

// LA *GIDOUILLE* O EL ESTÓMAGO CREATIVO:  
CUERPO, LENGUA Y TRADUCCIÓN EN ALFRED JARRY//

---

LA *GIDOUILLE* OR THE CREATIVE STOMACH:  
BODY, LANGUAGE AND TRANSLATION IN ALFRED JARRY'S WORK  
SUBMISSION DATE: 18/02/2014 // ACCEPTANCE DATE: 03/04/2014 (pp. 43-50)

LAURA FÓLICA  
UNIVERSIDAD POMPEU FABRA  
ESPAÑA  
laura.folica@upf.edu

///

PALABRAS CLAVE: literatura francesa del siglo XIX, traducción literaria, 'Patafísica, Alfred Jarry, *Ubú*, *Gidouille*.

RESUMEN: En 1896, Alfred Jarry escandaliza la escena simbolista parisina con su personaje Ubú, quien irrumpe al grito de *merdre*. La palabra es acompañada por el peso de una gran barriga que exhibe el personaje, y que se volverá, a partir de entonces, su representación emblemática. En el presente artículo, nos proponemos describir la fuerza de esta panza, la *Gidouille*, en donde Jarry fundará su poética: el cerebro para ser creativo ha de funcionar como un "estómago de avestruz", capaz de metabolizar materiales preexistentes. Rastreadremos, pues, las marcas que deja la *Gidouille* en la materialidad de la lengua y de la traducción de Ubú, sirviéndonos, sobre todo, de las reflexiones de Gilles Deleuze sobre la 'Patafísica.

KEYWORDS: 19th-century French literature, literary translation, 'Pataphysics, Alfred Jarry, *Ubu*, *Gidouille*.

ABSTRACT: In 1896, Alfred Jarry scandalized Paris symbolist scene with his character Ubu, who bursts shouting *merdre* into the theatre. And not only that, for this word is accompanied by the weight of a big belly proudly shown by the character. From then on, it would become his iconic representation. This paper aims to describe the strength of

that belly, the *Gidouille*, where Jarry bases his poetics--To be creative, the brain has to work as an “ostrich stomach”, able to metabolize pre-existing materials. The main objective here is to analyse Gidouille’s marks in Ubu’s language and its translation, following the ideas of Gilles Deleuze applied to 'Pataphysics.

///

*Ego sum Petrus*

[*Les gosses ont péte*]

traducción francesa de Alfred Jarry (O. C. I: 468)

En 1896, el Padre Ubú, personaje del escritor francés Alfred Jarry, entra en el Théâtre de l'Œuvre de París al grito de *merdre*<sup>1</sup> y es famoso el alboroto generado en el ambiente simbolista de entonces, más adepto al aroma del ámbar, el benjuí o el incienso que a escatologías sonoras. Además, saturando aún más los sentidos, la palabreja es reforzada por el peso de una gran barriga con forma de espiral que exhibe el Padre Ubú, y que se volverá, a partir de entonces, su representación emblemática.



“Véritable portrait de Monsieur Ubu”, realizado por Alfred Jarry en 1896.

De esta escena, anunciadora de otras tantas entradas vanguardistas que se sucederán a lo largo del siglo XX, nos interesa indagar la fuerza del cuerpo en la poética de Alfred Jarry. Siguiendo la espiral trazada por la gran barriga de Ubú, descubriremos una singular concepción del lenguaje así como también de la traducción; puesto que será desde las tripas de donde brotarán las palabras ya sean propias o extranjeras.

