

EL HUMOR, LA PATAFÍSICA Y LA MÍSTICA ALREDEDOR DEL CÍRCULO HERMÉTICO

Humour, pataphysic and mystic around of hermetic circle

Autor: María Paz Lundin¹

Filiación: Universidad Diego Portales

Email: mplundin@gmail.com

RESUMEN

El enfoque de esta investigación es analizar las formas de hermetismo que comparten el humor y la mística, reflejadas en los textos patafísicos del dramaturgo francés Alfred Jarry (1873-1907). El absurdo, como movimiento de vanguardia, instala un interés por la exploración poética del lenguaje, la suplantación de una realidad por otra, buscar nuevas metáforas para transgredir lo real y hacer ver al lector la posibilidad de una realidad paralela, despojando del lenguaje su cualidad práctica y revelándose como un nuevo lenguaje de símbolos; lo que permite una relectura de ciertas obras de Jarry a partir de una tradición hermética.

Palabras clave: mística, humor, patafísica, hermetismo, poesía, vanguardia, Alfred Jarry, Absurdo.

ABSTRACT

This investigation is focused on the analysis of hermetism, in the ways that humour and mysticism are reflected in the pataphysic work of the French dramaturg Alfred Jarry (1873-1907). The absurd, as a vanguard movement, settled down a new interest in poetic language exploration, the suplantation of one reality to another searching for new kinds of metaphors that could transgress reality and thus allowing the reader to see the possibility of a parallel reality. In this sense, language loses its practice quality, revealing itself as a new kind of language symbol; this process permits the analysis and re-reading of Jarry's work under hermetic tradition.

Keywords: mysticism, humour, pataphysic, hermetism, vanguard, Alfred Jarry, Absurd.

*“Que la verdad ría, porque la única verdad consiste en aprender a liberarnos de la insana pasión por la verdad”
(Umberto Eco)*

La patafísica, o ciencia de las soluciones imaginarias, es una materia paradójicamente compleja en su comprensión, primero por ser un tipo de ciencia particular y segundo por autopromulgarse como una propiedad exclusivamente humana, pues postularía que todo humano es intrínsecamente patafísico aunque desconozca por completo este concepto. Para delimitar este análisis creo necesario contar con la definición de patafísica como lo aclaraba su creador Alfred Jarry, dramaturgo y poeta francés heredero del simbolismo y padre del teatro del absurdo, nacido en 1873. Por patafísica, se entenderá etimológicamente como la constricción de *epí ta metá ta physiká* (lo que está alrededor de lo que está más allá de la física) en las mismas palabras de Jarry:

La patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular, aunque se diga que sólo hay ciencia de lo general. Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario a éste, o, menos ambiciosamente describirá un universo que uno puede ver y que tal vez deba ver en lugar del tradicional” (*Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, Patafísico* 44).

Según Deleuze este concepto hay que verlo como la superación de la metafísica, o como “el gran Giro”, la necesidad de crear nuevos significados y establecer las diferencias entre el fenómeno y el epifenómeno. Jarry y la patafísica son fundamentales para entender a Heidegger, pues Jarry se adelanta a los postulados que reevalúan la metafísica y que al mismo tiempo buscan la superación de esta misma. Esta ciencia de las soluciones imaginarias tendría como objeto el epifenómeno, que es lo in-útil, lo in-consciente. El epifenómeno es el Ser, el pensar y mostrar-se del fenómeno. El fenómeno es la vida, es la percepción, es lo que corta el paso al ser, lo mata y lo destruye: es el *siendo*. La metafísica confunde el ser con el siendo, por eso Heidegger desea quebrar las estructuras o fórmulas metafísicas occidentales. Sin embargo, Jarry ya lo había hecho, formulando una ciencia que se hiciera cargo del epifenómeno, del ser en su estado de invisibilidad o desaparición “el ser tenemos que pensarlo como un Vacío o un *no-siendo*.” (Deleuze, “Un precursor desconocido de Heidegger: Alfred Jarry” 129). En este sentido, el *ser* se retrae, no se muestra- al igual que el epifenómeno- es casi imperceptible.

Si bien, la patafísica se presenta como una ciencia, que implica al humor como vía de conocimiento, es necesario tener en cuenta las relaciones y roces que se pueden establecer entre esta vía distinta y las demás ciencias que coinciden en buscar otras formas de llegar al conocimiento. Entre las ciencias humanas, me interesa el contraste y posible vínculo que posee la mística con la patafísica, al coincidir- entre otros aspectos- en el desprendimiento, el desasimiento o abandono del conocimiento tradicionalmente adquirido (lo que la acerca también a la idea del sinsentido y al principio universal de la *igualación de los contrarios*). Por otro lado, me interesa el significado originario de la mística, entendida como *mystikos*, es decir aquello inaprensible, oculto a la percepción común: “*Mística* está, en cuanto a la palabra y en cuanto a los hechos, esencialmente asociada a *misterio*” (Corbin 146). La mística, en este sentido, también explora aquel universo paralelo o suplementario que debiéramos ver en lugar del tradicional.

Estos dos caminos (el serio, de la mística y el risible, del humor) se pueden ver como vías paralelas que buscan acercarse, a través de la ruptura de la lógica, a un conocimiento último: supremo o divino en el primer caso, y particular o excepcional, en el segundo, pero que de una u otra forma reflejan la necesidad humana de búsqueda de conocimiento más allá del que se manifiesta como verdadero o correcto, es decir ortodoxo. Dicho conocimiento

que desea ser explorado, deja huellas y abismos incomprensidos por el ser humano, generando así la presencia de un centro vacío, un centro vacío de conocimiento que el ser humano intenta rodear de ciencias. De esta manera, tanto mística como patafísica comparten con otras las ciencias humanas (como la metafísica) el intento por comprender aquel vacío de conocimiento o conocimiento absoluto el cual no debiera ser explorado, ni entendido, ya que su mismo anonimato (o potencialidad del misterio) permite la creación de tanta ciencia como arte. Sin embargo, tanto mística como la patafísica se postulan frente a las demás vías de conocimiento o ciencias como formas de ruptura de la lógica o de la tradición, es decir: no nacen como parte de una tradición sino en contraposición o como otra forma de entender la tradición. Por estas razones, me interesa indagar primero en la fortaleza creadora a partir del juego como principio básico y, luego, en el humor patafísico como perspectiva crítica de una realidad, como proceso creador de un lenguaje hermético que establece vínculos con el discurso místico.

0 / o el origen del juego

La invención es el principio creador. Ante un fenómeno que escapa de la comprensión humana, como lo fue para algunos primitivos la lluvia o el rayo, surge la necesidad de crear una solución imaginaria para su explicación: la creación de un dios. De este modo se podría decir que el primer acto patafísico del ser humano fue la invención de los dioses, la invención del mito. Según Huizinga en su libro *Homo Ludens* existen registros de escritura pagana en la que se refleja de manera exacta este postulado:

Para entender el tono lúdico del mito, nada mejor que los primeros tratados de los Edda posteriores, el *Gylfaginning* y el *Skáldskaparmál*. Se trata de un material mítico que se ha convertido en literatura, literatura que por su carácter pagano, había que negar oficialmente, pero que se mantuvo con veneración como herencia cultural. Sus autores eran cristianos y hasta clérigos. Describen los mitos en un tono en que no se puede desconocer la broma y el humor (...) Gangleri plantea las viejas preguntas sagradas acerca del origen de las cosas, del viento, del invierno y del verano. Las respuestas, por lo general, ofrecen como solución una absurda figura mitológica. El comienzo del *Skáldspérmal* se halla, también, por completo en la esfera lúdica: nos ofrece una fantasía primitiva y sin estilo sobre gigantes necios y gnomos malignos y astutos, ocurrencias y prodigios groseros que provocan la risa y que al final, se aclaran como ilusiones (156).

Existe un intento, por un lado, de cuidar el misterio (mística), y por otro, de hacerlo risible (patafísica). Pero si, más aún, afirmáramos que el mito nace de lo risible, se le agregaría al humor una característica fundamental, para postularlo como vía de conocimiento:

El mito con todos sus absurdos y enormidades, con todas sus desaforadas exageraciones, y con toda la confusión de relaciones, con su despreocupada inconsecuencia y sus juguetonas variantes, no le choca nunca al primitivo como algo imposible. Pero pudiera uno preguntarse si no será también que, para el salvaje, se une desde un principio a su creencia en los mitos más sagrados un cierto elemento de concepción humorística (Huizinga 154).

