



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**“Las armas de un humorista: perversión y comicidad en
Historia del ojo (bitácora de lectura) ”**

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en Literatura con
Mención en Lengua y Literatura Hispánicas.

Alumno:

Matias Rebolledo Dujisin.

Profesor Guía:

Luis Vaisman Abrahamson.

Diciembre de 2004

Tal vez un informe como éste no deba dedicarlo a alguien del prístino círculo que me envuelve. Tomo prestadas entonces estas palabras de un viejo conocido, Donatien: "Voluptuosos de todas las edades y todos los sexos, es sólo a vosotros a quienes va dedicado este libro"

Agradecimientos

Debo, al menos, agradecer:

Por supuesto, la voz del maestro: (Jeho)Vaisman.

El apoyo incondicional: la grande famiglia.

Poly, antes que todos, a ti.

Y, en fin, la inutilidad de este vicio persiste.

Estas palabras son su último reflejo.

De esta labor seremos.

1. Introducción

1.1. Historia de un objet(iv)o

Estas páginas se perfilan como el principio de un fin. O el principio para un fin. Quedará esto como una especie de testamento, que seguramente nadie se dignará a leer, salvo yo mismo, mi profesor guía, y un par de buenos amigos. Jugaré (este mundo de lo cómico me lo permite) a que esto no es así. Propondré este mismo texto como objeto que eventualmente será leído y aprovechado. Pero cualquier invitación a la lectura de un texto teóricamente académico (al menos propuesto como tal) debe tener un punto de arranque, que permita vincular título, objeto, objetivo y método, para un resultado definitivo, que es lo que el lector tiene en sus manos. Doy inicio entonces a este texto final con las rigurosidades formales.

En este informe les contaré una historia, de segundo grado, pues es una historia de lectura sobre un objeto que ya nos cuenta una historia. Su título se obstina en dejarnos esto en claro. El objeto de todas las discusiones que serán planteadas en las siguientes páginas es la primera novela del autor francés Georges Bataille: *Historia del ojo*¹ (*Histoire de l' Oeil*, 1928), una brevísima novela, aparecida bajo seudónimo en el periodo de entreguerras, y que realmente no tuvo mucha difusión hasta la muerte del autor. Hoy, especie de objeto de culto del que muchos hablan y nadie lee. Menos aun pueden decir estos escasos lectores por qué es considerada una novela de calidad por la crítica. Léasela, léase la bibliografía al respecto (felizmente hoy me puedo incluir entre ella) y luego fúndese su opinión. Yo no vengo aquí a modificar los gustos de nadie.

Digo, pues, que esta novela será mi objeto de estudio para este informe final de mi Seminario de Grado sobre lo cómico y la comedia. No hace falta decir, entonces, cuál será la línea central de este informe. El complejo mundo de lo cómico y del humor, muchísimo más vasto

¹ Bataille, Georges, *Historia del ojo. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Ilustraciones de Hans Bellmer*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997. Para abreviar, de aquí en adelante me referiré a la novela como HO, al menos para la cita textual.

y problemático que lo que a priori se piensa (la comicidad se identifica como uno de los rasgos más inherentes de lo humano), es el campo cultural que parcialmente se pretende abrir, a través de la aplicación de toda una batería teórica a un objeto específico, que es la novela señalada. Queda, pues, fijado uno de los objetivos que surge desde este objeto: abrir el amplio espectro de lo cómico en el lector de este informe. No espero que mi aporte sea fundar una idea totalmente nueva del humor. No espero tampoco influir en el gusto, finalmente personal, sobre lo cómico. Simplemente pretendo abrir el campo semántico y conceptual de un término tradicionalmente mirado en menos en el mundo académico. Abrir problemáticas e indeterminaciones más que llegar a univocidades teóricas y poco prácticas. El complejo humor de *Historia del ojo* será un buen punto de arranque para este fin. Lo más difícil de este informe será justificar convincentemente que estamos ante una novela humorística: de llegar a ese convencimiento ya doy por concluido (satisfactoriamente) gran parte de este texto. Esto porque la justificación, que se llevará a cabo entregando primeramente un espectro teórico significativo tanto para mi novela en particular como para el objetivo general de abrir los sentidos de lo cómico en el lector, y luego entrando ejemplarmente en la particularidad de la novela de Bataille; porque esta justificación, digo, implicará necesariamente abrir el campo conceptual de lo cómico, para que una novela como ésta quepa dentro de él. Esto, aclaro de ya, no significará de ninguna manera una tergiversación de base, ya sea de la novela misma o de la idea de lo cómico con que iré trabajando. Si al terminar este informe el lector aún considera que esto es así, entonces este informe ha fracasado. Pero creo que la rigurosidad presentada es suficiente como para, al menos, abrir algunas líneas de significación de lo cómico. La teoría es muy iluminadora al respecto. La dificultad radica en encontrar *realmente cómico*, en una lectura ingenua, lo que allí (y aquí, claro) se plantea como tal. Esa será la historia que les contaré sobre este objeto, y el objetivo que busco con él.

