

El arte del conocimiento o el conocimiento del arte

Il a été, qu'on le veuille ou non, l'animateur du mouvement cubiste en France. On n'a qu'à comparer ses bois gravés par lui-même avec les plus récentes créations de ce genre hermétique (je dis hermétique par pure politesse). Alfred Jarry fut vraiment le premier fondateur de l'école que j'appellerai, faute d'expression plus technique : l'école des démons de l'absurde (...) Mais c'était encore, c'était toujours le masque du Père Ubu dévorant le vrai visage de son créateur, de sa victime plutôt

Rachilde, Alfred Jarry. *Le Surmâle des lettres*, 1928

Introducción

Partimos de una realidad, y es la importancia cada vez más evidente gracias a las últimas investigaciones al respecto (Marc Décimo, Werner Spies, Henri Béhar, Patricia Leighton, etc.), de la impronta jarriesca en los principales protagonistas de la gran revolución de las artes plásticas del siglo XX, especialmente de las vanguardias históricas, si bien este legado ha sido siempre más reivindicado para los escritores como los surrealistas en su conjunto, o como Artaud, Jean Ferry, Boris Vian, Raymon Queneau, Baudrillard, etc. Gran activista en los círculos literarios simbolistas de su época, bien conocida es la proximidad de Alfred Jarry (Laval, 1873 – Paris, 1907) a los pintores nabis que sirvieron de correlato a este movimiento literario, especialmente con su colaborador e ilustrador Pierre Bonnard.

La presencia pictórica y escultórica de Jarry no se limitó en principio a este movimiento simbolista. Pablo Picasso, principal protagonista del cubismo junto con Georges Braque,

siempre insistió en la enorme devoción que sintió por nuestro escritor bretón, a quien posiblemente conoció por mediación del escultor simbolista vallisoletano Paco Durrio, residente en París e íntimo amigo de Gauguin, líder de los nabis. Fue Jarry y no el coleccionador Wilhelm Udhe, -primer esposo de Sonia Delaunay-, el que hizo conocer al malagueño el pintor naïf Henri Rousseau el Aduanero, ya que al ser ambos -Rousseau y Jarry- naturales de Laval (Bretaña), fue él el que realmente lo descubrió. Incluso su amiga Rachilde opina que fue él el que lo creó. La 'Patafísica como ciencia de los "delineamientos" y su interés por el lenguaje infantil, así como por la blasonería que sublima los objetos cotidianos tal y como demostré en mi tesis doctoral *El collage, cambio esencial del siglo XX...* (2007), fueron fundamentales en la ruptura de los objetos en su transposición a la pintura de Picasso en los primeros años del cubismo científico. Quizás por ello Duchamp siempre antepuso en sus influencias a Raymond Roussel para desmarcarse del pintor español y rival del grupo cubista de Puteaux del que formaba parte juntos con sus hermanos y Picabia por sólo citar algunos; al menos hasta que en 1953 fue nombrado, como Man Ray, Max Ernst o Joan Miró, Sátrapa del Colegio de 'Patafísica fundado en 1948 por Noël Arnaud y Jean Ferry entre otros. Y no sólo eso. También los futuristas, opuestos igualmente al grupo de Puteaux, sintieron una gran devoción por Jarry, una de las pocas influencias que reconocieron por no decir prácticamente la única; especialmente por el fundador Filippo Tomaso Marinetti, quien colaboró con él en la redacción de la revista simbolista *La Plume* durante su estancia en París entre 1893 y 1896, siendo que antes de su muerte compartieron una importante correspondencia. Precisamente Marinetti conoció no sólo el simbolismo pictórico a través de esta revista, sino también el divisionismo o impresionismo científico que sirvió de base para la pintura futurista desarrollada a partir de 1909 por Balla, Carrà, Severini, Russolo, Boccioni, Depero, etc. *El Supermacho (Le Surmâle, 1902)* de Jarry, subtitulada "novela moderna", fue sin duda el impulso necesario para que Marinetti

fundase el movimiento futurista, lo que ya resulta notable en su temprano *Roi Bombance* de 1905. Además, debemos tener en cuenta que la primera traducción al italiano de *Père Ubu* fue obra en 1926 de otro futurista italiano, el polifacético Anton-Giulio Bragaglia.

Si bien la presencia de Alfred Jarry también estuvo presente en la eclosión Dadá del Cabaret Voltaire donde Arp recitaba pasajes de *Père Ubu*, su influencia sobre el surrealismo siempre fue declarada, siendo reconocida definitivamente en el capítulo que André Breton le dedicó en su *Antología del humor negro* de 1940. Ya hemos visto cómo algunos de sus pintores protagonistas pertenecieron al Colegio de 'Patafísica, a los que se unieron nuevos representantes como el artífice del arte bruto Jean Dubuffet o el nuclearista Enrico Baj. Con ellos, así como con otros representantes de los años cuarenta y cincuenta, -sin ir más lejos toda la nómina de pintores y escultores CoBrA-, podemos afirmar que su presencia ha estado siempre presente a lo largo de la historia del arte del siglo XX sin que todavía se hayan matizado sus aportaciones estéticas. Nuestra intención aquí es esbozar algunas de ellas, con el fin de estimular este nuevo campo de investigación que posiblemente pueda cambiar nuestra visión sobre la evolución de buena parte de la plástica contemporánea occidental y la presencia de uno de sus artífices más ocultos pero quizás de los más trascendentes.