Siguiendo con Huizinga, el mito es entregado siempre en calidad de poesía, y la poesía refleja en su manifestación más primitiva y salvaje el juego: la creación de reglas para la forma de decir aquello sagrado, a través del ingenio humorístico: "todo lo que es poesía surge en el juego: en el juego sagrado de la adoración, en el juego festivo agonal de la fanfarronería, el insulto y la burla, en el juego de la agudeza y destreza" (154). El juego

poético, entonces, presupone un desplazamiento de significado, un desvío del mensaje o secreto que desea ser liberado, pero que difícilmente es dicho, quedando escondido en el hermetismo de un lenguaje en tensión consigo mismo: “lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego. Las ordena en series estilizadas, encierra un secreto en ellas, de suerte que cada imagen ofrece, jugando, una respuesta a un enigma” (Huizinga 159).

Ahora, si bien la poesía es expresada a través de la desviación del mensaje, a esto puede aplicarse la perspectiva de Jacques Roubaud sobre la poesía como aquello que se “sobreañade” o que se silencia en el poema, lo ausente en él. Esta necesidad de sobreañadir es intrínseca en la creación poética. Ese “algo más allá” que siempre está sobre el mensaje pero que paradójicamente no se puede decir: “La poesía sólo puede decir básicamente mediante el desvío, la negación, la denegación, el olvido de lo que la poesía dice según se entiende de ordinario” (87).

Para Roubaud, la poesía es una categoría lingüística universal, pero que existe en su estado de desconocimiento: ésta nunca reside en el pensamiento, y tampoco en el no-pensamiento. Existen distintos caminos para decir la poesía, pero todos llevan inevitablemente a la contradicción: el no decir el decir. De la misma forma que la poesía nunca es dicha, el misterio nunca es descubierto, y por último, la patafísica, que no debiese ser nombrada pues se mantiene en perpetua esencia ínfima, inútil y particular – quedando en el anonimato de la excepcionalidad-. Todas estas vías permanecen como “pies forzados” para la creación y la imaginación, como formas de acercamiento al centro vacío, pero quizás sea el humor la manera más interesante y seductora de llegar:

El humor, uno de los instrumentos que los seres humanos empleamos para interpretar y para abordar la vida, es un rasgo antropológico notablemente complejo, polivalente, diverso y variante. Causante de la risa- propiedad humana por excelencia- puede descubrir verdades ocultas y esconder falsedades patentes; puede tener su origen en una impresión agradable o en un dolor profundo; puede generar reacciones gratas y, también puede provocar sufrimientos agudos; puede aliviar heridas y activar enfermedades; puede favorecer el bienestar colectivo y romper con la armonía social. Puede ser un foco que arroje luz sobre nuestra propia vida y un arma que dinamite convenciones y transgreda normas (Hernández 11).

Formas de hacerse cargo del misterio

Podrían establecerse dos formas de hacerse cargo del “misterio”: una sería guardándolo y otra forma, confesándolo. La primera opción ayudaría a entender el nacimiento de Ortodoxia, etimológicamente entendida como orthós (correcto) dóxa (opinión) opinión correcta. La ortodoxia es la forma de mantener el control sobre el misterio (también del mensaje o las palabras) y la imposibilidad de su confesión, ya que atentaría contra una tradición del conocimiento.

Para Jacques Derrida el misterio será entendido como la historia del secreto: “esta historia del secreto que el ser humano, en particular el cristiano, tiene dificultad para tematizar; incluso para confesar; está escandida por múltiples vuelcos, más precisamente por conversiones” (Derrida, *Dar la Muerte* 18). Una de estas conversiones es la confesión, de este modo el simulacro cristiano de la confesión pretende liberar el secreto que en realidad siempre mantiene guardado. La real confesión es el responder, plantear otro conocimiento, una nueva vía de creación y opinión, y a su vez hacerse responsable de ello, en el sentido

en que marca una separación, una desviación en la doctrina oficial y pública, esto sería la heterodoxia, aquella respuesta a la ortodoxia. De este modo la heterodoxia en cualquiera de sus formas “debe siempre correr el riesgo de la conversión y la apostasía: no hay responsabilidad sin ruptura disidente e innovadora con la tradición, la autoridad, la ortodoxia, la regla o la doctrina” (35).

La experiencia mística siempre provoca una ruptura, es decir, podría formar parte de un pensamiento heterodoxo. De acuerdo a lo que postula Michel de Certeau el discurso místico al ser analizado desde un contexto determinado, puede a su vez relacionarse con diversas disciplinas, y con esto entender la complejidad de su proceso escritural y esencia rupturista (17-21). Siguiendo con el planteamiento de este autor, el discurso místico ataca los fundamentos de lo que es real o lo que realmente ha pasado, haciéndose cargo de la ausencia no sólo en su aspecto espiritual, sino también en cuanto a *pérdida del pasado*. Pero al contrario de la historiografía, la mística crea un discurso mitológico: reconstruir aquellas huellas que la historia ha dejado escondidas en el misterio, es así como “el discurso místico transforma el detalle en mito; se apega a él, lo desorbita, multiplica y diviniza. Hace de él su historicidad propia” (Certeau 19). Escribir sobre huellas es lo que identifica a la mística como proceso de re-construcción histórica, y a la vez da paso al desplazamiento de la *palabra* a la *fábula*. Una vía que se plantea ir más allá de una tradición dando cuenta así del secreto. Pero no sólo rompe en cuanto a contenido, sino también a través de la forma. El discurso místico además de crear su propia historicidad crea su propio lenguaje, un lenguaje de parábolas, de contradicciones y desarticulaciones constantes en búsqueda de cierta “nueva forma de decir” para expresar esa experiencia o sentimiento. Es así como la mística refleja una esencia hermética que recorre sus textos y discurso, el desplazamiento o sustitución de significados que encierran en sí un secreto, o un mensaje al que pocos acceden.

El secreto de la historia puede ser develado (o bien, confesado) por la vía mística seria, o por la vía del humor: la parodia, la ruptura de una mueca irónica al pasado, al centro vacío del que todas las ciencias desean apropiarse, llenar y mostrar como verdad. El humor del absurdo que hace tan particular a la patafísica, un humor que rompe los lineamientos del poder sobre la palabra, girando alrededor de la palabra, provocando a la tradición, al transformar y revolucionar a la historia:

La palabra conversión se ve regularmente desplazada por el léxico de «re -vuelta» (*obrǎnceni*) o «vuelco» (*obrat*). La historia del secreto, historia conjunta de la responsabilidad y del don, adopta la forma en espiral de estas vueltas, giros, versiones, revueltas, virajes y conversiones. Se la podría comparar con una historia de las revoluciones, e incluso con una historia como revolución (Derrida Dar la muerte 19).

En el caso de la mística, el lenguaje se expresa en sus propios límites y a la vez en sus propias encrucijadas o hermetismos. Un lenguaje que quiere vaciarse de sí mismo o desbordarse, rompiendo de todas formas con una lógica, con una estructura de discurso, al crear una nueva forma de decir. Este punto puede acercarse a la postura de Amador Vega respecto a la mística como ruptura del lenguaje: “El elemento transgresor de toda religión mística se manifiesta primero en su lenguaje. Si el místico ha sido visto con sospecha por la tradición eclesiástica, que marca el ritmo histórico de comprensión de la experiencia primitiva, se debe justamente a un uso no tradicional de sus expresiones” (93).

Por otro lado, el discurso místico, como afirma José Ángel Valente en su ensayo: “Sobre la lengua de los pájaros”: “no utiliza el lenguaje como instrumento sino más bien como manifestación” (241) de la experiencia misma, y con ello de la imposibilidad de expresar directamente, haciendo uso de paranomasias, metáforas, simbologías, paradojas, oxímoron, sinestesias, etc. Estas son las herramientas que utiliza el místico para intentar comunicar aquel mensaje divino o sagrado. La palabra se mueve en el laberinto del lenguaje que tiene como fin el desasimiento, la disolución del yo escritural. El vaciarse y llenarse de divinidad es lo que lleva a los límites de comprensión de la experiencia y por tanto del discurso: “esta topología del desasimiento podría hacernos pensar que el lenguaje de los místicos, sometido también al juego de la ausencia y la presencia, se deja llevar por la arbitrariedad de sentido” (Vega y Pujol 50).