Pero dada la naturaleza de esta novela, que de primera instancia podemos catalogar de erótica o pornográfica, hay otra línea temática que corre paralela (falso paralelismo metodológico en pos de una definitiva convergencia) a la línea del humor, que operativamente llamaré ‘de la perversión’ (en este caso, evidentemente, sexual). Así como el tema del humor se verá complejizado particularmente desde la teoría y luego desde el análisis, el tema de la perversión (y los términos afines con que necesariamente se toca: sexualidad, erotismo, pornografía, etc.) también tendrá su problematización propia, mucho más breve ésta, dado el

carácter que necesariamente debe tener un informe sobre lo cómico. Veremos, claro está, el punto de fuga al que llegan estas líneas aparentemente escindidas.

La novela antes referida, aunque fue escrita con anterioridad, se publicó en 1928, bajo el seudónimo de Lord Auch, en una tirada de poco más de cien ejemplares. Hasta 1941 habría que esperar para una segunda edición, de tiraje tan reducido como aquél, y que incluía seis aguafuertes realizadas por el pintor surrealista Hans Bellmer. Lo conflictivo de la temática de la novela queda evidenciado por este problema de pragmático de edición y circulación, ya que el primer tiraje amplio (diez mil ejemplares) y bajo el nombre real del autor se hizo póstumamente, en 1967, fecha en que, además, el tema de la sexualidad era mucho menos reprimido y censurado que para las primeras décadas del siglo pasado. Por el medio en que se desenvolvía Bataille, habría que incluir esta novela dentro del círculo surrealista (muy ligado estuvo el autor al grupo fundacional de este movimiento de vanguardia, con el que rompió tras la publicación del “Segundo Manifiesto”, en 1929), si bien no puede catalogarse propiamente de tal. Pero es menester considerar las influencias que por ese entonces recibía el autor².

Queda, entonces, bien delimitado el objeto. Para abordarlo seguiré, como he señalado, dos líneas temáticas. Pero debo hacer un breve alcance respecto de la motivación para escoger la novela, que se vincula directamente con el método utilizado para trabajarla. De la conjunción del azar y la confusión cayó esta novela entre mis manos en el momento en que, dada esta última, no andaba buscando un objeto de estudio. Pero el azar también tuvo algo que decir, y en esa primera lectura ingenua caigo en la cuenta de que efectivamente estoy frente a una novela cómica, pero que tensiona la óptica tradicional para considerar la comedia, vinculada más que nada a la risa fácil, al contenido ligero, a la lectura grata y amena. Ya venía yo preparado con todo el trabajo en aula del seminario. Pero, además, en este objeto se abre una motivación académica especialmente interesante para mí, tema que a grandes rasgos puedo vincular con el erotismo, la sexualidad, y lo que en esta novela he llamado perversión, temas todos paulatinamente velados en mi actividad académica. Surge el tema y la problemática a

² En esta novela, de hecho, se cruzan dos de los factores que se identifican con el surrealismo, y que son las líneas con que trabajaré: el surrealismo hizo del humor (sobre todo el humor negro) su caballo de batalla, y uno de sus tópicos es la libertad en el tratamiento de la sexualidad.

tratar. Sin embargo el objeto aún no se concreta ni se afirma, y viene entonces la búsqueda: meses girando en torno a esta problemática (la perversión), entre lecturas, películas, y obras plásticas, que inevitablemente me llevaron a transformar mi idea inicial de perversión. No había objeto, pero sí toda una problemática surgida desde la experiencia estética que era necesario aprovechar. Entonces, volví a la novela. Aun habiéndola abandonado por meses mi lectura sobre ella inevitablemente ya no era la misma. Es esa evolución personal de lectura (que más adelante se ve profundizada por el material teórico) lo que quiero dar cuenta en este informe, que presenta la rigurosidad de una investigación, pero la libertad de un ensayo. Es, de hecho, un ensayo personal enmascarado por una referencia crítica y teórica, que es lo que le da una base sólida a este informe, y que es lo que seguramente será de más utilidad para el lector. Este trabajo será entonces una suerte de amalgama entre el deber académico que se me impone y el deseo personal de entregar una visión particular sobre una novela y un proceso de lectura. Es probable que la forma en que entrego este texto sea mucho más identificable con un trabajo académico que con un ensayo-bitácora íntimo. Mejor aún. La rigurosidad formal está dada, pero vuelvo a insistir: es la máscara, el revestimiento necesario para algo que surge más desde la sensibilidad que de la intelectualidad.