Apuntes sobre la crítica de la obra de Alfred Jarry y sus limitaciones

Existen causas bien determinadas de que esto último sea así. Michel Arrivé ya advierte de una primera barrera en el reconocimiento de la obra de Jarry: la excesiva reiteración y repetición hasta el mito, desde Apollinaire, André Gide o Rachilde, de distintas anécdotas de su vida. Si bien es verdad, -y André Breton fue uno de los primeros en reconocerlo

en su *Antología del humor negro*-, que Jarry elimina las fronteras entre la obra literaria y la vida real, anteponiendo como objeto su propia experiencia transcurrida durante treinta y cuatro años -una gran aportación a la posteridad-, este hecho impide una valoración completa. Debemos tener en cuenta, además, la dificultad que suscitan sus textos por los constantes motivos sexuales que, aún hoy, expuestos desde ángulos específicos pueden ocasionar repulsión. A esto que hay que añadir su “obsesión semiótica” tal y como vuelve a señalar Arrivé; y no por mera provocación, -imposible hoy en día-, sino por la responsabilidad que el pensamiento jarryesco lega a estas potencias en la manifestación del yo. Está claro que ambos caracteres, sexualidad y semiótica, están absolutamente imbricados.

Situación de las artes plásticas en la actualidad

Hoy se debate considerablemente sobre la posición del arte en un mundo conformado de una manera inaudita. Su crisis viene suscitada por su dudosa posición entre una sobreabundancia de imágenes cuyo sistema poseen unas funciones claras y unitarias. Mientras se desarrolla un arte regido por valores cuánticos (en último término los valores de cambio) y susceptible de ser seriado en su distribución -cine, televisión, *best-sellers*, imagen digital, hoy internet-, sumergido en luchas intestinas dentro de su propio ego acerca de las patentes, el arte de la exclusividad (artes plásticas), afectado *a priori* por la lógica actual de la imagen gracias a su profesionalización desde tiempos ancestrales, ha servido de paralelo en su proceso de nueva idealización, mostrándose conocedora y superadora de las proposiciones de las llamadas “vanguardias históricas”. Participa desde la última Academia (han acaecido ya muchas desde aquella ingresa del siglo XIX francés) en una nueva mimesis de la realidad excusada por su

conceptualización. Los medios técnicos se encuentran hoy en un estado primitivo de reproducción e interacción ficticia con el espectador, ahí donde se sustituye la posibilidad del azar por la probabilidad de la matemática cuántica.

En el zaguán del nuevo siglo (pues ya hemos superado la toma de conciencia de un nuevo milenio), el panorama editorial artístico, de estudios monográficos y ediciones de antiguas fuentes, demuestra que hoy es momento de reflexión de todo lo transcurrido desde el cubismo. Hoy es un momento crucial. La 'Pataphysica -según dicen los expertos- se ha re-desvelado. Las vanguardias se releen y Duchamp, Picabia, El Lissitzky... suplantando a Dalí, Picasso, Soutine, Nolde... Mueren en las discusiones de los entendidos los matisses y se recurre a Bryson, Bellmer o Teige. Y tras las novedades vislumbramos una mayor madurez en torno a la obra de Alfred Jarry. No obstante, ni tan siquiera con la creación de un Teatro Alfred Jarry en 1926 por los surrealistas disidentes Roger Vitrac, Robert Aron y Antonin Artaud, a pesar de la calidad de las aportaciones teóricas de este último acerca del teatro y su puesta en escena, o de un Colegio de Pataphysica en 1949, no se ha expresado su pensamiento y sus influencias posteriores como un conjunto coherente. Yo tampoco tengo la capacidad suficiente para poder hacerlo. Aún así, insisto, aún no se ha expresado.

Situación de la 'Patafísica en la historia del pensamiento

Se mantienen dos constantes en el pensamiento y obra de Alfred Jarry, -Ubú y la 'Pataphysica-, ambas tomadas de una impresión de adolescencia: su profesor de física Hébert del Lycée de Rennes. Por lo tanto, la 'Pataphysica surge como la revelación de la física y por ello se antepone tanto a ella como a su superiora según la jerarquía platónica: la metafísica. Pero no debemos olvidar que se revela desde un objeto o situación objetual, una disciplina objetivamente impartida por un profesor que de por sí suscitaba las burlas y risas de sus

alumnos. Hébert será su principal predicador y no Jarry, quien hará, sin uso de su conciencia olvidada, de mecanismo de revelación. Hebert será el hombre físicamente realizado (recordemos su volumen) y, revelado, el fin último de la 'Pataphysica, el éxito de una sublimación.

Por lo tanto, ya conocemos el origen objetivo de la ciencia que escapa de la autoría de Jarry (en un origen, cuando tenía quince años de edad, Ubu fue la creación de Jarry con dos de sus compañeros de clase, los hermanos Charles y Henri Morin) y que, según una de las acepciones expuestas en el libro *Gestas y opiniones del Dr. Faustroll*, es a la metafísica lo que ésta es a la física. Pero, ¿cómo supera a la metafísica?, ¿qué hay más allá de las ideas? Evidentemente se trata de la manifestación de estas ideas o, más concretamente, del pensamiento que las engendra y que tiene su origen en una conciencia. Y no recurramos a una conciencia "humana", calificativo combatido por Max Stirner, sino a aquella otra que mantiene la certeza irracional de un Yo. Son varios los autores que hablan de la 'Pataphysica como una ciencia del narcisismo, y de Ubú como un "Narciso Superstar".