La mística, a pesar de hacerse cargo de una tradición, entra igual e inevitablemente en el juego de los significados y los mensajes desplazados. El lenguaje del desasimiento o del desborde entra en el constante juego poético, y viceversa, desde este modo podemos ver al lenguaje místico también como un lenguaje poético:

La poesía es una mística de la realidad. El poeta busca en la palabra no un modo de expresarse sino un modo de participar en la realidad misma. Recurre a la palabra, pero busca en ella su valor originario, la magia del momento de la creación del verbo, momento en que no era un signo, sino parte de la realidad misma. El poeta mediante el verbo no expresa la realidad, sino que participa de ella (Pellegrini 115).

El lenguaje místico nace a partir de la suspensión de la lógica, el místico no se propone romper el lenguaje intencionalmente, sino más bien acepta el hecho de que no hay otra forma de expresarse que no sea a través de la imposibilidad de decir: “toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de éste” (Valente 239).

El lenguaje creado a partir del humor y más aún de la ironía, en cambio, busca la transgresión no hacia un solo tipo de tradición. El humor dirige una cruel y poderosa risotada desde el principio de los tiempos hacia todo lo que refleja una verdad o un error, descubriéndonos humanos en la risa para así echar los dados y jugar a lo que llamamos conocimiento. Aunque los dos caminos (mística y patafísica) logran vincularse con el lenguaje poético, el humor refleja un enfrentamiento mucho más explícito a la lógica, siendo sin duda más desafiante que el lenguaje místico, que, al romper alguna tradición, inevitablemente está creando otra.

La única forma de romper realmente con la tradición es a través de lo risible. A simple vista la mística provoca sólo una ruptura a nivel de discurso, ya que se vuelve un lenguaje en sí mismo, luego veremos cómo se va acercando a otras estrategias de ruptura y hermetismo poco convencionales. El hermetismo que utiliza el humor como forma de transgresión, podría compararse con la poesía que muchas veces juega con lo risible, y lo hace parte de una estética de la destrucción:

La destrucción del artista no es el acto brutal y sin sentido que determina el odio, es un acto que tiene sentido, y este sentido lleva la marca indeleble del humor. El humor, fenómeno destructor de la más alta jerarquía, ataca a lo estúpido, lo rutinario, lo pretencioso, lo falso. El humor, poder dinámico que mueve la actividad destructora del artista, y a la que presta, junto a su peculiar contenido estético, un contenido profundamente ético (Pellegrini 138).

El humor abarca no sólo la ruptura del orden sintáctico sino una posibilidad más libre y certera de crear un nuevo lenguaje, nuevas palabras y conceptos que se hacen cargo conscientemente de una crítica a la realidad, a la tradición que estanca las posibilidades de expresión. De ahí las relaciones que se pueden compartir y establecer entre el lenguaje poético y el lenguaje del absurdo o del humor: “la poesía en su función original como factor de la cultura primitiva, nace en el juego y como juego. Es un juego sagrado, pero, que en su carácter sacro este juego, se mantiene constantemente en la frontera de la alegría desatada, de la broma y de la diversión” (Huizinga 146).

El humor en la mística

Ahora bien, tomando en cuenta las posibles relaciones entre las dos vías de conocimiento (risible y seria), y la importancia del juego como principio creador, me gustaría agregar que la mística también hace uso del humor al momento de crear un lenguaje hermético (a través de rapsodias, símbolos y parábolas) que oculta cierto significado:

La relación entre mística y humor consiste en que el humor es tal vez la salvaguarda del místico en el sentido que le preserva del doble peligro...El humor implica la capacidad de alejarse, de retirarse, de tomar una cierta distancia, respecto de uno mismo y de las cosas; y esa retirada proporciona la capacidad de no tomarse totalmente en serio aquello que, en el fondo de uno mismo, uno se toma de forma inevitable, terriblemente en serio; pero se hace sin traicionar su secreto (Corbin 149-50).

Esto según el mismo Corbin se aplicará más directamente a la mística Iraní a partir de Sohrevardi² quien “en sus tratados se encuentra el testimonio de un *humor sui generis*” (145).

La penetración en el misterio es para el místico: una penetración que nos arranca a todas las evidencias en las que se basa la conciencia común; si la llamamos a ésta conciencia de la vigilia no es más que un pesado sueño, el sueño de la ignorancia y la ceguera espiritual. Lo que al común de los hombres le parece el día deviene entonces el mundo de la noche, y a la inversa (146).

Esto nos recuerda el principio de los contrarios. Un lenguaje de símbolos que da cuenta de una relación universal de los significados: “El símbolo garantiza la correspondencia de dos universos que están en niveles ontológicos distintos: es el medio, el único medio de penetración en lo invisible, en el mundo del misterio, en lo esotérico” (154). Este supuesto acercamiento al mundo de lo invisible también es logrado por la patafísica, al indagar en lo particular, lo excepcional, en el accidente más mínimo, donde la creatividad y lo imaginario se encargan de expresar lo que aún no tiene nombre. El mundo interior en el que el místico rompe con toda noción objetiva de realidad:

Esta penetración es verdaderamente una entrada en la cuarta dimensión, aquella que Sohrevardi designa con una expresión persa que él mismo forjó: Na-koja-abad, el “país del no-dónde” (...) Es un país (abad), un país real, pero cuyas coordenadas es imposible fijar en nuestros mapas geográficos, pues no existe un hiato entre el mundo exterior o exotérico y el mundo interior o esotérico (147).

La penetración al “país del no-dónde” guarda cierta relación con aquel universo suplementario que propone Jarry, las soluciones imaginarias nacen de la experiencia

interior y creativa del ser humano, aquella capacidad en potencia de ver otra realidad (que luego veremos con mayor detención). Así mismo, el humor como vehículo de expresión no revelador del mensaje o del “secreto” actúa a través del lenguaje hermético de los símbolos, paranomasias o retruécanos para que el místico pueda expresar sus enseñanzas, entregadas sólo a quienes puedan acceder:

El humor es su doble salvaguarda, pues al tiempo que le previene contra toda ebriedad y toda inflación del yo, borra todos los efectos, de lo que hubiera podido ser una violación de la disciplina del arcano. Sólo comprenderá aquel que tenga capacidad para ello y que sea digno de comprender; los otros nada verán allí. Pero, igualmente, hacia todo y contra todo, habrá transmitido su mensaje. Y esta salvaguarda la encuentra hablando el lenguaje de los símbolos. Y sucede que este lenguaje está inspirado en un humor superior (153).

El humor puede ser entendido como lenguaje inteligente, como evolución cualitativa del ser humano, una vía de conocimiento supremo. Según Henri Bergson, precursor de Jarry: “para producir todo su efecto, lo cómico exige algo así como una momentánea anestesia del corazón, para dirigirse a la inteligencia pura” (32). El humor es un tipo de inteligencia, y de este modo crea y practica una vía de conocimiento, una conciencia crítica de la realidad:

El humor distancia y, en consecuencia, facilita una visión más objetiva, clara, contrastada y perfilada. El humor enfría las emociones. Esa es la función de la ironía. Esta es la función de la operación retórica que conocemos con el nombre técnico de ‘distanciamiento irónico’ (18).

El lenguaje de soluciones imaginarias

La patafísica, como decía al comienzo, fue creada por Alfred Jarry, dramaturgo francés, nacido en Laval en 1873. Jarry estudió en el Liceo de Rennes, donde incursionó en la sátira, creando junto a otros compañeros el personaje de Ubú a partir de su profesor de Física, el profesor Hébert, del cual se burlaban constantemente, por representar *lo más grotesco que en el mundo existía*, y que terminaron llamando Padre Hébert “de ahí que a menudo la misma denominación de padre sea atribuida a Ubú. Ubú es Padre y Rey, señor de todo” (Baj 32). Desde entonces Alfred Jarry ha sido conocido como el precursor del absurdo, del humor negro y del Dadaísmo. La frase que quizás mejor define tanto a Jarry como a sus personajes (Ubú Rey y Faustroll) es su famosa frase “absoluta rebelión frente a la totalidad de la simpleza”³. Con Jarry y con Apollinaire, según el mismo Tristan Tzara *la poesía y el humor hacen su entrada por la puerta grande en el dominio de la poesía*. Su trascendencia -invisible por muchos años para la crítica y para la teoría del arte- se hizo manifiesta años después cuando Antonin Artaud decidió fundar en 1930 un teatro en su nombre, el teatro Alfred Jarry, que también se dedicó a innovar el teatro (Alique).