Esa es la forma de trabajo que subyace al presente informe. Se me permitirán entonces algunos breves excursos³ de experiencias personales. Ahora bien, se me puede objetar la validez de un trabajo como éste, pero me puedo justificar, brevemente. Es cierto que la autorreferencialidad será un punto de arranque, pero este proceso lector involucra una serie de respuestas teóricas y críticas, ya que esta evolución incluye también la investigación. Todo ese material será el revestimiento formal del que daré cuenta. Hay una solidez metodológica pertinente para un informe de licenciatura. El resto queda para mí. Como señalé más arriba, uno de los objetivos generales de este informe será abrir las perspectivas sobre lo cómico en el lector, lo cual es el centro de mi línea argumentativa, y de la cual hay toda una introducción teórica para sustentarla. Básicamente todos los informes del seminario debieran ser un aporte en este sentido. El problema de la perversión recibe un trato similar un mi desarrollo

³ Cada vez más breves. En el transcurso de la elaboración de este informe me fui dando cuenta que un formato tan autorreferencial, que pretendía dar cuenta de todo un proceso experiencial, no era posible, mayoritariamente por un problema de espacio. Lo primero que hay que cortar es, claro, todo aquello que se escapa de la línea argumental central.

argumentativo, aunque de manera más somera. Para el objetivo más específico de entregar una nueva apreciación estética de la novela, invito al lector a que siga mi evolución de lectura propuesta. Esta nueva valoración también sirve de fundamento para mi trabajo ya que, hasta donde pude investigar, esta obra nunca ha sido estudiada desde la perspectiva del humor, el cual por supuesto implica una apertura de sentido en la novela, así como una nueva valoración estética. La complejidad –dificultad– de este mismo humor hace mucho más rica la experiencia investigativa e interpretativa de este objeto. Por último, el objetivo final de este informe, el más particular de todos, es entregar mi propia experiencia lectora, entendida como un proceso, jugando, como he dicho, a que será leída.

Esa será, entonces, esta experiencia final de carrera. Fin(alidad) con un carácter muy personal, por esa misma certeza del fin(al). Me dejo, en parte, en estas páginas. Por último, en este juego que me llama a pensar que este informe será leído, debo consignar que apelo, contrario a una moda reinante (aunque en decadencia) en el mundo académico, a la mayor claridad posible, en un anhelo de comprensibilidad absoluta, aunque sin caer en el facilismo escritural.

1.2. Fundamentos teóricos para comprender el humor en *Historia del ojo*

Antes de empezar a trabajar directamente con mi objeto es necesario que haga una breve introducción de las lecturas sobre lo cómico y la comedia que permiten enmarcar y enriquecer la Historia del ojo. La primera parte del correspondiente seminario de grado giró en torno a esta problemática (qué es lo cómico, cuáles son sus recursos, cuáles son los significados de la comedia, etc.: problematización teórica y conceptual), por lo tanto trabajaré sobre la base de los informes preparados en dicho seminario, que estarán a disposición del lector en caso de que quiera buscar la referencia directa, tanto en su versión resumida como en el texto original. Intentaré entonces crear una predisposición similar a la que tuve yo para considerar la comicidad de esta breve novela.

El criterio para esta introducción será concomitante con el método de trabajo adoptado para este informe: no se hará una exposición detallada de todo el material elaborado durante el primer semestre (aridez metodológica excesiva), sino que trazaré unas breves líneas conceptuales a partir de los textos que me parecen pertinentes para comprender mejor la Historia del ojo, para abrir el texto desde la perspectiva de su material cómico que, como ya

he señalado anteriormente, no es un aspecto que haya sido trabajado a cabalidad. Cabalidad que yo tampoco puedo ofrecer⁴. Nuevamente señalo que el punto de referencia serán aquellos textos que me permitieron darle un mejor sentido a la novela de Bataille, aquellas lecturas que me permitieron insertar este objeto dentro del ámbito de lo cómico, aquellas que fueron esenciales para ampliar este mismo espacio de la comicidad, con las cuales el campo de selección se amplía notablemente, dejando el espacio abierto para introducir una novela con una risa tan difícil como *Historia del ojo*.