Si las ideas dejan de estar vivas al ser pronunciadas, si pierden su relación con la realidad referida al estar sujeta al devenir, se deberá encontrar un medio propicio de manifestación, el cual -aclara el mismo libro- es el epifenómeno, esto es, lo que se superpone al fenómeno como la Pataphysica a la metafísica y ésta a su vez a la física. La 'Pataphysica, así, debe ser una ciencia del tiempo, del tiempo pensado, una ciencia del pensamiento, una ciencia que busca como fin último un resultado material. De esta manera Jarry entra de lleno en la amalgama de propuestas post-hegelianas del siglo XIX, -desde Feuerbach hasta Marx y Engels-, que huyen de la idealización para buscar una auténtica filosofía materialista. Aunque quizás sea el discípulo más olvidado del profesor de Jena quien sirva de eslabón al pensamiento de Jarry: Max Stirner, quien en su *El Único y su propiedad*

establece el enfrentamiento entre el yo y la humanidad, concepto este último ideal y vacío. Según esto, el fin último de la 'Patafísica es la materialización de un pensamiento absoluto, la materialización del yo cuyo resultado primero lo encontramos en el personaje el padre Ubu, pese a sus aparentes ambigüedades.

En *Génesis del pensamiento moderno*, Marcel Jean y Arpad Mezei sitúan las aportaciones de Jarry entre lo objetivo y lo subjetivo, es decir, entre los marcos de la fenomenología. Hegel ubicó la estética en la necesidad intrínseca del sujeto por objetivarse para sí (por ejemplo su autoconocimiento), midiendo el resultado poético en la distancia que los separa. De este modo el arte se evalúa por el espacio que media entre él y su referente real -adecuación o inadecuación-, encontrando mejor partida en la relación que el autor-espectador debe establecer entre su idea y la materialización resultante, dos imágenes que, por el devenir, resultarán siempre dispares.

Jean y Mezei aluden a su "antidialéctica" por la unión constante de contrarios aunque, por esa misma unión, la antidialéctica será la dialéctica tanto como César Anticristo será Cristo.

La 'Patafísica como materialización del pensamiento y como pensamiento de la materia.

Aún cabe preguntarnos: ¿cómo tiene lugar la manifestación del Yo? Centrémonos en la definición de 'Pataphysica ofrecida por el propio Alfred Jarry:

La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que otorga simbólicamente a los lineamientos, las propiedades de los objetos descritas por sus virtualidades (traduzco, libro II de las Gestas y Opiniones del Dr. Faustroll)

El primer desliz de la crítica tradicional consiste en considerar esta disciplina como una “ciencia de las soluciones imaginarias”. Para ello recurren los estudiosos, en un párrafo anterior, al “universo suplementario” que será regido por las leyes de la nueva ciencia. Jarry, seguidamente, -y son mayoría los autores que no citan esta continuación sin la cual esta nueva ciencia se pierde en las entelequias y los mundos paralelos-, ya advierte del carácter relativo de este mundo suplementario y del tradicional, fruto de su estudio a través del crisol de las ciencias tradicionales. Y resulta suplementario por estudiar lo particular. Pero si leemos una línea más arriba, la Patafísica centra su objeto en lo particular ya que “el epifenómeno es a menudo el accidente”. Es el epifenómeno el objeto de la 'Patafísica y no el accidente, aunque se hubiera impuesto de manera mucho más intrigante esta segunda fórmula. El epifenómeno es accidente a menudo porque recoge en su seno la esencia y la forma, es decir, hace de las dos categorías una unidad en su manifestación. Como dice Deleuze, “el epifenómeno es el ser del fenómeno, mientras que el fenómeno es el ente o la vida”. Pero, ¿cómo conseguir una ontología del fenómeno? El propio planteamiento ya conlleva una unión de contrarios.

La ontología de Jarry, a diferencia de la tradicional (la ciencia mantiene una base arbitraria, la finalidad de sus investigaciones, dejando de lado las restantes posibilidades), es la que introduce en su razón de ser lo que no es. Es decir, para llegar desde el fenómeno hasta el epifenómeno, tendremos que sumar por cualidad, para mantener la distinción, el ser con el no ser, el ser con sus posibilidades de ser o lo que no es en ese preciso instante. Es así que la 'Patafísica puede calificar cualquier objeto. Éste ya no se trata de X, sino de infinito – X. Es más, su no ser es lo que delimita sus contornos, sus delineamientos.

La 'Patafísica es una ciencia del tiempo. Integración de los

números 2 y 3

El contorno siempre es de orden conceptual, no existe para la vista. Éste es el verdadero sentido de “las soluciones imaginarias”. Su relación con la percepción sensitiva -la virtualidad de los objetos- es de carácter simbólico, alegórico si nos atrevemos a decirlo así. Ya hemos mencionado al principio de este artículo la amistad de Jarry con diferentes pintores nabis que ejercitaron el *cloisonné* de Émile Bernard, y también cómo fue él el que descubrió al aduanero Rousseau caracterizado por reducir las figuras a simples siluetas sometidas a las líneas que las definen.