Alfred Jarry, que solía montar la bicicleta, era diestro en el arte de la espada y llevaba casi siempre en sus bolsillos dos pistolas descargadas, con las que disparaba simbólicamente contra todo impostor intelectual o del arte, muere borracho y de una meningitis tuberculosa el 1º de noviembre –día de los muertos- de 1907, sin alcanzar a ver la publicación de su novela neocientífica *Gestas y opiniones del Dr. Faustroll, Patafísico*, dedicada a la ciencia de las soluciones imaginarias. Jarry fue reconocido por su irreverencia y humor insistente, que llevó consigo hasta el lecho de muerte. Según datos biográficos, se cuenta que su último deseo antes de morir fue simplemente un mondadientes.

El humor del absurdo, la forma más viva de la patafísica, se transforma en sus obras en principio creador constante y que puede ser también entendido como una forma de crear conocimiento: “en Alfred Jarry el humor se llega a convertir en un verdadero instrumento de conocimiento; mas no un humor cualquiera, sino, en concreto, ese humor poético que, según Blaise Cendrars, no es otra cosa más que ‘el arte de saber explotar de risa en la plenitud de lo patético’” (*Todo Ubú*, prólogo 12). O como bien diría Enrico Baj:

Por fortuna, el uso y abuso del demonio de la patafísica non conduce a olvidarse de Alfred Jarry, padre de las ciencias de las soluciones imaginarias, ni del doctor Faustroll, primer y único Intercesor de la sofía revelada, sino frecuentar su compañía adictiva, y cuanto más mejor, puesto que su objeto de estudio es la sustancia misma de este mundo. Y la antisustancia, siguiendo la lógica patafísica que afirma que no hay una realidad sin su opuesto, lo que demostraría a su vez que los patafísicos tenían razón” (8).

El absurdo patafísico como movimiento de vanguardia creó nuevas formas de volver al origen, renovando el lenguaje a partir del juego. En el caso de Jarry “lo que más hacía era combinar el francés con algo de latín, o de francés antiguo, o de argot ancestral, o -quizá- de bretón, para actualizar un francés del porvenir que hallaba, en un simbolismo próximo a Mallarmé y de Villiers, algo análogo a lo que Heidegger hallará en Holderlin” (Deleuze 136). Aquí quisiera detenerme y aplicar una reflexión que hace César Aira sobre las vanguardias. Según Aira estos movimientos nacen frente a la consumación del arte y su propósito está en reponer justamente la posibilidad de hacer el camino desde el origen: lo nuevo. Cada vez el arte se vuelve más de lo mismo, es un campo reducido que debe regenerarse. En este contexto, Aira rescata el valor e importancia de las vanguardias. Estas son las encargadas de inventar nuevas formas y prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en un principio: “el vanguardista crea un procedimiento propio, un modo individual de recomenzar desde cero el trabajo del arte”.

A partir de esto, puede entenderse la obra e importancia de Alfred Jarry como precursor de movimientos posteriores que hacen uso de este proceso (volver al origen, para crear lo nuevo). Jarry a través de juegos lingüísticos que se sustentan primordialmente del humor (parodia, sátira o ironía) logra la suspensión del sentido lógico, transgrediendo un discurso convencional. Desde esta perspectiva podemos decir que: “el humor es una forma de arte porque es una manera de creación. El humor rompe los moldes de las reglas establecidas, explora el caos, interroga el misterio, crea una nueva realidad y es el producto de la libertad de la imaginación humana” (Hernández 20). La invención de reglas del lenguaje proporciona un nuevo sentido estético donde el juego es el motor y principio creador, en los que la poesía es vista como una meta de desarticulación o de renovación léxica. Considerando nuevamente la visión de Ernst Jandl el arte poético está basado en combinaciones, y cada época crea sus propias reglas de juego obligatorias, pero éstas también deben ser renovadas: “la producción de arte se identifica en gran parte con la intención de nuevas reglas de juego” (45).

Para Deleuze el lenguaje creado por Jarry en sus obras va a hacer uso de la teoría del Signo, el signo no designa ni identifica, pero muestra. De esta manera el signo en Jarry va a ser comprendido en una concepción poética del lenguaje. El juego consistirá en insertar la lengua muerta en la viva, transformándola, transmutándola en otra lengua:

La lengua no dispone de signos, pero los adquiere creándolos, cuando una lengua I actúa en una lengua II y acaba produciendo una lengua III, una lengua inaudita, casi extranjera. La primera inyecta, la segunda balbucea y la tercera da brinco. Entonces la lengua se ha tornado Signo, Poesía y ya no cabe distinguir entre lengua, habla o palabra (138).

Jarry hace suyo el lenguaje, lo utiliza como desea o conviene hacerlo, reflejando cierto sentido del humor. El lenguaje del absurdo nace desde esta defensa, la posibilidad de crear un personaje que englobe todo hasta la transgresión al lenguaje tradicional. El lenguaje del humor es un instrumento de respuesta a algo que se menosprecia, una manera de hacer crítica, de explicar la vida desde lo agradable o lo cruel, un procedimiento para denunciar los defectos humanos, “el humor pone de manifiesto la capacidad intelectual de sorpresa, la posibilidad moral de engaño y la habilidad estética de crear belleza” (Hernández 17). De ahí se entiende la constante meta del personaje por sobrepasar el lenguaje común, embelleciéndolo a su manera, desde lo irónico, desde lo propiamente humorístico.

Es así como el lenguaje humorístico es particular en cada uno, aquel sentido del humor que nos proporciona la capacidad de comprensión a partir de lo que se desea transgredir, el humor de la patafísica se enfoca en la desviación del sentido lógico del lenguaje, renovando así las posibilidades del decir:

El sentido del humor, por lo tanto, supone dominio de las reglas de la Lógica, libertad imaginativa para asociar y relacionar mundos distantes, agilidad mental para identificar los códigos del discurso y para combinar las claves. Para transportar las melodías a diferentes escalas, flexibilidad para adaptarse a las múltiples situaciones y para saltar de un contexto a otro (Hernández 17).

Ahora, si bien este sentido del humor no todos lo comparten, se puede afirmar que todos somos seres humorísticos, pero no que todos tenemos un sentido del humor en común. Del mismo modo se puede decir que no todos pueden comprender el lenguaje poético o más estrictamente aún, no todos poseen experiencias místicas. Todo esto refleja la incapacidad de entender cabalmente ciertos tipos de conocimientos, existe una necesidad y atracción humana por lo desconocido, por aquellas vías que pocos dominan: ya sea el humor- porque nos sorprende, rompe los esquemas; la poesía, porque nos postula una nueva forma de plantear el mundo, y por último la mística, que nos permite el acercamiento hacia lo más íntimo y espiritual del ser humano. Todas estas son formas de hacerse cargo del misterio, de lo que no abordamos, aquello que se escapa de nuestra comprensión lógica y que a la vez es completa e indiscutiblemente el generador de toda creación humana.

Aquella imposibilidad de comprensión que produce el acercamiento al misterio, implica también una transformación del lenguaje o discurso utilizado para dar cuenta de lo inaprensible, que se refleja a su vez como una constante en el lenguaje poético. Desde este punto, podríamos hacer un vínculo con Eduardo Milán, que en su libro *Resistir: insistencias sobre el presente poético* hace un análisis sobre la poesía, refiriéndose a que existe un punto en que se arrincona al lenguaje contra sí mismo, lo que al mismo tiempo produciría una vía de trascender su imposibilidad. De este modo identifica tres niveles de conocimiento, entre estos, me interesa el Transferencial, ya que “es el grado en que el lector compete por la posibilidad de comprensión y de conocimiento de sí mismo” (89).