El texto, a mi juicio, más iluminador al respecto, texto que en un origen se suponía sería el centro en torno al cual giraría el seminario; texto que, por lo demás, es vital para comprender el sentido de lo cómico en *Historia del ojo* es *Los significados de la comedia*, de Wylie Sypher⁵. Propuesto inicialmente como una crítica a las posturas de Henri Bergson (*La risa*) y George Meredith (en “Un ensayo sobre la comedia”), el texto de Sypher propone una lectura de lo cómico desde su propia contemporaneidad: el contexto de la post segunda guerra mundial. Se nos presenta un mundo esencialmente absurdo, en que todo progreso humano parece terminar en su aniquilación (el fin de las utopías, la caída definitiva del proyecto moderno ilustrado), en que la lógica de la razón queda soterrada por la certidumbre de una existencia de suyo ilógica, absurda, aberrante. Estamos ante la evidencia de la catástrofe de la modernidad y la posibilidad-certeza de la destrucción del hombre por parte del mismo hombre⁶. Dentro de ese contexto, la comedia no puede ser una simple carcajada ligera y edificante, “una leve revuelta en la superficie de la vida social” (Sypher, p.1, citando a Bergson). Tal como las novelas de Kafka (pensar en lo absurdo de la situación de José K., lo inútil –y, por lo tanto, doblemente absurdo– de su búsqueda; el anhelo de K., imposible de

⁴Cierta coerción de espacio, ansias de finalizar este texto a tiempo, me lo impiden.

⁵ Sypher, Wylie, *Los significados de la comedia*. Traducido por Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2004. Todas las citas a este autor corresponden a este texto, por lo cual me limitaré sólo a indicar la página de la cita.

⁶ Los ejemplos que se me vienen a la cabeza son infinitos. Bastaría con nombrar Hiroshima y Nagasaki, pero, también, todas las diferentes manifestaciones de genocidio que podemos tomar del más sangriento de los siglos en la historia de la humanidad.

realizarse, en *El proceso* y *El castillo*, respectivamente), tal como lo escenifica descarnadamente el teatro del absurdo, “parecen demostrar que, en su fondo último, la vida humana es constitutivamente absurda” (ídem, p.1, refiriéndose al contexto de las guerras mundiales). Con lo cual Sypher propone que “tal vez el descubrimiento más importante de la crítica moderna es la percepción de que la comedia y la tragedia son de alguna manera afines” (íd., p.1). Esto, en el fondo, no es ninguna novedad: en el origen ritual de la comedia y la tragedia hay un punto de convergencia en sus inicios: originariamente tienen una función análoga, prácticamente indistinguible, pero fueron desarrollándose en su diferencia. Señalar que la comedia y la tragedia tienen más afinidades que lo que a primera vista se puede sospechar es un “descubrimiento” de la crítica contemporánea que se retrotrae a dos mil quinientos (o más) años de historia literaria. Es descubrir lo que en realidad son. La nueva percepción de lo cómico surge desde “la confusión existente en la conciencia moderna que ha sido tristemente herida por las políticas de poder” (íd. p.2): guerra, tortura, bombas nucleares, la inminencia de la posibilidad de la total destrucción mundial a manos del hombre, la más terrible de las guerras: la no-guerra: la guerra fría. Kafka lo intuyó (tal vez en su propio desarraigamiento, en su no pertenencia a ningún lugar: la realidad cotidiana de la contemporaneidad); antes aún Dostoievski y Kierkegaard, en el siglo XIX. Pero como señalaba anteriormente, esto significa más que nada una reiluminación del significado de la comedia: el ámbito de lo cómico es el espacio de lo específicamente humano⁷.

Hay que especificar que la postura de Sypher basa sus postulados en la filosofía existencialista (cuyo ancestral padre, Kierkegaard, es citado constantemente). De ahí su empeñada obstinación con relacionar el sentido de la vida –contemporánea– con el absurdo,

⁷ La comedia, desde su creación (en la literatura occidental) nunca ha dejado de estar presente en la cultura humana. Incluso en un periodo como la alta Edad Media, en que toda manifestación literaria parece desaparecer, la producción de lo cómico se sigue dando en los bufones, saltimbanquis, etc. (ver Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.) En toda época en que se “inventa” el teatro, se hace a partir de la comedia. La tragedia, en cambio, es mucho más limitada, desaparece en ciertos espacios culturales-temporales, y puede decirse que totalmente pura sólo se da en la Antigüedad Clásica. Tal vez también en el teatro de Racine, pero a imitación de los clásicos.

y a partir de éste su vinculación con lo cómico⁸. Pero esta postura no es limitante. Es muy pertinente en su contextualidad y, a su vez, concomitante con diversas teorías sobre lo cómico (el sentido del absurdo y la contradicción como su base). Citando a Kierkegaard, señala, “lo cómico está presente en cada una de las etapas de la vida, porque doquiera que hay vida, hay contradicción, y dondequiera hay contradicción lo cómico está presente” (Sypher, p. 3). Este sentido de la contradicción será vital para comprender lo cómico y, sobre todo, la noción de humor con que estoy trabajando. Así, para Luigi Pirandello, en su ensayo “Esencia, caracteres y materia del humorismo”, al contrastar lo meramente cómico con el humor, señala:

“Lo cómico es precisamente un darse cuenta de lo contrario. Pero si ahora interviene en mí la reflexión [...] ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando en mí, me ha hecho superar aquella primera advertencia, o mejor dicho, me ha hecho adentrarme en ella: de aquel primer darse cuenta de lo contrario me ha hecho pasar a este sentimiento de lo contrario. Y en esto reside toda la diferencia entre lo cómico y lo humorístico.”⁹

Este sentido del humor como una contradicción que opera en el receptor¹⁰, y la vinculación que esta contradicción permite hacer entre la risa y el dolor, la alegría y el llanto (i.e. la

⁸ Considerar que lo cómico surge desde lo absurdo tiene una larga tradición, que se puede vincular, además, con lo cómico como una contradicción o inversión de perspectivas. Así Horacio, que ubicó la risa en el ámbito de lo inadecuado y absurdo; en el Romanticismo fue visto como una inversión de perspectivas (sobre todo por Jean Paul y Coleridge); también en Kierkegaard y Pirandello, que consideran el humor como una contradicción; el “mundo al revés” del carnaval medieval, etc. Cfr. Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la Caricatura*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001; y Pollock, Jonathan, *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós Diagonales, Editorial Paidós SAICF, 2003.

⁹ Pirandello, Luigi, Pirandello, “El humorismo” y “Esencia, caracteres y materia del humorismo”, en *Los Premios Nobel de Literatura*, Vol. III, Barcelona, José Janés Editor, 1956, p.1374. Ver también el apunte preparado por Helena Hidalgo sobre este texto.

¹⁰ En un sentido amplio: el receptor de la situación entendida (por él mismo) como cómica – Freud señala que “sólo es cómico aquello que reconozco como tal”–; pero, por supuesto, haciendo directa referencia al receptor en el sentido de la lingüística y la teoría literaria (entendido también como destinatario u oyente).

comedia y la tragedia, entendidas ampliamente), será vital para entender el tipo de risa que se producirá en *Historia del ojo*: una risa que no permite plena inmunidad, que se contamina groseramente con lo trágico, con lo absurdo, la aversión e, incluso, con la aberración: un lector no preparado probablemente quedará espantado antes que caer en la risa fácil. Pero lo importante de comprender es, según lo que hemos visto, que ese espanto y esa risa no sólo no son contradictorios, sino que, por el contrario, son complementarios, se retroalimentan. Espantosamente nos reímos del dolor, o dolorosamente nos reímos del espanto (o lo espantoso); mejor: dolorosamente nos espantamos de la risa que nos puede producir (y, ante ese espanto, es probable que la risa tímida o cobardemente se esconda, como un amargo resquicio subconsciente de perversión¹¹).

Respecto de esto último, es probable que nuestra primera respuesta, casi instintiva, a la cuestión de qué es lo cómico, sea que es aquello que nos produce risa. Sin embargo, el problema con la risa como elemento central para definir lo cómico es que es, primero, un fenómeno individual (qué es lo que *yo* encuentro cómico), pero, a la vez, un fenómeno social y cultural, y por lo tanto, histórico. Diacrónicamente lo risible muta inevitablemente, y es así como para los griegos reírse de algo significa la degradación de ese algo, en el Renacimiento se percibe como una posibilidades fundamentales de conocer y hacerse parte del mundo, mientras que en el Iluminismo la risa ya es considerada un síntoma de inferioridad por parte del que la profiere, sólo por dar unos pocos pero claros ejemplos¹². Pero sincrónicamente la risa también se ve determinada por factores tanto culturales (y, entonces, podemos hablar de los humores nacionales, por ejemplo¹³) como individuales: ni siquiera para dos hermanos lo risible será lo mismo. Pero más importante aún es considerar que la risa es uno de los *posibles* síntomas o respuestas de la comedia, pero no es inherente a ella. Hay comedias –que

¹¹ Ninguno de nosotros es perverso, claro. Los otros, probablemente, sí.

¹² Ver Bajtin y la historia de la risa, en Bajtin, Mijail, ob. cit., “Capítulo 1: Rabelais y la historia de la risa”, pp. 59-130; y Sypher, ob. cit. pp. 6-14.

