de Filosofía a Henri Bergson. Fracasa en varios intentos de ingreso en la Escuela Normal Superior. Entabla amistad con Léon-Paul Fargue, con quien ofrece varias representaciones de *Ubu Roi* y de *Ubu Cocu*. El 28 de abril de 1893, la revista *L'Écho de Paris littéraire illustré*, cuyos directores son Catulle Mendès y Marcel Schwob, publica *Guignol*, un conjunto de textos en prosa premiado por la revista, entre los cuales *L'Autoclète*, embrión de *Ubu Cocu*, cuya versión teatral definitiva no se publicará hasta 1944. De entonces data su amistad con Marcel Schwob, a quien dedicará en 1896 su *Ubu Roi*. La madre de Jarry fallece en París el 10 de mayo de 1893.
- 1894/ Tras fracasar nuevamente en su intento de licenciarse en  
1895 Letras, a partir de marzo de 1894 se convierte en asiduo de «Los martes literarios», tertulias que reúnen a autores como Jules Renard, Albert Samain, Saint-Pol Roux, Jean Moréas, Rémy de Gourmont, auspiciadas por el prestigioso editor Alfred Vallette, quien en 1890

resucitó la pluricentenaria revista *Mercure de France*, a la que se sumará a partir de 1893 la editorial de mismo nombre, y de las cuales saldrán textos fundamentales de la generación simbolista y de autores como Nietzsche, André Gide, Paul Claudel, Georges Duhamel, Colette, Guillaume Apollinaire, entre otros escritores cimeros de las décadas siguientes como Henri Michaux, Pierre Reverdy, Pierre Jean Jouve, Yves Bonnefoy, Georges Bataille, Romain Gary o Eugène Ionesco, ello hasta 1965.

Durante ese periodo, Jarry publica diversos artículos sobre crítica de arte, haciendo de valedor del pintor Henri Rousseau –que él mismo apodó *El Aduanero*–, convive una temporada con Gauguin en Pont-Aven y dirige con Rémy de Gourmont los cinco primeros números de la lujosa revista de arte *L'Ymagier*.

Cumple su servicio militar desde noviembre de 1894 hasta mediados de diciembre de 1895, fecha en que lo licencian por litiasis biliar. Tras la muerte de su padre en agosto de 1895, hereda una considerable fortuna que no tardará en dilapidar.

- 1896 Jarry escribe para distintas revistas, como *Le Mercure de France*, *La Revue Blanche*, *L'Omnibus de Corinthe* y *La Plume*. Tras una previa edición hacia abril-mayo en la revista de Paul Fort *Le Livre d'art*, en junio la editorial *Mercure de France* publica *Ubú rey, drama en cinco actos restituído en su integridad tal como fue representado por las Marionetas del Teatro de las Finanzas en 1888*, y el autor empieza a ejercer de secretario del *Théâtre de l'Œuvre*, que en 1893 se inició como compañía teatral promotora del movimiento simbolista, tanto en literatura como en pintura, y que tras el éxito obtenido con el *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck adquiere el antiguo Teatro Berlioz, un espacio cuyas prestigiosas representaciones le han permitido sobrevivir hasta nuestros días, siempre como *Théâtre de*

*l'Œuvre*. La revista de mismo nombre publica en septiembre *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, un texto que, junto con los posteriores artículos *Douze arguments sur le théâtre* y *Questions de théâtre*, conforman su manifiesto sobre el teatro [véanse los anexos finales pp. 149-169].

El *Théâtre de l'Œuvre* estrena el 10 de diciembre *Ubu Roi*, cuyas dos primeras representaciones fueron tanto motivo de admiración por parte de unos como de indignación por parte de otros; un escándalo que ha contribuido no poco a la «leyenda Ubú». En su biografía titulada *Jarry* (Éd. Universitaires, París 1965, pp. 15-16), Louis Perche recoge el siguiente comentario del director del teatro, Lugné-Poe: «Hubo que esperar un cuarto de hora hasta que la sala guardara silencio. La palabra de Cambronne [aquí, *Merdre*] surtió efecto, convirtiendo la sala en un pandemonio. Quienes se habían dejado seducir por el discurso de Jarry acabaron escandalizados, y hubo quienes abandonaron la sala, negándose a oír más. Los que se quedaron conformaron dos bandos: por un lado los entusiastas con aplausos a mansalva, y por otro los que se burlaban y silbaban. En el patio de butacas hubo quienes se enzarzaron a puñetazos. Ambos bandos estaban pendientes de la reacción de los críticos presentes. Edmond Rostand sonreía con indulgencia; Henry Fouquier y Sarcey, paladines de la vieja guardia, se contenían a duras penas en sus asientos. Aplausos y abucheos se simultaneaban. Mallarmé permaneció sentado sin abrir la boca en espera de ver algo más de aquel “personaje prodigioso”». William Yeats, que también asistió al estreno, escribió en su autobiografía acerca de aquel acontecimiento: «Después de nosotros, el Dios Salvaje».