En su *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger pone en relación la imagen de tradición renacentista con la de vanguardia a partir de la definición de alegoría formulada por Walter Benjamín en “El origen del Trauerspiel alemán”. Si la primera consiste en una unión de fragmentos en busca de la unidad hasta el emblema, -la idea divina-, la segunda por el contrario parte de esta unidad simuladamente orgánica para desmembrarla y yuxtaponer de nuevo sus fragmentos y, en las fisuras resultantes, exponer el fruto de un proceso vital. Entre ambas concepciones de imagen localizamos a Jarry por buscar una ontología manifiesta en la materia (junto con Sade, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Ducasse, Vrúbel, Darien, Cross...). De ahí su interés por la heráldica como demuestra en *Les minutes de sable memorial* y *César-Antechrist*, producto de una toma de los motivos desde la realidad perecedera por la idealización del espíritu para luego manifestarlo en el dibujo de los distintos elementos que conforman el escudo final. Con Jarry la línea subjetiva de la estética de Kant (Crítica del Juicio) recupera su objetividad.

Y esto último es importante, porque la virtualidad fue el primer conocimiento que dispuso el hombre para aproximarse a la realidad. El arte, una vez institucionalizado en el siglo XVIII, fue confiscado para la población con el fin de ser abstraído y ejercitado por unos pocos elegidos. Sin embargo,

antes que nada ha sido y es un conocimiento que antecede a la religión (fe), a la filosofía (razón) y a la ciencia (inducción y cuantificación), tal y como Asger Jorn distingue dos fases de la religión: una primera gobernada por los límites naturales, y aquella que integra la metafísica en sus asuntos ("La pataphysica, una religión en formación", *La Internacional Situacionista* nº6, agosto de 1961). El primer medio fundamental recogido por Jarry es el pensamiento binario de contrarios (primer estadio de la religión). Tal y como no es el él que creó a Ubu, tampoco es él quien unifica estos contrarios, sino que, desde la aparición de la conciencia binaria, ésta se sustentó en la certeza de un absoluto conformado por la conjunción de los contrarios mismos: hembra y macho, mano derecha activa – mano izquierda espiritual en las impresas conservadas en la cueva de Gargas del Pirineo francés, cuerpo y alma. Es la noche y el día, el ser y el no ser, el mono mariposa jorobado *Ha Ha* del Doctor Faustroll (en tanto que antidialéctica), *cornegidouille*, sustitución de la cabeza por el vientre en el Padre Ubu, el Cristo y el Anticristo, César y Anti-césar, sujeto y objeto, etc. Lo dado y el azar conforman la unidad del epifenómeno. Sobre este sistema binario se superpone el pensamiento trinitario que bien pudo asumir de su educación cristiana. La cuadratura del círculo se manifiesta en la cruz, ora de Cristo, ora de la bicicleta: crucifixión de tres clavos, emanación del espíritu de una religión metafísica. El pensamiento trinitario es la conciencia de tiempo que se superpone a la conciencia espacial manifestada en la simetría heráldica.

Tal y como defiende el propio Jarry respecto al teatro y a las artes clásicas (*Le temps dans l'art*, conferencia en el Salón de los Independientes, 1902), él, en su literatura y animado por sus inquietudes pseudocientíficas, buscó y anheló siempre, -o al menos a partir de 1899 por lo menos-, la unión de los tres estados del tiempo, una trinidad expresada por la cábala que a su vez es signo de la sabiduría suprema representada mediante los dos triángulos dispuestos de manera invertida.

Pasado, presente y futuro o lo posible (es así que la 'Patafísica es una ciencia del azar), conforman este pensamiento ternario más avanzado que, sintetizado con el binario, resuelven ambos en un absoluto dos eras fundamentales del pensamiento (la Prehistoria y la Historia, la femenino y lo masculino), a lo que se suma la posibilidad infinita, - aquello que no son-, en un saber supremo.

La 'Patafísica es la fenomenología del yo

La búsqueda de un pensamiento trinitario condujo pronto, en el *Amor Absoluto*, a formular el triunvirato antes de que el mismo padre del psicoanálisis lo enunciase: madre, padre e hijo. La incertidumbre de Emmanuel Dios constituye la diatriba entre ser hijo y ser padre, para lo que debió confesar su amor por la virgen, lo que le obligaría a retroceder hasta la situación del pasado: la Anunciación, la Santísima Concepción y el regazo materno. El pasado y el presente más el futuro crean un absoluto que incluye el futuro más el presente y el pasado, lo que coincide con la duración bergsoniana así como con las aspiraciones estéticas más profundas de la Historia del Arte, desde las manifestaciones funerarias de la antigüedad hasta la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Lo mismo ocurre con los estados del yo según Jarry:

-La homosexualidad de Haldernablou en *Los días y las noches* es el ego enamorado de su reflejo. Es el comienzo de la espiral, la *gidouille* de Ubú –representación del número áurico degradado desde las ideas, la cabeza, hasta la parte mecánica de las digestiones del yo, puesto en movimiento hasta topar con el objeto.

-El *Supermachoy Messaline* corresponden a la heterosexualidad, al amor por el objeto manifestado como una máquina orgánica, una constante. El objeto, al final del proceso, mata al sujeto, pierde el devenir del tiempo y del espacio alcanzando

el estado de Absoluto, albergando en su seno su sexo y su contrario, el sujeto y el objeto en un Yo manifestado por ser ahora sublime.