Desde mi perspectiva, es el nivel que más se puede aplicar a los efectos que produce el lenguaje poético y hermético de Jarry en el lector, obligándolo constantemente a descifrar

el mensaje. Este nivel consiste en aquella fascinación por lo imposible, por lo desconocido, el deseo del ser humano por lograr comprender y comprenderse. Saber si es necesario que exista la creación de las ciencias y del humor, la poesía, la mística, etc. Saber que lo que se está llenando es un espacio aún más grande que el que se cree como universo, es ese centro que se presenta en su más pura esencia desértica, y que obliga a algunos a crear.

El papel que juegan en esta gran incertidumbre creativa, tanto la poesía como la mística y el humor es el mismo: crear un lenguaje, comenzar desde cero, porque son conscientes de ese vacío. En ese caso el artista se enfrenta a un desafío mayor, lo que lo diferencia del resto, tal como habíamos analizado aquel sentido del humor, aquella manera utilizar el lenguaje, que demuestra el deseo de desafiar las posibilidades del decir lo indecible, que se vuelve inevitablemente hermetismo. No todos pueden hacerse cargo de crear un nuevo lenguaje, de lo contrario, como bien dice Aira: “cuando la poesía sea algo que puedan hacer todos, entonces el poeta podrá ser un hombre como todos, quedará liberado de toda esa miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo y demás torturas”. De una manera extraña pero bastante cierta, la mística y el humor reflejan ser *sinsentidos*, vías de conocimiento, lenguajes y ciencias que se asemejan por su hermetismo y exclusividad.

El Hermetismo patafísico

Para Jarry “la absoluta rebelión contra la totalidad de la simpleza” era una especie de himno que llevaba impregnado en su vida y en sus obras. El lenguaje de lo inútil, de lo absurdo, que se vuelve una ironía contra los lenguajes totalizadores de verdades únicas y leyes generales. Atacaba el lenguaje práctico, reemplazándolo por el poético al describir, por ejemplo, lo imposible mediante soluciones imaginarias, que implican el humor y miles de descripciones que desfiguran la realidad desde lo nimio⁴.

En el caso de *Gestas y opiniones del Dr. Faustroll, Patafísico*, Alfred Jarry hace uso de un lenguaje en contra del raciocinio científico, parodiándolo al centrarse en los detalles más intrascendentes, como medidas o ecuaciones inútiles en la descripción de los personajes. Pero, más aún, es un lenguaje laberíntico que envuelve al texto hacia lo hermético. En este punto vuelvo a la idea de que toda ruptura de una tradición (un tipo de heterodoxia) en algún punto tiende a crear un lenguaje hermético, donde las palabras adquieren nuevos significados, volviéndose más compleja su comprensión y generando una producción poética de lenguaje:

La lengua, la palabra y el lenguaje de Jarry buscan el límite del lenguaje, la lengua sólo creará una nueva lengua cuando todo su lenguaje sea impulsado a un límite: cuando la lengua se ahonda girando en la lengua, la lengua cumple su misión, el Signo muestra la cosa y efectúa la potencia enésima del lenguaje (Deleuze 139).

En Jarry la transgresión del lenguaje se da a través del límite, en la tensión de los significados, que si bien es entregado a través del juego, no reniega su capacidad de develar el sentido oculto del lenguaje:

Alfred Jarry nous invite considérer les clembours avec sérieux: ‘Quand les mots jouent entre eux c`est quils reconnaissent leur cousinage`. En d` autres termes, tous les rapprochements sont licites, en toutes langues, ils nous font entrevoir l`avant Babel”⁵ (Behar, “Hermétisme, Pataphysique et Surréalisme” 498).

Ahora bien, me interesa aclarar un punto en el cual concuerdo con Béhar, Jarry no intenta a través de su obra dejar un tratado de Hermes, sino más bien, su obra debe ser rescatada dentro de una tradición hermética del lenguaje, las posibilidades de dar giros en los significados, proponer un lenguaje de los contrarios, transmutando ciertos conceptos tradicionales (vinculándose así al lenguaje poético y al discurso místico). Por eso, la definición de hermético se entenderá como una forma de cifrar del conocimiento, y por tanto el lenguaje: “toda sabiduría antigua, encerrada entre los muros de los templos, se acostumbró, desde la antigua alejandrina a llamarla ‘hermética’, nombre que después, durante la Edad Media, se transfirió a la magia, a la astrología y a la alquimia” (Cirlot 294).

El hermetismo de Jarry, como bien dice Béhar: “Il faut donc se reporter à L`ensemble des doctrines ésotériques, au courant continu d`un savoir et d`une pratique poétique occultes par le rationalisme positiviste pour les décrypter”⁶ (495). Si bien Jarry a través de la ironía evade cierta vinculación seria con la mística, por otro lado y en el caso de Dr. Faustroll, utiliza un sinnúmero de referencias y conceptos que no son menores, al momento de crear cierto lenguaje hermético. Este es el punto que me interesa, precisamente porque comienza a vislumbrarse una relación entre hermetismo místico y hermetismo patafísico. En los textos de Jarry existe un interés por la exploración poética del lenguaje, la suplantación de una realidad por otra, buscar nuevas metáforas para transgredir lo real y hacer ver al lector la posibilidad de una realidad paralela, donde el lenguaje pierde su cualidad práctica revelándose como un lenguaje de contrarios y símbolos, que dan cuenta de un sentido oculto. Desde esta perspectiva, se puede hacer una relectura de ciertas obras de Jarry a partir de una tradición esotérica y mística pagana.

En el punto más cercano que se puede situar la patafísica de la mística es frente la igualación de los contrarios, como el alfa y el omega presentes en la mística, aquella analogía universal y principio unitario en el que no puede existir algo sin su contrario, es también un principio que comparte el hermetismo patafísico: “C`est là la source d`une dialectique fort originale, que Jarry s`empresse de mettre en oeuvre dans la pataphysique: ‘Axioma ailes rétractiles, poisson volant; est le nain cimier du géant, par delà les métaphysiques’”⁷ (496).

De esta manera la unión de los contrarios, pasa a ser un factor fundamental en la obra de Jarry, lo que años después retomaría André Bretón con el surrealismo, pasando a ser pilar de manifiestos y poéticas del siglo XX.

Por otro lado en el texto está presente reiteradamente la idea de transmutación, que recorre todo el viaje imaginario de Faustroll, desde los mismos acontecimientos hasta la prosa laberíntica que los envuelve reflejan un universo elíptico no lineal, donde la realidad se hace cóncava y pierde sus dimensiones reales. Faustroll es un alquimista, que tiene en lugar de cerebro alojada la piedra filosofal. Decide viajar de Paris a Paris, en su as⁸ navegado por tierra, acompañado por el señor notario Panmuphle, narrador testigo del viaje, y Bosse-de-Nage mono Papión que, debido a su naturaleza inferior sólo puede decir: Ah Ah!, que significa la yuxtaposición del término único (una cosa es ella misma), quien según Faustroll percibe el espacio en dos dimensiones, sin poder ver la realidad en espiral. Este viaje puede ser visto como un viaje místico, donde la muerte no es el límite de la vida⁹, sino su continuación, su transmutación. Así, una vez que el patafísico abandona su cuerpo, Jarry nos dice: “el doctor Faustroll hizo el gesto de morir, a los sesenta y tres años de edad”. Y

más adelante agrega: “con su alma abstracta y desnuda revestía el reino de la desconocida dimensión” (132-4).

Faustroll, se dirige hacia el eterno infinito, con la intención de calcular las dimensiones del Universo, y luego aventurarse a calcular las dimensiones de Dios. En una carta telepática que le escribe a Lord Kelvin, dice:

Mi querido Colega,

Hace mucho tiempo que no tiene noticias mías; pero no creo que haya pensado que me he muerto. La muerte es sólo para los mediocres. No obstante, es un hecho que ya no estoy sobre la tierra. Dónde, apenas lo sé desde hace muy poco tiempo (...) Hasta ahora, empero, yo sabía que estaba más en otra parte que sobre la tierra, como sé que el cuarzo está en otra parte, en el país de la dureza, y menos honorablemente que el rubí; el rubí que el diamante, el diamante que las callosidades posteriores de Bosse-de -Nage. Sin embargo, señor, ¿estaba en otra parte según la fecha o según el lugar, antes o al lado, más tarde o más cerca? Me encontraba en ese sitio donde uno se encuentra cuando hace a un lado el tiempo y el espacio, el eterno infinito (137).