### 1. La *Gidouille*: en la panza comienza la espiral

La *Gidouille* es el neologismo creado por Alfred Jarry para designar la gran panza del Padre Ubú rubricada con una espiral que nace –o culmina– en su ombligo. Palabra

---

<sup>1</sup> La palabra “merdre” ha sido traducido al español, respetando el juego con la “r”, por “mierdra”, a excepción de la traducción de Jesús Corrales Egea de la editorial catalana Aymà (1967), quien propuso como variante la más coloquial y peninsular “córño”. En otras lenguas, de menor cercanía formal, han surgido variantes más creativas, como la que propone, para el inglés, Paul Edwards (1998: 121), quien busca respetar el mecanismo de fabricación, pero alejándose de la forma francesa. En su traducción, la palabra “*shit*” funciona a modo de radical que acaba en declinaciones latinas: “*shit, shit, shitam, shítæ, shítæ, shítarsè*”; así Edward reúne el insulto coloquial con el cultismo latino siguiendo el principio de síntesis de contrarios, propio de la escritura de Jarry. También en alemán, de los primeros ensayos de fidelidad a la “r” agregada a la palabra “Scheiße”, esto es, “Schreißè”, se pasó a la variante “Scheize”, sustituyendo el no tan significativo sonido “r” en alemán por la más frecuente y sibilante “z”.

nueva, escrita en mayúscula con la fuerza de un nombre propio, cuya sonoridad evoca a otras tantas ordinarias del registro popular, los bajos fondos y los galantes insultos franceses. La investigadora argentina Margarita Martínez, en un número especial de la revista *Artefacto* dedicado al autor (1999: 94), la encuentra evocadora de *androuille* (imbécil), *vadrouille* (hombre que va de juerga), *fripouille* (sinvergüenza), *ratatouille* (guiso popular). También puede asociarse con *gargouille* (¿qué son las gárgolas si no desagotes?), y con palabras medievales como *citrouille* (calabaza), *quenouille* (rueca); por último –en un camino de descenso– *Gidouille* se relaciona con *fouilles* (excavaciones), *rouille* (herrumbre) y *déponilles* (despojos o restos mortales).

El filósofo francés Daniel Accursi (1999: 16) halla otras asociaciones posibles: *Gidouille* rima con *couilles* (huevos), *andouilles* (salames), *nouilles* (pastas), *glandouilles* (sustantivo derivado del verbo *glander*, holgazanear). E inspirado, le da otra vuelta significativa a la palabra: *Gi* refiere a la frase *Ci-gît* (aquí yace) y *ouille* significa “blando”, lo que en *verlan*, o sea, dicho al revés, terminaría anunciando: “aquí yace lo blando”. De la blandura del bajo vientre nace, entonces, el cerebro que, en Jarry, se asocia a la *cervelle*, es decir, a los sesos, al pensamiento en su estado más material, tal como sentencia su máxima repleta de erros: “*la cervelle erre dans la Gidouille*” [los sesos erran en la Espanziral]<sup>2</sup>

## 2. La *ceRvelle*: pensamiento se escribe con “p” de panza

Entonces, para Jarry no es de un cerebro abstracto e inodoro de donde surge el pensamiento, sino que es la gran panza la encargada de darle forma. Asimismo, el pensamiento (cabe destacar que la homofonía en francés –*panse*, *pensée*– es mucho más estrecha y sugerente que en español) se desarrollará en la materialidad del lenguaje. Ahora bien, ¿cuáles son las características de este lenguaje?

En primer lugar, cabe aclarar que Jarry prefería asociar la escritura a las apropiaciones singulares del habla<sup>3</sup> en lugar de a la norma general y uniformizadora de la lengua; a modo de parodia de Buffon, quien había declarado “*le style, c’est l’homme*”, él mismo proclama: “*la parole, c’est l’homme*” (Jarry en Béhar, 1988: 190). Manteniendo esta postura lingüística centrada en lo singular y excepcional de las ocurrencias del habla, nuestro autor toma partido en el debate sobre la reforma ortográfica que se desarrolla en *La Revue Blanche*:

L’orthographe n’est pas une science [...] mais un usage, une habitude et en quelque sorte une mode [...]. Dans ces conditions, “vouloir uniformiser l’orthographe”, comme rationaliser la nature, est une utopie. Une telle mesure, destinée aux intelligences moyennes, procède d’un égalitarisme niveleur (OC II: 589).

Su propuesta, en cambio, se basa en el desarrollo de un “habla Ubú” (Shattuck, 1955: 233), en la que el personaje exhiba su idiolecto. Este es un término que Mijaíl Bajtín

<sup>2</sup> Destacamos que “Espanziral” es la traducción al español propuesta por el ‘patafísico español Norberto Gimelfarb (Cippolini, 2009: 345).