¹³ Son famosos términos como “el humor alemán”, “la picardía del chileno”, etc. En mi caso particular, para dar un ejemplo práctico, con todos los norteamericanos que he conocido, me ha sido mucho más fácil reírme de ellos que con ellos.

inmediatamente pueden ser reconocidas como tales– en que risa es lo que menos hay¹⁴, y, sobre todo, abunda la risa que nada tiene que ver con lo cómico: risa de timidez, de nervio, de felicidad, etc. Difícilmente podremos definir lo cómico como “aquello que da risa”¹⁵ (en este sentido, bastará, para cuando llegemos a la ejemplificación de la particularidad del humor en *Historia del ojo*, reconocer el sentido de humor propuesto antes que lograr la risa con ese humor, para entender la novela como perteneciente al mundo de lo cómico)

Aunque no llega a una definición concreta (imposible, por lo demás), Jonathan Pollock, en su libro *¿Qué es el humor?*¹⁶, comparte la visión de Pirandello (uno de los autores que, de hecho, utiliza como referencia) del humor como una contradicción fundamental. El aporte del autor es el hacer una revisión “arqueológica” del concepto de humor, retrotrayéndolo hasta su origen en la más antigua de las ciencias médicas occidentales: el humoralismo de Hipócrates. No es el asunto aquí hacer una exposición de este texto, pero sí señalar su aporte a la lectura de mi objeto (es decir, también, a la ampliación del concepto de humor en el lector de este informe). Desde esta ciencia médica puede entenderse el humor (esto es, un fluido corporal) como un motor que opera en todo ser humano: la distinta mezcla, el movimiento, la

¹⁴ Pensar en alguna comedia romántica, por ejemplo, en que uno a lo sumo se va del cine “más alegre”, o encontró la película “simpática”, pero difícilmente “para desternillarse de la risa”. Otro ejemplo claro son las comedia musicales. Además, prácticamente todas las obras citadas en este informe, pero son fenómenos de mucho más complejidad (y, por lo tanto, no tan fáciles de reconocer, a primera vista, como cómicos).

¹⁵ Cfr., por ejemplo: “La comedia es una representación de una acción risible y carente de magnitud [...] Tiene la risa, por así decir, por madre” (*Poética II*, p. 2); “La risa de la comedia es impersonal y de una cortesía sin parangón, más cercana a la sonrisa” (Meredith, George, “Un Ensayo sobre la Comedia” en Corrigan, Robert y Hopkins, John, *Comedy*, U. Press, Baltimore, 1991. Traducción y notas adicionales por Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2004, p. 5); “También hoy, para la mayoría, escritor humorístico es el escritor que hace reír” (Pirandello, ob. cit., p. 1271. Por supuesto que la cita de Pirandello es crítica respecto de esa postura).

¹⁶ Cfr. mi exposición al respecto, apéndice N° 1 de este informe.

temperatura de ellos (bilis –el “humor de humores”–, sangre, linfa) determinará todo estado de éste. El exceso de humores será una afección que, por un lado, es una de las causas de los “hombres de excepción” (grandes guerreros, filósofos, héroes, etc.: toda personalidad exaltada que destaca y lidera por sobre la masa) y, por otra, lo acerca a la locura, a la risa, al éxtasis y la manía. El gran ejemplo del melancólico¹⁷ es Hamlet: aquel hombre excepcional que, afectado por los humores, interpreta la locura de sí mismo, aun a riesgo de perder su propia cordura. Pero Hamlet se transforma en humorista: no sólo es afectado por los humores, sino que usa de ellos, como un arma frente a los demás (ataca los humores de éstos utilizando los suyos propios). El humor entendido de esta manera es tanto padecimiento como arma, afección y herramienta para afectar a los demás, dentro de un sujeto que es tanto paciente como agente de ellos. Si esto, además, lo entendemos en un sentido abarcador, puede darse en varios niveles. En lo que está pensando Pollock es en el nivel interno de la obra: personajes que actúan sobre otros personajes. Pero qué pasa si consideramos al autor como al verdadero humorista (agente), que está intentando actuar sobre nuestros propios humores (receptores pacientes), buscando, quizá, su purgación¹⁸. Esto será importante cuando trabajemos en el nivel de la ‘perversión’ en la obra de Bataille.