1897 *La Revue blanche* publica en enero *Questions de théâtre* como respuesta a las críticas de *Ubu Roi*. En mayo, la editorial Mercure de France publica *Les jours et les*



*nuits, roman d'un déserteur*, una obra antimilitarista en tiempos en que el caso Dreyfus está empezando a dividir a la opinión pública. Completamente arruinado, Jarry acaba alojándose en casa del pintor Rousseau antes de alquilar en noviembre un cuartucho que conservará hasta su muerte. Compone *Ubu cocu ou l'Archéoptérix*.

- 1898/ Representación el 20 de enero de *Ubu Roi* por las marionetas de Pierre Bonnard en el *Théâtre des Pantins*.  
 1899 Durante la primavera, alquila con unos amigos una villa que bautiza «El Falansterio»; allí escribe la mayor parte de *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, una obra novelesca dividida en ocho libros y cuarenta y un capítulos, inédita hasta 1911 y texto de referencia para el Colegio de Patafísica. En mayo conoce a Oscar Wilde, en junio publica *L'Amour en visites* y en diciembre *L'Almanach du Père Ubu*, ilustrado con dibujos de Pierre Bonnard.

En mayo de 1899 publica, en edición facsímil autógrafa a cuenta del autor, *L'Amour absolu*, una novela tenida por uno de sus textos más crípticos, en la que el reo de muerte Emmanuel Dieu fabula sobre su vida media hora antes de su ejecución en la guillotina. Ese año escribe *Ubu enchaîné*.

- 1900/ La editorial La Revue Blanche publica en un volumen  
 1902 *Ubu enchaîné*, tercer ciclo de Ubú, precedido de *Ubu Roi*. A finales de diciembre aparece *L'Almanach illustré du Père Ubu (XX<sup>ème</sup> siècle)*, cuarto ciclo de Ubú, con dibujos de Pierre Bonnard y música de Claude Terrasse.

A finales de noviembre de 1901, representación de *Ubu sur la Butte*, quinto ciclo de Ubú, por las marionetas del teatro *Guignol des Gueules de bois*, en el *Cabaret des Quat'z-arts*. De julio a septiembre de ese año, *La Revue Blanche*, en la que colabora asiduamente durante esos años, publica por entregas su novela *Messaline, roman de l'Ancienne Rome*, y en diciembre termina *Le Surmâle, roman moderne*, última novela publicada en

vida del autor en la que plantea, de modo aparentemente lúdico, las relaciones entre el deseo, el gozo y el amor, que la editorial de mismo nombre publica en mayo de 1902. El 22 de marzo de ese año da una conferencia sobre las marionetas en el *Salon de la Libre Esthétique* de Bruselas.

- 1903/ *La Revue Blanche* le publica *La bataille de Morsang*, entre otros fragmentos de su novela *La Dragonne*, antes de desaparecer, por lo que su situación económica se vuelve aún más precaria y pasa a colaborar asiduamente en el semanario *Le Canard sauvage* hasta su cierre ese mismo año, y en la revista *La Plume* –que también cierra en enero de 1904–, en la que publica la serie *Périple de la littérature et de l'art*. Ese año publica dos artículos en *Le Figaro*, sigue redactando *La Dragonne*, que nunca acabará, como tampoco la opereta *Pantagruel* en la que está trabajando por entonces.
- 1905/ En abril, en el transcurso de una cena en casa de Maurice Raynal, Apollinaire se ve obligado a desarmar a un Jarry borracho que dispara con balas de fogueo contra el escultor español Manolo. Es de señalar que solía llevar un revólver en el cinto y que efectuó disparos con él en varias ocasiones, siempre en estado de embriaguez. Un revólver que por cierto adquirió Picasso tras su muerte, con el que también le gustaba pasearse por las calles de París. La afición de Jarry a la absenta le fue degradando la salud física y mental hasta el punto de tener que irse a vivir a Laval en mayo de 1906 para ser cuidado por su hermana, a quien dictó sus últimas voluntades, consciente de que no le quedaba mucho tiempo de vida. En julio, algo recuperado, regresó a París. Ese año, la editorial Sansot publicó *Ubu sur la Butte*, primer volumen de una colección sobre el *Théâtre Mirlitonnesque d'Alfred Jarry*, al que debía seguir *Ubu Intime*, nueva versión de *Ubu Cocu* que permaneció inédita. En agosto se publicó el segundo y último volumen de la obra teatral *Par la taille*.

- 1907 Sin apenas recursos económicos, continuamente acosado por sus acreedores y cada vez más enfermo, pasa la mayor parte del año en Laval con su hermana, cuya asimismo precaria situación financiera los obliga a instalarse en casa de unos parientes. Pese a ello, regresa a París el 7 de octubre en un estado de debilidad extrema, hasta que el 29 sus amigos Vallette y Saltas lo tienen que ingresar en el hospital de La Caridad, donde fallece el primero de noviembre a las cuatro y cuarto de la tarde debido a una meningitis tuberculosa. Lo enterraron dos días después en el parisino cementerio de Bagneux tras una breve ceremonia en la iglesia de Saint-Sulpice.



Ubú rey