<sup>3</sup> Recordemos aquí que la ‘Patafísica creada por Jarry era, según sus propias declaraciones, la ciencia que se ocupa de lo singular y de las excepciones, oponiéndose a la ciencia positivista propiciadora de leyes generales de gran alcance explicativo (véanse las definiciones de la ‘Patafísica en su novela *Dichos y hechos del doctor Faustroll*, ‘patafísico).

(1979: 305-306) aplica justamente al pícaro, el idiota o el bufón; existencias que están definidas por sus roles y que crean en su entorno micromundos o cronotopos especiales. En tal sentido, Ubú decide armarse de su propio idiolecto, tomar las palabras y embellecerlas a su antojo:

Je perfectionne et embellis les mots à mon image et à ma ressemblance. J'écris *phynance* et *oneille* parce que je prononce *phynance* et *oneilles*, spéciales, personnelles, en quantité et qualité telles que personne n'en a, sinon moi (OC I: 587).

En esta apropiación particular, la materialidad del lenguaje, tanto en su dimensión gráfica como fónica, resulta central. Jarry lanza como proclama “seule la lettre est littérature”; frase que nos hace a ver la letra no como una metonimia del proceso creativo, sino literalmente en su aspecto formal, que llega incluso a plasmarse en moldes de imprenta (por ejemplo, el autor encarga a un tipógrafo el molde de una grafía del griego antiguo: φ, en reemplazo del sonido “ph”, para poder escribir su palabra *phynance*). Así pues, la letra ha de sufrir un proceso de deformación –gráfico o sonoro– para así ser apropiada de un modo singular.

A pesar de estos cambios, el procedimiento estilístico del autor consiste en “no desfigurar completamente el lexema” (González Salvador, 1979: 35), es decir, en no crear una palabra absolutamente *ex nihilo*. Por ello, gracias a esta deformación incompleta, la nueva palabra resulta evocadora de otras tantas de la misma familia –tal como vimos que ocurría con la *Gidouille*– y guarda, de este modo, una dimensión sugestiva mayor. Así pues, Jarry agregará la fuerza de su consonante preferida, la “r”, a muchas palabras, volviéndolas singulares bajo su rúbrica: en su mundo existen los médicos que son *merdecins* [mérnicos], o instituciones militares como la *armedre* [armedra] y el tiempo se desenvuelve en una *éthernité* [éterinidad], es decir, una duración mezclada con éter.

Agregar una simple consonante “r” permite deformar la palabra general y producir una singular. Para Jarry, este proceso creativo se equipara al modo de digerir que tiene el estómago del avestruz; otra vez la metáfora digestiva nos viene en ayuda para ilustrar la creación literaria:

Expliquons-nous: un cerveau vraiment original fonctionne comme l'estomac de l'autruche: tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer. Qu'on ne confond point ce phénomène avec la faculté d'assimilation, qui est d'autre nature. Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux (Jarry, en Schuh, 2009: 41).

Ahora bien, el proceso de deformación de la lengua no es azaroso ni arbitrario, Jarry busca deformar la materialidad del código francés y generar, en una relación de síntesis de contrarios, un neologismo que parezca un arcaísmo, un cultismo que haga resonar la insolencia de los diálogos de escolares durante la pausa del recreo. Este procedimiento es analizado por Gilles Deleuze, quien encuentra en Jarry cierta afinidad con empresas como las de los escritores Roussel, Brisset o Wolfson en la creación de lenguas nuevas. En el caso específico de Jarry, Deleuze considera que el autor opera en dos lenguas: una lengua muerta interviene en la lengua viva, “de forma que transforma, transmuta la viva”:

Entre la lengua antigua y la actual afectada por ella, entre la actual y la nueva que se está formando, entre la nueva y la antigua, desfases, vacíos, huecos, pero llenados por visiones inmensas, escenas y paisajes insensatos, desplegamiento del mundo de Heidegger, retahíla de las islas del doctor Faustroll (Deleuze, 2011: 157).