Una vez que traspasa el estado “inmóvil y por ende no luminoso” de la eternidad, Faustroll decide calcular la densidad de Dios. De este modo Jarry en el capítulo XLI, hace una ecuación matemática sobre el principio de los contrarios. Ecuación, que descifré como lo siguiente:

- a) Dios es infinito sin el ser humano
- b) El ser humano independiente de sus tres almas¹⁰, es Dios
- c) El ser humano que es dependiente de sus tres almas es ser humano
- f) Dios es igual a ∞ como ∞ es igual a 0

Por lo tanto y volviendo a la reflexión que en un principio expuse: el centro vacío es un lugar que no considera al ser humano -lo excluye-, y Dios existe en la medida en que nosotros no estamos. Por eso, para Jarry el “hombre es sólido y Dios espíritu” (147). Sin embargo, y respetando la ilógica de los contrarios, si el ser accede a ese centro vacío, si se independiza de esas tres almas que buscan un equilibrio racional, es Dios. Finalmente, Jarry afirma: “Dios es el punto tangente de cero y el infinito” (151). Es decir, Dios, al ser todo también puede ser nada y la nada es a su vez inextensa, infinita, un eterno espiral en que los conceptos se unen a su contrario.

En esta novela Jarry escribe teniendo en cuenta que cada acontecimiento ocurrido en las islas recorridas por el alquimista Faustroll, representan formas de mito distintos y a la vez la recreación de mitos nuevos por parte del autor, donde el lenguaje rompe sus límites y llega a ser- en algunos casos- melodía: “poesía por excelencia que se manifiesta brillante y singularmente en la descripción de las islas de Dr. Faustroll con sus palabras música y sus armonías-sonoras” (Deleuze, 137). Por otro lado, el Señor de cada isla guarda un secreto que nunca debe ser revelado a los habitantes comunes: “¡Bienaventurado el sabio que, sobre la colina donde mora, se complace en oír el sonido de los címbalos; solo en su lecho, al despertarse, permanece en reposo, y jura que jamás revelará al vulgo el motivo de su dicha” (Dr.Faustroll 83).

Este estilo narrativo se vuelve también una parodia a la leyenda, una imitación a la narración mitológica. Otro ejemplo podemos encontrarlo en *El amor Absoluto* donde el autor también utiliza este estilo mitológico. El texto está construido a través de relatos poéticos y se presenta como un nuevo “Génesis y Pasión” del hijo de Dios, llamado por Jarry Emmanuel Dios. Así esta novela comienza con una paródica frase a la palabra divina: ¡Que se haga la Tiniebla! Jarry parodia al mito cristiano, si María es la virgen será ahora el símbolo del deseo sexual, representada por la dualidad Miriam-Varia, que es “la voluntad de Dios”, ella hace lo que Dios le diga. Emmanuel Dios, su hijo, es a la vez su marido, su señor, consumando así el incesto sagrado. Emmanuel es el creador de todo- que es nada- ya que el absoluto miente según Jarry¹¹. Es el hombre independiente de sus tres almas, es “un hombre de la raza de Dios” (11). Él que posee la eternidad, vive a través del cuerpo de un hombre condenado a muerte, frente a esto, le confiesa al silencio con cierta ironía:

Yo soy Dios, yo no muero en la cruz.
Soy impotente ante la muerte, indigno de la mirra.
Dios oscuro, condenado a la interinidad del período secreto,
de la infancia a los treinta y tres años. (...)
Yo soy Dios no tuve infancia (*El amor Absoluto* 16-7).

El mito que es uno sólo se repite y ramifica en símbolos a través de la historia, eternamente, entremezclándose a su vez con la infancia biográfica del autor. Esta vida suplementaria de Jesús, es a la vez el reflejo de la historia de su niñez: “Emmanuel Dios juega con la barca de Noé y crea animales que poseen los mismos nombres que Jarry-niño ponía a sus juguetes” (Palacio, Prólogo a *El Amor Absoluto*, XI). Por otro lado, construye a través del mito cristiano, una red de diálogos con otras mitologías¹², donde hace uso nuevamente de un lenguaje simbólico en que lengua viva y muerta son una sola, eliminando a Babel, acercándolo a la concepción esotérica y pagana de la religión cristiana:

Jarry no tiene ningún propósito de desafiar a la religión (...) el paralelismo con los libros sagrados le permite desarrollar temas que le son familiares: ‘la patafísica’ (...) Parece más correcto creer que conocía la persistencia del paganismo en el culto católico y que unida a su ironía y sentido del absurdo supo sacar partido del hecho (XI-XII).

Es más, Jarry representa la igualación del Espíritu Santo y del Demonio que poseen el cuerpo de Emmanuel Dios, constatando que desde el nacimiento de “Jesús” se encontraban los dos componentes naturales y complementarios del hombre (el bien y el mal, que son una sola esencia):

Habitaremos pues, lo más frecuentemente, a hombres en estado de pecado mortal, para tener allí larga instancia (...) para desaparecer en el momento de la comunión obligatoria en la prisión (...) Los empujaremos al crimen para cumplir nuestro deber que sólo es una necesidad a cumplir, la vanidad de no ser eunucos (...) El hombre poseído por nosotros tiene la ciencia infusa y es soberanamente fuerte. Es de decir, que posee de los otros todas las voluntades, hasta el inanimado. La posesión del Santo Espíritu, o del demonio, son notoriamente simétricas (18-9).

Así la Pasión de Cristo se transforma en el pecado incestuoso de Emmanuel Dios hijo de Miriam y amante de Varia, quienes se aman a escondidas de José (el notario y el personaje más omitido de la Biblia): “Eran dos triángulos exactamente superponibles. Ya que el señor

Dios tiene derecho hereditario al sello de la Trinidad (...) Los dedos de Varia tantean detrás de los hombros de Emmanuel, trata de descifrar dónde se articulan las alas del Amor” (62).

El hermetismo de acuerdo a lo analizado, se refiere a la unión de los contrarios, al juego verbal de la poesía y su lenguaje de símbolos que mantiene en sí un significado oculto, o difícil de descifrar. Lo que en un principio parecía distante (mística y patafísica) ahora se acercan con facilidad, los contrarios que formaban parte de esta investigación comienzan a unirse, podemos afirmar así que tanto patafísica como mística, comparten ahora una particularidad y procesos de expresión creativos comunes. El humor que está tan ligado a la obra de Jarry, es una forma de hermetismo, una manera de expresar el mensaje, a través de retruécanos para romper con una tradición filosófica. El místico por su lado desea expresar pero codificando el mensaje, recurriendo muchas veces también al humor. En fin, nos encontramos con formas distintas de hermetismos que dan cuenta de ese vacío, lo que imposibilita siempre el entendimiento, pasando a ser un conocimiento al que quizás muy pocos pueden acceder.

Ahora bien, volviendo a la reflexión que hiciera Deleuze sobre Jarry como precursor de Heidegger, me gustaría terminar esta lectura con la siguiente reflexión: si para Jarry la igualación de los contrarios es el principio base de toda creación, y de toda ciencia- tal como lo es la patafísica-, esta ilógica unitiva de significados universales postulará igualmente que el Ser que es el Genio, también debe ser destruido, para que logre una unidad con la Eternidad. El vivir es la acción que elimina el ser, tal como el siendo, que según Heidegger es la vida que elimina al ser. Ante esto, el Ser debe ser eliminado, desapareciendo. El ser que en este caso, es el genio, debe dejar de ser, matar el pensamiento, hacerse invisible. Volvemos así a la idea de que el ser es percibido como un no-siendo o un vacío.

Toda la obra de Jarry recorre la idea de lo discontinuo en lo continuo, la aceptación de la muerte en la vida, la muerte del pensamiento. La patafísica se encarga de lo intrascendente, lo nimio, el epifenómeno, aquello que existe pero en permanente olvido, un ser que se vuelve invisible, y siempre volcado al desaparecer. La ciencia de las soluciones imaginarias es consciente de ese estado invisible en que se encuentra el ser, como dice el mismo Jarry:

Quiero que el Ser desaparezca, se disuelva en su contrario (...) pero antes de que desaparezca el Ser, quiero anotar sus símbolos (...) Aunque la acción y la vida sean degradación del Ser y del Pensamiento, son más bellas que el Pensamiento cuando, concientes o no, han matado al Pensamiento. Entonces Vivamos, y por este camino seremos Maestros (Faustroll, Anexo “Ser y Vivir” 164).