Siguiendo con la obra de Sypher, y en esta misma línea de la purgación, vemos, nuevamente, la continuidad que existe entre la tragedia y la comedia, cuando presenciamos escenas cómicas que “... causan una risa tan áspera que hacen aparecer muecas que poco se distinguirían de las producidas por el efecto trágico. La fuerza de este ‘shock’ cómico se parece a la intensa emoción producida por la tragedia” (Sypher, p. 4). En el caso de Historia del ojo es más difícil encontrar un sentido trágico que uno cómico. No creo sea pertinente hablar de una tragicomedia: simplemente (aunque no simple) comedia, pero con esa misma mueca de horror de la que habla este teórico. Una risa que, al contrario de la risa (y sobre todo la carcajada) despreocupada, liberadora, no es contagiosa, sino que, contrastativamente,

¹⁷ La melancolía (*melancholia*) es el nombre griego de la bilis negra, el principal de los humores (el humor por defecto, cuando no se especifica que es otro), el causante de todos estos trastornos. El melancólico es aquel afectado por la melancolía o bilis negra, es decir, el que sufre por los humores: el humorista. Una razón más, etimológica esta, para entender la cercanía que hay entre la risa y el llanto, la comedia y el dolor: el humor y la melancolía.

¹⁸ Purgación de los humores utilizando los humores: la catarsis cómica.

refleja más el horror mediante el cual se produce que el efecto cómico que ese horror conlleva.

Por su parte, Charles Baudelaire¹⁹ también hace un gran aporte dentro de este campo cultural, al presentar una nueva idea de lo grotesco. La distinción fundamental es entre lo que él llama cómico significativo y lo cómico absoluto, que es el grotesco. Lo cómico significativo corresponde a “una imitación con cierta capacidad creadora” (p. 100), en un arte mucho más asimilable, fácil de comprender para el público, para el vulgo en general, por presentar, de alguna manera, una función social y/o moral. Podemos pensar sin mucho apuro en Molière como máxima expresión de lo cómico significativo, o simplemente cómico. Lo cómico absoluto (grotesco) es más complejo. Corresponde a “una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza.” Tiene, por así decirlo, autonomía: no se mide en cuanto expresa una idea o posee una función, ni en relación con el mundo social en el que se presenta. Habría que aclarar, además, que para Baudelaire “la risa es satánica, luego es profundamente humana” (p. 94). Satánica en cuanto es manifestación de la idea de la propia superioridad del que ríe (sobre el objeto de la risa, por ejemplo), pero, a la vez, es un impulso involuntario que demuestra nuestra propia inferioridad (frente a la idea de una divinidad o entidad superior, por ejemplo). Así, “como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita” (p. 94). En lo cómico significativo la risa se mide por las costumbres de los otros y lo cómico de éstas, mientras que el grotesco se mide en relación con la naturaleza. La risa del grotesco es una risa mucho más espontánea, instintiva. Pero, a su vez, lo grotesco no suscita necesariamente esa risa, pues, como señala el autor, lo cómico se relaciona con los sueños, y de éstos hay sólo un paso para llegar a la pesadilla²⁰ (pp. 63-64).

Lo central en la tesis de Baudelaire quizá sea el “asumir el punto de vista del mundo”. En el cielo no se ríe. Nunca ríe el santo. Ambos son manifestaciones de una superioridad que se contraponen a la inferioridad que requiere la risa. Aquel que todo lo sabe no tiene de qué reír. Adoptar el punto de vista del mundo significa un quiebre “con la tradición de lo cómico moral

¹⁹ Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001. Todas las citas de los siguientes dos párrafos corresponden a este texto.

²⁰ Pensar, por ejemplo, en las novelas y algunos cuentos de Kafka, y varios cuentos de Poe.

y, sin destruirlo, lo introduce en una perspectiva distinta, mundana, valga la redundancia” (p. 57). Lo cómico absoluto adopta, entonces, ese punto de vista del mundo, donde se presenta el exceso, los placeres, el sexo, lo ‘mundano’ en fin, sin pretender con ello reprimir aquellos (anti)valores. No hay una mirada moralizante (propia de lo cómico significativo) que nos pretenda ‘llevar al cielo’. Sucede así en *Historia del ojo*, donde lo genital, el exceso, la perversión no se muestran de ninguna manera como ejemplos de lo que debe ser evitado. Más bien es lo contrario. El mundo grotesco de *Historia del ojo* es un mundo que, de hecho, pervierte (o la menos pretende hacerlo) todo orden establecido, acercándose a lo impulsivo, lo instintivo, lo primitivo.

Es importante rescatar otro punto esbozado más arriba: la comedia entendida como rito. Al señalar la afinidad que existe entre la comedia y la tragedia dije que había que retrotraerse a sus orígenes: el rito (muerte y resurrección)²¹. En celebraciones de carácter religioso (cambio de estaciones, por ejemplo, sucesión monárquica, etc.), la representación del sacrificio y la muerte del dios ocupa un lugar central²². De estas representaciones de sangre y sacrificio, de sexualidad y religión, surgen tanto la tragedia como la comedia (según Aristóteles²³, ambas se desarrollan desde improvisaciones, la primera desde los ditirambos y la segunda de los cantos fálicos), pero cada una se fue desarrollando de un modo distinto. La representación ritual, que puede tomar la forma de una prueba de fuerza para el dios o el héroe, o bien de su fertilidad, siempre representa la lucha (*agon*) entre dos fuerzas opuestas, donde inevitablemente una de ellas resultará vencedora, a expensas de la otra²⁴. A diferencia de la tragedia, “la comedia [...]