La deformación de una lengua actual por una antigua (que puede ser el latín, el griego, o incluso el dialecto bretón o el habla de los escolares) acaba creando una tercera<sup>4</sup> una “nueva lengua inhallada”, según Baudrillard (2002: 19), o “inaudita, casi extranjera”, en términos Deleuze (2011: 157). Este último recurre –también él– al cuerpo para explicar la forma que adopta la relación entre las tres lenguas: “la primera inyecta, la segunda ballucea, la tercera da brincos” (Deleuze, 2011: 157). Y justamente podemos imaginar el brinco de un escolar, el del joven Jarry en el Liceo de Rennes en 1889, aquel que traducirá la frase latina “Ego sum Petrus”, palabra por palabra y no “en buen francés”: “*Ego*, les gosses; *sum*, ont; *Petrus*, pété”. Este chiste de estudiantes, deformación del latinismo por una frase de escatología infantil asociada al pedo, acabará siendo el *cogito* de Ubú, su principio de síntesis de una lengua nueva, en la que se mezclará lo nuevo y lo viejo, lo alto y lo bajo.

La tercera lengua será la singular y propia (aquí lengua y habla se cruzan indistintamente), aquella que, alejada de toda convención, no pueda –por fin– referirse más que a sí misma, a su ocurrencia particular, a su materialidad en tanto que escritura de un signo lingüístico. La vuelta sobre la materialidad de la palabra –tras sufrir un proceso de deformación– se advierte con nitidez en los juegos de palabras, que, en la boca del estómago de Ubú, no resultan juegos de ingenio, sino más bien bromas gratuitas y de mala calidad. Por ejemplo, un juego por homofonía le agrega torpes piojos a la belleza etérea de una estatua de Venus:

Mère Ubu – Il faut la prendre par la douceur, sire Ubu, et (...) vous verrez qu'elle est au moins l'égal de la Vénus de Capoue.  
Père Ubu – Qui dites-vous qui a des poux ?  
(*Ubu roi*, OC I: 392)

Diferentes traducciones al castellano han sabido jugar con este descenso en el bajo mundo de piojos y libertinaje:

Madre Ubú –Hay que tomarla con dulzura, sire Ubú, y si así la tomáis veréis que por lo menos es la igual de la Venus de Capua.  
Padre Ubú –¿A quién le decís crápula?  
(Traducción de J. E. Fassio y E. Alonso, *Ubú rey*, Buenos Aires, Minotauro, 1957, p. 73)

<sup>4</sup> Esta idea de lengua tercera también es compartida por Michel Foucault (1973: 21) en su análisis del método de escritura de Raymond Roussel, centrado en los juegos con la homonimia: “cada palabra está a la vez animada y destruida, llenada y vaciada por la posibilidad de que haya una segunda –ésta o aquella– o ni una ni la otra, sino una tercera, o nada”.

Madre Ubú –Por el de la dulzura, seor Ubú; y si así lo hacéis, veréis cómo ella es la igual,  
por lo menos, de la Venus de Brahojos.  
Seor Ubú –¿De piojos habláis?  
(Traducción de J. Corrales Egea, *Ubú rey*, Barcelona, Aymà, 1967, p. 116)<sup>5</sup>

Los juegos de palabras a los que Ferdinand de Saussure (Davis, 2001: 26) consideraba “monstruosidades ortográficas”, dado que ponían en jaque la función comunicativa y la relación necesaria entre significado y significante del signo lingüístico<sup>6</sup> son rescatados en esta nueva lengua saltarina. Ellos develan la lengua en su materialidad, de hecho, hacen de la propia forma gráfica o sonora su materia literaria.

Hasta aquí hemos observado que, para Jarry, el cuerpo de las palabras, su forma significante (y sobre todo su aspecto gráfico)<sup>7</sup>, importa más que su contenido o significado. Esta concepción singular de la lengua permitirá ahora pensar la traducción no en una posición polar respecto de la lengua, sino en continuidad con el proceso de deformación creativa.