La cuadratura del círculo

Como vemos, tanto la superación temporal como los estados del yo de Jarry, -las dos vertientes de su trinidad-, no consisten en una simple consecución de una superación, sino que reculan al primer punto para manifestarlo. Roger Shattuck ya subrayó el carácter circular de *César Antichrist*. Relativo al tiempo, al final del proceso, gracias a la unión de los tiempos y espacios (las palmeras en la nieve y los revólveres en el año 1000, llegada del Anticristo y segunda venida de Cristo) se recupera el recuerdo. En *Los días y las noches* se mantiene este pasado gracias al amor que Sengle siente por su compañero.

De esta misma manera la física alcanza la metafísica para manifestarla en la materia. No hay consecución, sino que la superación retorna al estado primero. Es un movimiento cíclico lo que condujo a Jarry a fascinarse por la bicicleta, capaz de transformar el movimiento circular de los pies en un avance continuado del espacio, dentro del marco que él entiende como cruz ("La pasión considerada como una cuesta arriba", artículo publicado en *Le Canard Sauvage* del 11 al 17 de abril de 1903; original: "La passion considerée comme une course de côte"). Duchamp consiguió la ficción de profundidad gracias al girar de su rueda de bicicleta y, posteriormente, con diversos *rotorrelieves* que manifiestan en una nueva dimensión el reflexionar del Padre Ubu; esto es, cuando la *gidouille* (su vientre, recordemos) se activa y entra en movimiento.

Estos rescates del recuerdo nos remiten a Henri Bergson, profesor en el Instituto Henri IV de París en los años que estuvo matriculado Alfred Jarry. Se habla a menudo de la teoría de la risa de este filósofo en la obra de nuestro autor, una manera más de recluir su labor al mundo de la

comedia, del canular, la risa nacida en la contradicción como ya apuntó en su momento Baudelaire (*Lo cómico y la caricatura*, aunque Bergson insistía más profundamente en la posición de la risa entre la vida y el arte). Deleuze ha sido el único en establecer más allá una relación clara y contundente entre la filosofía del tiempo de Bergson y Jarry, y ésta estriba en la no correspondencia de un tiempo pensado formado por la yuxtaposición de instantes, mientras el tiempo real inaprensible constituye la continuidad. Por otra parte, Bergson necesita diferenciar la imagen virtual producto de la imaginación, del recuerdo, es decir, de cuando la imagen virtual es evocada por un objeto presente. De ahí la vitalidad que siente Sengle por su amado, la necesidad de materializar su condición de imagen en un ser real.

El movimiento circular es la culminación de la manifestación en su virtualidad. Esto nos podría recordar la noción de eterno retorno de Nietzsche, sin duda, aunque hay diferencias sustanciales por las que el “universo suplementario” de Jarry se ubica dentro del mismo mundo tradicional en su manifestación, mientras los universos instantáneos de Nietzsche son “mundos complementarios” extirpados del Yo.

Las limitaciones perceptivas del hombre alcanzan su pensamiento. Jarry encuentra en la máquina, en una consideración de la misma quizás más próxima al cine y antes a la fotografía, el medio de manifestar la naturaleza del pensamiento de un yo en expansión una vez superado lo humano. La heráldica participaría de la misma dinámica, como el lenguaje. He ahí la teoría mecánica de Jarry; pero, ¿qué es lo que la pone en funcionamiento? El deseo hacia el objeto sin duda, el amor, alejado para Jarry de las cuestiones físicas desde el momento en que se refiere a un amor narcisista, propio de un estadio primitivo que sólo usa el sexo como un mecanismo de exteriorización cualquiera. Sustituye la conciencia por el deseo que actúa mecánicamente. Recuérdense al respecto las conversaciones entre Ubu y su conciencia que

guarda en una vieja maleta.

El Amor Absoluto

“El erotismo es un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde”, dice Georges Bataille en *El erotismo*.

Alfred Jarry cree, -pues su obra así lo demuestra-, que este desequilibrio constituye el principio de libertad de Epicuro comentado en *Las gestas y opiniones...*: el *clinamen*. Entiende el erotismo como un proceso mental, así como la 'Pataphysica misma al ser la ciencia de las soluciones imaginarias. Arrivé también localiza en el amor el lazo de unión del lenguaje jarryesco entre la denotación (significar tal objeto) y la connotación (significar la función de tal objeto), y lo mismo podemos afirmar para las relaciones entre significantes y significaciones. Aun así Deleuze va más lejos: “en Jarry el signo no identifica, pero muestra”. Es la “r” lo que hace de una palabra mal sonante digna de apertura de una de las piezas teatrales más importantes de la historia de la literatura: el “merdre” del Padre Ubu. Es el apóstrofo de la 'Pataphysica en su singularidad material lo que la dignifica (en principio con el fin de evitar un fácil “calembour” o retruécano según las *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll*). El *ha ha* simplifica bajo el principio de simetría la superación de contenidos en una conversación de dos para poder mantenerla, puesto en boca de un mono que nada con la joroba (uno) y que se refleja en las lagunas de París (dos), así como César, a su llegada al mundo terrestre, se observa en forma de Cristo sobre las aguas de un pantano en presencia de los Tres Cristos. La *Pataphysica*, tal y como advierte Jean Baudrillard, gira sobre sí misma, ella no se puede definir a causa de su evidencia: ella es la tautología de la manifestación visible, y por ello

recupera la estética por ser éste su domino.