El ser para Jarry es el retraimiento constante, una reversión al infinito, y a partir de ese retraerse se muestra: “el retraimiento y el olvido constituyen el modo en que se muestra o puede mostrarse” (Deleuze 134). Como la Gidouille, símbolo patafísico: la espiral que se contrae en sí misma y se extiende al infinito, proyectándose en su continua movilidad. Por eso Jarry glorifica la acción por sobre el pensamiento, pues la acción da cuenta del pensar. El pensar se retrae pero se refleja en la vida, proyectándose más allá, hacia un futuro o un porvenir. A través de la reevaluación de los conceptos sumergidos en su contrario, Jarry busca una salvación, una forma de transmutar los significados. De la misma manera, lo hace con el concepto de la técnica al transmutarla en arte. La única manera de que la técnica no domine al hombre es transformándola en acto poético y artístico. En un principio la técnica, o método de las ciencias generales las reemplaza por la ciencia de las soluciones

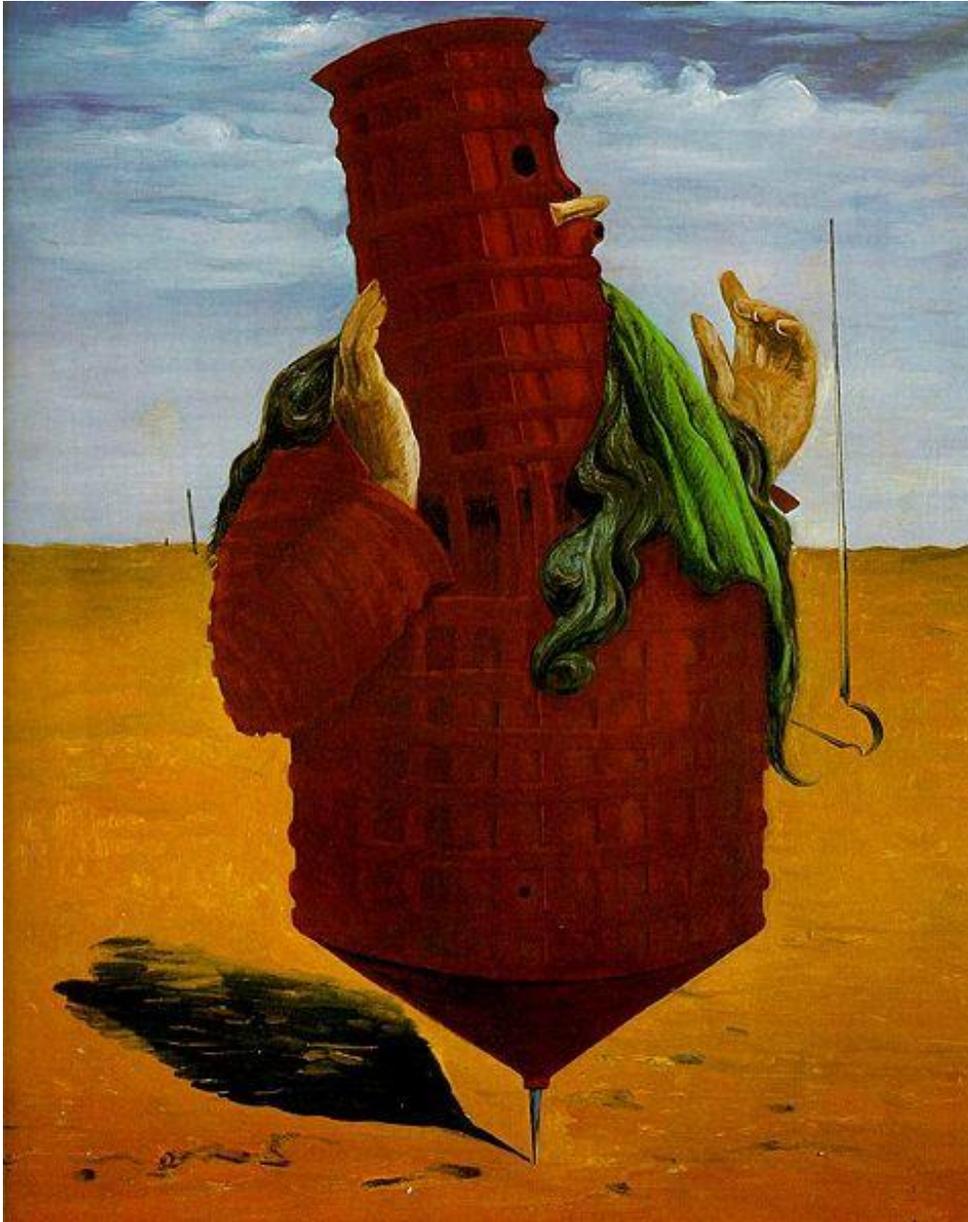
imaginarias, que a través de ecuaciones inútiles tratan de medir lo absoluto y el vacío. Vimos así cómo, para hablar de Dios, Jarry utiliza un lenguaje no poético, sino un lenguaje de ecuaciones matemáticas, transmuta la filosofía de la religión a una tangente entre el 0 y el ∞ .

Vuelta al centro vacío

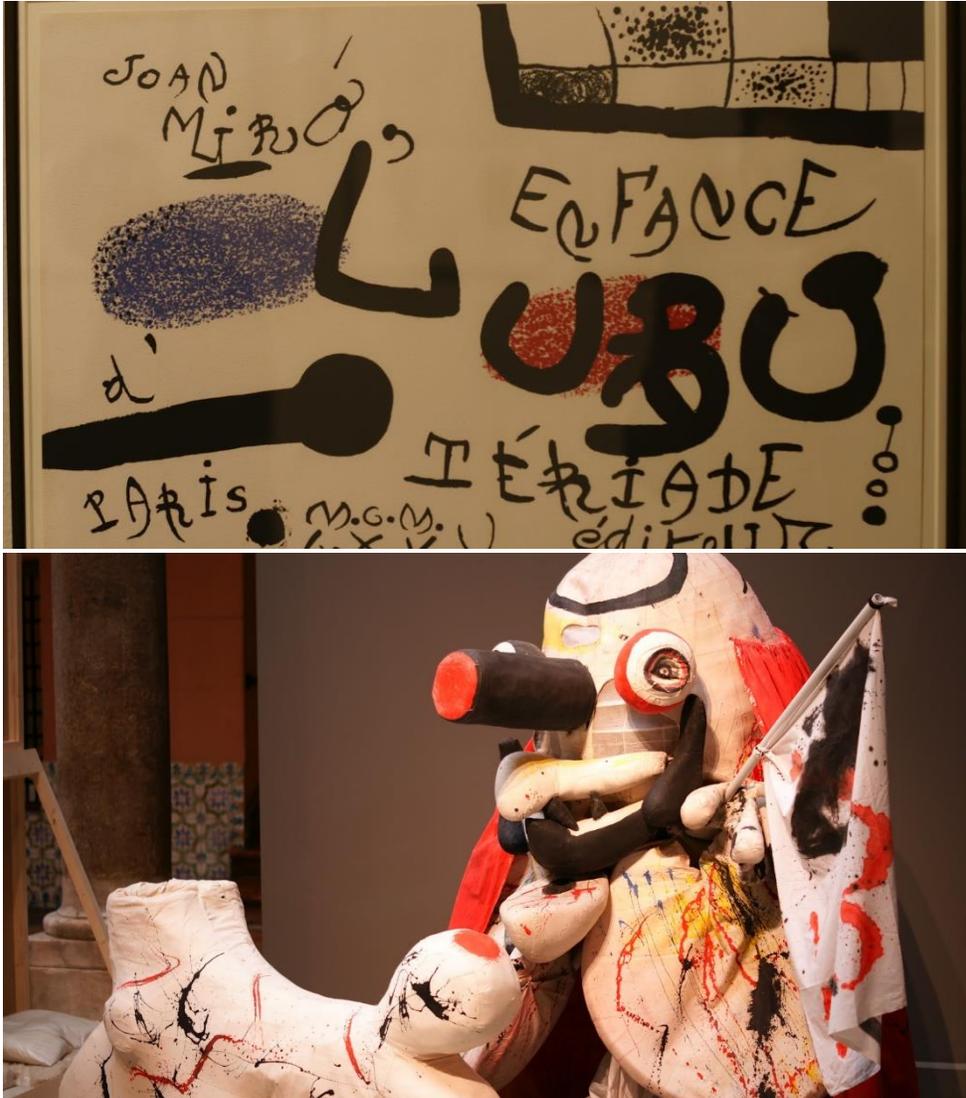
A través de todas estas conjeturas y análisis hemos visto cómo el hermetismo se desarrolla en campos que persiguen -de distintas formas- un acercamiento a lo ininteligible: el pensamiento que para Jarry debe ser un desaparecer, y que para el místico debe ser un despojarse o un desasimiento, encontrando otra manera de llegar al centro vacío. Así mismo, podemos dar cuenta de dos resultados a partir de esta investigación, y que valdría la pena seguir abordando: por un lado, analizar la mística no sólo como una "vía seria" sino también desde su cualidad rupturista del lenguaje, vista como heterodoxia que se hace cargo de contestar a una determinada ortodoxia, y por último, como un camino que no cierra sus puertas al humor, es más, éste puede llegar a ser un recurso efectivo para mantener el "misterio a salvo". Así mismo, este trabajo propone hacer una relectura de las obras de Alfred Jarry, que han sido analizadas siempre desde su relación con las vanguardias y el absurdo, en este sentido creo que es interesante abordarlas también desde sus relaciones con la mística, dando énfasis a sus alcances filosóficos, al postularse como respuesta a la metafísica. Según Deleuze, Jarry (como precursor de Heidegger) creó una ciencia que se hiciera cargo del *ser-en-el-mundo*, y que reconociera el carácter de caída de la existencia, el escepticismo frente al dominio del ser que postula Alfred Jarry en sus obras.