### 3. El *nombRik*: la traducción en el ombligo de la lengua

¿Y cómo se relacionan las lenguas? Es decir, ¿cómo se traduce desde el llano de la materialidad? Siguiendo la concepción de lenguaje que hemos esbozado en el punto anterior, la traducción pareciera ser otro modo posible de jugar con las palabras: “Quand les mots jouent entre eux c’est qu’ils reconnaissent leurs cousinage”, brinca Jarry (*OC II*: 441). Las palabras no pertenecen a genios lejanos e inconmensurables sino que se emparentan en la cadena de sonidos; sabiendo esto, “[celui] qui sait lire”<sup>8</sup> se guiará por las asociaciones significantes entre las lenguas y no por sus significados discretos. Este lazo familiar permitiría pensar en la existencia de “le fonds de la langue” (*OC II*: 295), un fondo lingüístico cifrado en sonidos y que estaría liberado de un significado único prebabélico, como podrían ser las tesis más universalistas que separan el sentido de sus formas de expresión. De ahí que Jarry asegure que Babel, como momento de confusión de lenguas, resulta un “mito popular”; conocer los sonidos bastaría para hablar: “découvrir les mots ou le mot, ou le son inarticulé qui synthétiserait toute une langue, cette notion suffit à posséder parfaitement la langue” (*OC II*: 291). Desde esta óptica, el sonido prima por sobre el sentido: “le même son ou la même syllabe a toujours le même sens dans toutes les langues”, llega a afirmar desde un poliglotismo sin esfuerzos.

Entonces, en las antípodas de las teorías de la traducción por el sentido, Jarry se dejará seducir por la extrema literalidad de tomar las palabras al pie de la letra. Esta

<sup>5</sup> Para un análisis de los juegos de palabras en *Ubú roi* y sus traducciones, véase Fóllica (2011).

<sup>6</sup> A propósito, D. Attridge (1988: 140) afirma: “The pun is seen in this light because it undermines the basis on which our assumptions about the communicative efficacy of language rest: in Saussure’s terms, that for each signifier there is an inseparable signified, the two existing in mutual interdependence like two sides of a sheet of paper”.

<sup>7</sup> Este aspecto es destacado por R. Lladó (2002: 190): “Jarry s’aboca completament sobre el codi gràfic en les sevas manipulacions lèxiques, i la seva poètica s’embolcalla en el pressupòsit que l’ortografia expresa la estructura profunda de les paraules, es a dir que manifesta la estructura del seu contingut al nivell de la seva expressió”.

<sup>8</sup> “Pour qui sait lire, le même son ou la même syllabe a toujours le même sens dans toutes les langues” (*OC II*: 441).

actitud lleva a vislumbrar una traducción que privilegie el falso sentido, el contrasentido o la *mistranslation*, todos procesos no condenables si se los considera desde la fuerza creadora de la deformación. En ese sentido, resulta posible asociar palabras por homofonía, tal como vimos en pseudoarcaísmo traducido del latín al francés del “Ego sum Petrus” por “Les gosses ont pété”.

También el propio Jarry practica la traducción: traduce del inglés a Stevenson y Coleridge y del alemán a C. D. Grabbe, entre otros autores. Sus traducciones suelen quedar incompletas (publicadas parcialmente en prensa o inéditas) y acaban siendo reconstrucciones según su propio universo literario y su propia lengua, es decir, resultan más bien obra de un autor que “vampiriza” los originales (Besnier, 1990: 79) o los que los deglute en su estómago de avestruz. Por ejemplo, la comedia satírica de C. D. Grabbe, *Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung*, se vuelve una reducción y reescritura propia de Jarry bajo el nombre de *Les Silènes* (título evocador de Rabelais más que del mundo de Grabbe).

Según Patrick Besnier, estudioso de sus traducciones, Jarry privilegia los falsos sentidos generados por la homofonía, como fuerzas deformantes en la traducción; entre los ejemplos más memorables, vale la pena mencionar: “childish habit” traducido por “un vêtement d’enfant” o “to embrace” por “embraser” y la reproducción en francés de las estructuras de la frase en inglés, como por ejemplo, “the family with wich I am to reside” traducida por “la famille avec laquelle je suis pour résider” (OC II: 764).