La 'Patafísica reclama el arte como medio de conocimiento sublimado: el *infraleve*

La palabra "arte" ha perdido en la conciencia colectiva su principal significado desde hace por lo menos dos siglos, desde que reapareció abstraída en calidad de institución cultural. Cada civilización le ha asignado su propia función, en concreto la nuestra optó por el de la representación de los gustos subjetivos. Sin embargo no debemos olvidar que "artificio" procede de "arte", disciplina que concierne a los accidentes, a las formas y a sus meras presencias. Por lo tanto, antes que una buena producción de ciertos objetos, se trata del conocimiento que de éstos tengamos a partir su virtualidad, lo que nos conduce directamente a la definición de '*Pataphysica* ofrecida por el Dr. Faustroll. Antes de fabricar un concepto apreciamos la mera presencia de las formas sobre la que añadimos a posteriori aquellos conceptos previamente adquiridos o prefabricados.

Marcel Duchamp, Sátrapa del Colegio aunque en un principio más influenciado por Raymond Roussel y Gaston de Pawlowski (también reconocidos por la 'Patafísica), jugó por ello, tal y como lo explica José Jiménez en *La vida como azar*, con las distancias entre las apariencias y los contenidos, entre las fracturas por sorpresa y sus preconcepciones. Gracias a este método logró, antes incluso que el desencadenamiento del movimiento dadaísta, volcar las investigaciones cubistas pictóricas y escultóricas sobre la vida misma, en actitudes que conciernen nuestra vida cotidiana. De ahí la afirmación de Apollinaire en 1913 en sus *Meditaciones Estéticas*. *Los pintores cubistas* de que el menor de los hermanos Duchamp (a excepción de Suzanne, claro) estaba llamado a reconciliar el arte "con el pueblo". Para ello situó entre ambos niveles de apreciación una tercera categoría expuesta en sus notas sobre

el *Gran Vidrio*: la aparición, la definición del objeto por sus dimensiones, es decir, el molde, lo que queda encerrado por su no ser o lo que no está presente (las palabras – maletas de Carroll o de Alfred Jarry). Recordemos cómo, en el París del Dr. Faustroll, no sabemos si las islas son las lagunas o las lagunas son las islas, estableciendo el punto de partida del conocimiento en las líneas limítrofes entre la tierra y el mar?

Mientras más se alargue la distancia comprendida entre una apariencia y su aparición, más crece el valor poético. El aumento de tal distancia aumenta el peso de la presencia, de la mera apariencia de las cosas, ofreciéndose de una manera inmaculada que amplía las libertades cognitivas del sujeto.

He ahí el gran aporte, primero del Dr. Faustroll y luego de Marcel Duchamp: el arte pasa a ser objeto del conocimiento y no la fabricación de un artefacto profesional y separado de la realidad. Las enseñanzas de Duchamp conllevan inevitablemente la disolución del artista en su entorno y de este modo su desaparición definitiva.

Mientras se producen estos adelantos, en un principio y lamentablemente en reducidos círculos culturales, entendidos luego por la mayoría de artistas como productos de su situación intermedia y profesional entre el objeto y el espectador, al tiempo que se pierden absolutamente las funciones ópticas del arte, el sistema económico adquiere la responsabilidad de imitación para reificar una realidad y presentarla de nuevo ante los consumidores, ahora acorde a ella misma. En este sentido, las aportaciones de la vanguardia histórica han sido bastante contraproducentes. En cambio, no lo serán si aplicamos las bases cognitivas de Duchamp. Entre un objeto y su molde, entre un modelo y su representación, siempre queda una distancia que él denomina *infraleve* o *inframince*, dimensión e energía desechada y olvidada.

El *infraleve* es la brecha abierta en la mimesis que, aplicando

el principio de cualidad, pasa a ser una infinitud por ínfima que sea. Marcel explica con ejemplos sin teorizar la existencia del *infraleve*. Del mismo modo, el ejemplo del reloj ofrecido por el Dr. Faustroll en "Elementos de la Pataphysica", supone la exaltación del *infraleve* que queda entre la presencia del reloj por su función (connotación) y sus posibilidades de representación geométrica en dos dimensiones (las otras posibilidades denotativas).

Aportes revolucionarios de la 'Patafísica

Es así que la 'Patafísica propone el arte como medio de conocimiento. Resulta evidente ante la importancia y atención que prestó Alfred Jarry a la pintura y a su dimensión simbólica y poética, dada su colaboración con diferentes pintores nabis, los reconocimientos en sus obras literarias a los mismos y las conferencias pronunciadas sobre pintura, por ejemplo en el Salón de Independientes de París, en principio animado por los neoimpresionistas o impresionistas científicos abanderados por Félix Fénéon. Apreció en el simbolismo de Gauguin y de sus seguidores un correlato plástico de sus letras y un perfecto escape de la restricción que supone la palabra escrita, y esto en función siempre de la sinestesia, por ejemplo el papel de los cinco sentidos en *Los días y las noches*. Sin embargo, si llevamos hasta sus últimas consecuencias las teorías científicas de Jarry en cuanto que se refieren a las propiedades virtuales de los objetos (principales para construir sus simbolismos en la heráldica), sitúa, por todo lo anteriormente comentado, el arte como conocimiento -verdadero sentido de los ataques de Duchamp a la creación-, lo que en principio supone un retorno a los estados primigenios del hombre, al pensamiento de orden binario. Aún con todo, al ser considerado el arte como una ciencia y aplicar las dimensiones temporales de la trinidad, se alcanza la sublimación del conocimiento: la cábala, la estrella de seis puntas formada por dos triángulos (2×3) invertidos, uno

reflejo del otro. El arte es recuperado por el Yo de cualquier persona, anteriormente extirpado a los diez años de edad por lo que entendemos como “primera crisis de realidad” cuando la mayoría de los niños dejan de dibujar (normalmente poco pintan). Como vemos, el acto de Duchamp de presentar en 1917 un urinario como obra de arte, va mucho más allá de una simple consideración artística de los objetos cotidianos. Antes exige una absoluta negación de la arbitrariedad artística contemporánea.