Lundin, María. "EL HUMOR, LA PATAFÍSICA Y LA MÍSTICA ALREDEDOR DEL CÍRCULO HERMÉTICO". Revista Laboratorio N°9. Web.



Lundin, María. "EL HUMOR, LA PATAFÍSICA Y LA MÍSTICA ALREDEDOR DEL CÍRCULO HERMÉTICO". Revista Laboratorio N°9. Web.





Bibliografía

- Aira, César. "La nueva escritura". [La Jornada Semanal, 12 de abril de 1998]. Web: <http://www.literatura.org/Aira/caboom.html>.
- Baj, Enrico. ¿Qué es la `Patafísica?. Traducciones de Carlos García Velasco, Margarita Martínez y Cinthia Daiban. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2007. Impreso.
- Béhar, Henri. "Hermétisme, pataphysique et surréalisme". Anna Balakian (ed.). Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985. Impreso.
- Bergson, Henri La Risa. Versión de P. Girosi. Buenos Aires: TOR, 1942. Impreso.
- Corbin, Henry. El Imam Oculto. Traducción de Agustín López y María Tabuyo. Madrid: Losada. Primera edición, 2005. Impreso.
- Deleuze, Gilles. Crítica y clínica. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: .. — Editorial Anagrama, 1996. Impreso.
- Derrida, Jacques. Dar la Muerte. Traducción de Cristina Peretti y Paco Vidarte. Barcelona: Paidós, 2000. Título original: Donner la mort, publicado en 1999, por Éditions Galilée, París. Impreso.
- De Certeau, Michel. "La fábula mística (siglos XVI-XVII)". Traducción de Laia Colell Aparicio. Madrid: Siruela, 2006. Impreso.
- Hernández Guerrero, José Antonio, M^a del Carmen García Tejeda, y otros (eds.). Humor y ciencias humanas: actas del primer seminario interdisciplinar. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la UCA, 2002. Impreso.
- Huizinga, Johan. Homo Ludens. Traducción de Eugenio Imaz. Madrid: Alianza Editorial, 1990. Impreso.
- Jarry, Alfred. El Amor Absoluto. Prólogo de Jean Pierre Palacio. México: Fontamara, 1994. Impreso.
- Siloquios, superloquios, soliloquios e interloquios de Patafísica. Traducción de Víctor

.Goldstein. Prefacio de Patrick Besnier. Buenos Aires: Atuel, 2000. Impreso.
— Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, Patafísico. Buenos Aires: Atuel, 2004. Impreso.
Jandl, Ernst. "Observaciones sobre el arte de la poesía". Traducción de Francisco Díaz.
Tsé-tsé número 13, octubre 2003. Impreso.
Milán, Eduardo. Prólogo "¿Por qué experimentar?". Resistir. Insistencias sobre el presente poético. Milán. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
Roubaud, Jacques. Poesía, etcétera: puesta a Punto. Traducción de José Luis Castillo Jiménez. Madrid: Ediciones Hiperión, 1999. Impreso.
Valente, José Ángel. Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro. Barcelona: Tusquets Editores, 1991. Impreso.
Vega, Amador. Ramón Lull y el secreto de la vida. Madrid: Ediciones Siruela, 2002. Impreso.

Fecha de recepción: 13/09/2013
Fecha de aceptación: 21/11/2013

1 María Paz Lundin (Santiago de Chile, 1985), es Licenciada en Literatura de la Universidad Diego Portales y editora de textos escolares. El presente artículo corresponde a su investigación de pregrado. Dentro de sus publicaciones, ha colaborado como ilustradora en proyectos como en el catálogo de la exposición internacional Homenaje a Duchamp Infraleve (2008); en la revista objeto Pataflexia I y II (Chile, 2008-2009), revista Dado Roto (España, 2008), Paisajes Nómadas (Chile, 2011), revista Alba n° 17 (Paris, 2012) y Luces Jadel (El Pez Espiral, 2013). Actualmente se encuentra preparando su proyecto de investigación de magister.

2 "Sohravardi elabora una doctrina en la que se unen las tradiciones de Hermes, Platón y Zoroastro, el profeta del Irán antiguo (...) este místico indaga en la hermenéutica de los símbolos creando el término de ta'wil que consiste en reconducir una cosa a su origen "descubrir bajo la apariencia exterior de la letras, o de todo fenómeno, el sentido esotérico, es decir, el sentido oculto, la verdad interior" (141-42).

3 Esta frase se repite constantemente a lo largo la obra y vida de Jarry, la podemos encontrar tanto en Todo Ubú como en Dr.Faustroll., siendo una especie de consigna del autor.

4 Ya con Rabelais se había experimentado múltiples formas del lenguaje (las casi infinitas enumeraciones que rompían el orden del discurso en Pantagruel); con Alfred Jarry se evoca el mismo deseo de tensionar el lenguaje, pero más allá de tensionarlo, lo libera; renueva el francés, creando un nuevo lenguaje.

5 "Alfred Jarry nos invita a considerar los retruécanos con seriedad: "cuando las palabras juegan entre ellas es que reconocen su parentesco". En otros términos, todas las aproximaciones son lícitas, en toda lengua, nos hacen divisar antes de Babel" (Traducción de Manuela Ossa).

6 "Hay que trasladarlo al conjunto de las doctrinas continuas esotéricas, al corriente continuo de un saber y de una práctica poética, ocultados por el racionalismo positivista, para descifrarlos"

7 "Esta es la fuente de una dialéctica muy original, de lo que Jarry se afana a poner en ejecución en la patafísica: axioma y principio de lo contrario idéntico, el patafísico, engrapado en tus orejas y a tus alas retractiles, pez volador, es enano cimera del gigante allende las metafísicas"

8 Bote siempre seco, capacitado para llevar a tres personas. El número tres y el triángulo en Faustroll son fundamentales ya que significan la perfección, la libertad, Dios y ser humano iguales.

9 Es más, el mismo Jarry escribió en una carta a su amiga Rachilde de la editorial Le Mercure de France: "El cerebro en la descomposición funciona más allá de la muerte y (...) sus sueños son el paraíso". En: Alfred Jarry. El amor absoluto, Prólogo de Jean Pierre Palacio, p.x México: Fontamara, 1994.

10 Se refiere a las tres almas del hombre según Platón: alma racional, alma irascible, alma concupiscible.

11 En el libro Jarry hace un juego de palabras a partir de la palabra absolutamente que en francés es absolu (absoluto) ment (mente).

12 Se pueden encontrar referencias a personajes como Medea de la mitología griega, Odín de la mitología nórdica y sinnúmero de referencias astrológicas.