### ***Merdre final***

Ubú desvía sus ojos hacia su panza, el mundo abotargado de referentes le importa poco: “Merdre de merdre ! Ma Gidouille est plus grande que toute la terre et plus digne que je m’en occupe d’elle” (Jarry en Accursi, 1999: 61). En ese gesto de mirarse el ombligo el personaje encuentra la lengua que, a su vez, se vuelve sobre sí misma; la lengua se mira en su materialidad y la espiral arranca nuevamente en su doble direccionalidad de comienzo y de final.

En el presente artículo, hemos querido esbozar el camino productivo que va de la gran *Gidouille* al lenguaje, una puesta en abismo de la lengua en el cuerpo o del cuerpo de la lengua. Ubú mira su panza, sus instintos bajos que tienen efecto sobre su lengua – siempre singular y extraña, lengua tercera, fruto de la deformación que operó una lengua vieja sobre una estándar. Entonces, Ubú deforma su habla con neologismos arcaizantes o juegos de palabras de baja estopa. Queda claro que la palabra importa por su materialidad gráfica o sonora, por su cuerpo, y no por un sentido independiente e ideal. Desde esta materialidad significativa es que unas palabras se hermanan con otras, provenientes de distintas lenguas, y la traducción –entendida como una continuación en este proceso de deformación– se vuelve posible y natural, aunque pueda ser juzgada como una *mistransaltion*, desde escuelas amantes del sentido.

En síntesis, pensar la lengua desde la gran *Gidouille* o Espanziral es una apuesta por avanzar en la deformación como proceso creativo. Es derribar de un panzazo la torre de Babel, quedarse en la *merdre* pero para que broten desde allí palabras saltarinas.

## ///BIBLIOGRAFÍA///

## 1. OBRAS

- ACCURSI, Daniel. *La philosophie d'Ubu*. París: PUF, 1999.
- BAJTIM, Mijail. *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1979.
- BAUDRILLARD, Jean. *Pataphysique*. París: Sens and Tonka, 2002 [1949].
- BEHAR, Henri. *Les cultures d'Alfred Jarry*. París: PUF, 1988.
- BESNIER, Patrick. *Alfred Jarry*. París: Plon, 1990.
- CIPPOLINI, Rafael. *Patafísica*. Buenos Aires: Caja Negra editora, 2009.
- DAVIS, Kathleen. *Deconstruction and translation*. Manchester: St Jerome Publishing, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*, traducción de Patricio Canto. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. "Prólogo", *Ubu rey*. Barcelona: Editorial Bosch, 1979.
- JARRY, Alfred. *Œuvres Complètes I-II*. París: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972, 1987.
- LLADÓ, Ramón. *La paraula revessa. Estudi sobre la traducció dels jocs de mots*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- SHATTUCK, Roger. *Les primitifs de l'avant-garde*. París: Flammarion, 1974.

## 2. ARTÍCULOS:

- ATTRIDGE, Derek. "Unpacking the Portmanteau, or Who's Afraid of Finnegans Wake?". *On Puns: The Foundation of Letters*, ed., J. Culler. Oxford and New York: Basil Blackwell, 1988, p. 140-155.
- DELEUZE, Gilles. "Un precursor desconocido de Heidegger: Alfred Jarry". *Crítica y clínica*, traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996, p. 145-158.
- EDWARDS, Paul. "Traduire Ubu Roi: Ubu Falstaff et la machine à traduire". *L'Étoile Absinthe*, n° 77-78. París: Société des Amis d'Alfred Jarry, 1998, p. 110-127.
- FÓLICA, Laura. "Juegos de palabras y paratextos en las traducciones catalana y española de Ubu roi de Alfred Jarry". *Anuari Trilcat*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2-2012, p. 79-104.
- MARTÍNEZ, Margarita. "A propósito de Gidouille". *Artefacto. Pensamiento sobre la técnica*, n° 3. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 94.
- SCHUH, Julien. "Un écrivain sans imagination: la prose synthétique d'Alfred Jarry". *Alfred Jarry*. París: Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française, 2009, p. 7-14.