Se rescata el arte del ámbito institucional como medio de conocimiento, apto para todo el mundo y no separado en la producción de artefactos singulares que decoraron los hogares de la burguesía y que en la actualidad sirven a la acumulación sin significado de fondos económicos, al constituir, según nos cuenta Asger Jorn en *Crítica a la política económica*, un contravalor, concretamente el mundo de las apariencias sin significados previos.

Una vez expuestas estas consideraciones más generales, ya podemos enumerar las aportaciones estéticas de Alfred Jarry, por ejemplo de la siguiente manera:

1. **La apreciación matemática cualitativa**, gracias en principio a las distintas aplicaciones de las propiedades del 2 y el 3, devienen posibilidades intrínsecas de los números que nada tienen que ver con sus propiedades conmutativas, disyuntivas, etc. Nos referimos a la constante existencia de *infralevés* que establecen las probabilidades como asíntotas tendentes al infinito o al cero en cualquiera de sus funciones. Todo es lo mismo, ya que todo refiere al yo stirniano, el mismo que hace de la matemática un trasunto cualitativo. De esta manera sobrepasamos la probabilidad de las matemáticas cuánticas hacia la cualidad de las posibilidades, las cuales se nos presentan infinitas: la “coupure” de Poincaré, los mundos dimensionales de Abbott, el principio vital de libertad en suma, para

establecer una relación del yo con el objeto y ya no de la humanidad con su entorno.

2. **El uso del lenguaje**, el concepto semiótico de la expresión de Jarry, establece la unión de los significantes con los significados por medio de un deseo entendido como amor. Éste es el trasunto de su singular simbolismo, y así comprendemos a Deleuze cuando, comentando su literatura y su pensamiento, afirma que el signo no identifica sino muestra. En este sentido enfrenta la manifestación en calidad de objetivo último de su ciencia, con la explicación, que es a su vez el fin último de la ciencia tradicional. Ésta, la manifestación, es el único servicio que el lenguaje puede ofrecer a un yo único. La relación se establece por una toma de conciencia del simbolismo, y no precisamente por parentesco. Las evocaciones son deseadas, y la conciencia en Jarry actúa como una constante prolongable hasta el infinito que explica el cambio cósmico de la realidad, mientras que la conciencia colectiva y tradicional actúa como un decálogo estático consultable por constituir un objeto más (diálogo entre Ubu y la conciencia en *Ubu Cocu*)
3. **Reconocimiento a la existencia real del pensamiento**. En sus obras vemos cómo los conceptos abstractos y ciertos elementos heráldicos conversan, dialogan y exponen como si de personajes se tratasen. Éste es el desarrollo del enunciado: el miedo, el amor, la conciencia... Por otra parte, en su vida real Jarry recurre a un lenguaje caracterizado por prolongar los momentos en continuidades al nombrar a las personas por las acciones que en ese momento llevan a cabo: el que grita, el que come, el que muere...
4. Père Ubu: ***“CorneGidouille! ¡No habremos demolido todo, sino demolimos incluso las ruinas! Ahora bien, no veo otro medio de equilibrarlo sino con edificios hermosos y bien dispuestos.*** Como bien observa Roger Sattuck, más allá de su aparente nihilismo Jarry presenta en su obra

un aspecto constructivo. Se destruye mientras se construye, y se construye mientras se destruye, simultáneamente. La construcción es reivindicada en su obra, esto es, la transformación de la materia una vez negada la imitación y la representación. En el proceso es patafísico se reclama un arte que sirva de medio de conocimiento, y es éste el método circular a seguir: formación de la idea por el sujeto desde el objeto y sometimiento a la naturaleza virtual del recordatorio, para luego evocarlo sobre la materia a través de las propiedades virtuales de los delineamientos. Esta última aportación que resume las anteriores a modo de conclusión, es incomprensible si la facultad transformadora del pensamiento no procede de un deseo individual y nunca "humano". Con la humanidad se pierde el narcisismo, motor que mueve todo el complejo perceptivo y activo.

5. No se puede entender la obra de Jarry si no es desde **el autorretrato**. El yo recupera su lugar primordial en el Todo desplazando a la ficticia « humanidad ». La obra de Jarry, inseparable y unitaria, son las distintas fases necesarias para la sublimación de su persona. Identificó a Dios con su yo, para lo que hay que tener en consideración que el dios que trabajó fue primordialmente el Dios cristiano hecho hombre mediante el verbo, el Padre que sublima al individuo en un exceso de manifestación sobre la eternidad, a diferencia del Edipo psicoanalista. Por extensión, este ego divinizado es aplicable a cada uno de nosotros. Extirpándola de la Humanidad, devolvió a la individualidad la Divinidad, ahora monoteísta y teocéntrica una vez liberada de las limitaciones naturales. Ubu, como dice Charles Grivel, es el « Narciso Superstar », un yo abundante, soberbio. Emmanuel busca recuperar su divinidad mediante el amor a su madre. El Supermacho o *surmâle* André Marcueil está destinado infinitamente a enfrentarse con el objeto del amor... La fuerza del Yo con la que es capaz de alcanzar

el estado absoluto es su cerebro, tiene por objeto y fuerza principal la pasión. De esta manera Jarry enlaza con la tradición que surge de Sade, otro de los grandes autores inspiradores del surrealismo, quien situó el principal órgano sexual en la cabeza, en el deseo, mecanismo que a su vez ordena las distintas escenas de las *120 Jornadas de Sodoma*.

Jarry supo recoger el mensaje nietzschiano, la muerte de Dios y la soledad humana, para a partir de ahí investigar una nueva posibilidad de sublimación del Yo que solventase la degradación que el cristianismo sufrió, sustituyendo una necesidad individual por otra social e incluso económica. Supo perfectamente que la superación del primer estado del yo requería la muerte de su cuerpo. Es constante en su literatura la anulación del espacio y del tiempo. Cristo tuvo que morir para sublimarse, desplegado en cruz, visible a sus siervos. Éste es el último estadio de la Estética según Hegel: la muerte del arte y la soberanía de la poesía. Jarry las llevó a cabo en su vida real como superación de la materialidad de la obra de arte. A fin de cuentas y para alcanzar el estado de eternidad, el yo debe simplemente olvidar e ignorar sus límites, así como Ubu se manifiesta en el anacronismo y en ninguna parte: Po-lonia, o los efectos del hachís en *El Viejo de la Montaña*. A pesar de sus recaídas, cada vez más graves, Jarry nunca renegó de sus excesos.

Conclusiones objetivas

1. Asger Jorn ya advirtió del peligro potencial que supone la 'Patafísica si deviene una religión moderna por su capacidad de reificación, dada su peculiar dialéctica que une la tesis con la antítesis en absoluta equivalencia. Aun así, poco tiene que ver con la dialéctica permanente que Adorno expresó bajo la fórmula

“dialéctica negativa”. Esto no quita para que los argumentos de Jorn entren en contradicción cuando reconoce que esta ciencia no puede ser entendida si no es desde sí misma, y, para que así sea, debe abarcarse desde el yo, vértice de todo proceso cognitivo. Sí, la *Pataphysica* es una religión de considerable influencia cristiana. La reencarnación mediante el verbo conforma el primer misterio. Sin embargo, la *Pataphysica* se propone como la religión del yo (en la biblioteca de Faustrolll encontramos el Evangelio de San Lucas en griego, una tradición semita en un idioma indoeuropeo). Pero ningún sistema social que se proponga mantener su esencia puede llegar a apropiarse de la 'Patafísica, por constituir ésta sustancialmente una ciencia del yo.

2. Sería un error colegiar una ciencia para repetir hasta la saciedad lo dicho por Jarry en sus libros y artículos. Existe una tradición, desde Sade hasta Bataille, a veces de personalidades contemporáneas en apariencia contrapuestas o dispares, que coinciden en reivindicar la naturaleza conceptual del hombre en su relación con la realidad material, más inaprensible aunque esto nos parezca paradójico. Debemos sumar la adhesión al pensamiento de Stirner de buena parte de los dadaístas, además del carácter curativo general de este movimiento por la cantidad de médicos y psicólogos relacionados de alguna manera con Freud. Ya hemos visto cómo Jarry predijo de alguna manera las principales estructuras del ego. Citemos por ejemplo los intentos por crear una psicología de la liberación del individuo por los dadaístas berlineses Hausmann, Baader y Huelsenbeck siguiendo los argumentos matriarcales de Otto Grosz, además de la cantidad de médicos y científicos que acudieron y participaron en el Cabaret Voltaire de Zurich, empezando por el propio Huelsenbeck o Franz Jung, o incluso el padre del poeta surrealista aragonés Francisco Aranda, catedrático de biología. Citemos en París a Theodore Fraenkel y André Breton,

ambos estudiantes y compañeros de medicina junto con Louis Aragon.

3. Se ha creado cierta tradición, incluso al margen y bastante antes de la existencia de un colegio de *Pataphysica* fundado en 1949. La 'Patafísica, más que un sistema del pensamiento o una ideología a la que afiliarse, más que una escuela de creación artística o literaria, es un método de análisis de la historia en su totalidad, que encuentra sus precedentes y apoyos en Aristófanés, Epicuro, Pirron, Ramón Llull, Rabelais, Sade... hasta Julien Torma, Max Ernst, Duchamp, Man Ray, René Daumal, Boris Vian o incluso los Hermanos Marx, también sátrapas del Colegio.

En resumen, la 'Patafísica es el marco que alberga una ingente multitud de discursos posibles a debatir, el cual se enriquece desde las aportaciones individuales, ya que los procedimientos de manifestación pertenecen a cualquier individualidad y no sólo a aquellos considerados precedentes, maestros o sátrapas. Con ello deseamos abrir un nuevo horizonte de investigaciones para la estética, entendida siempre no de manera aislada como ámbito de la subjetividad, sino como un primer estadio de conocimiento, aquel correspondiente a las apariencias.

(Artículo basado en la conferencia impartida el 24 de hacha de 8479 desde el Reinado del Padre Ubú en Po-lonia, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, pocos años después del desvelamiento del Padre Ubu)