²¹ Para estos planteamientos, Sypher se basa principalmente en los textos de Francis M. Cornford, *The origin of Attic Comedy*; Johan Huizinga, *Homo Ludens*; y Frazer, *La rama dorada*. Es pertinente también contrastar con los textos de Mircea Eliade, sobre todo *Mito y Realidad*, y *Lo Sagrado y lo Profano*.

²² “Más atrás de la tragedia y la comedia existe un ceremonial prehistórico de muerte-y-resurrección” (Sypher, p. 15).

²³ Aristóteles, *Poética*, 1449^a 10-15.

²⁴ Para una mejor comprensión de esta lucha, su significado y su representación en la comedia, ver el apartado de N. Frye, *Anatomía de la crítica*, en los apuntes de seminario, preparado por Pilar de Aguirre.

mantuvo la acción erótica en primer plano, junto con el desordenado regocijo por el renacimiento o resurrección del dios-héroe que sobrevive a su *agon*” (ídem, p. 16). Complementando esto hay que señalar que “la acción cómica es doble, puesto que es a un tiempo un debate racional y una orgía fálica. Lógica y pasión aparecen así unidas en la fórmula cómica original” (íd., p.16). La orgía, esto es, el dominio de la carne –los sentidos, los impulsos–, por sobre la moral –lo socialmente establecido– es el eje de la comedia en sus orígenes. Desde aquí podemos rescatar el valor subversivo que siempre conlleva la comedia, como herramienta de crítica social y moral. En *Historia del ojo* el nivel orgiástico de la comedia será rescatado (más bien reinventado) de un modo literal, explícito (el ritual de sacrificio, orgiástico, lo veremos claramente en la escena final de la novela). La moral establecida: la represión sensual, sensorial y sexual, será el punto de arranque²⁵ de la mordacidad cómica de la primera novela de Bataille.

Siguiendo con las consideraciones respecto del origen de la comedia, un referente inevitable es, cuándo no, Aristóteles. Si su Poética determina toda una tradición de discusión acerca de los géneros literarios, no podemos dejar de referirnos a las consideraciones que hace sobre lo cómico. La reconstrucción hipotética de la Poética II26 nos enseña la posibilidad de definir la comedia por cierto tipo de estructuras o de recursos (limitados) que se utilizan: se nos entrega aquí todo un listado de recursos de donde proviene la risa de la comedia. Resumiendo, ésta puede venir de la dicción: por homonimia, sinonimia, verbosidad, paronimia, parodia, metáfora o forma de la dicción. También puede surgir la risa de los incidentes: del engaño, de hacer que algo parezca ser otra cosa (ya sea mejor o peor), de lo imposible, de lo posible pero carente de consecuencia, de cosas contrarias a lo esperado, de personajes pícaros, de la vulgaridad de las danzas (como sucedía en la comedia antigua, en Aristófanes, por ejemplo),

²⁵ Literalmente: arranque como escape.

²⁶ Janko, Richard, “Una reconstrucción hipotética de *Poética II* (basada en el *Tractatus Coislinianus* y en fragmentos de *Poética II*)”, en *En Aristotle: Poetics*, Hackett, Indianapolis/Cambridge, 1987, pp. 47-55, traducido, con notas adicionales, por Luis Vaisman A. para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2004.

por malas decisiones, o por razonamientos²⁷. Aristóteles nos define la comedia como “imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina.”²⁸ Ciertamente es que ante todo lo anteriormente expuesto esta breve definición nos puede parecer bastante limitada, pero nos permite al menos comprender toda una tradición de la comedia, en que la risa se presenta como un rasgo de superioridad sobre el objeto de ella (pues lo risible es un defecto), y en donde no se produce ni dolor ni ruina. Las apreciaciones de los críticos reseñados más arriba se contraponen evidentemente a este dictum aristotélico. Además, si bien es cierto que todos los recursos propuestos en la *Poética II* son fácilmente reconocibles en una obra tradicionalmente cómica, definir la comedia, uno de los espacios más propiamente humanos, más vastos, más necesarios, sólo por los recursos utilizados es casi un insulto. Además todo va en una cuestión de enfoque o grado. Hay recursos tradicionalmente cómicos, que con un ligerísimo cambio de perspectivas se pueden volver trágicos, terribles. Bergson, por ejemplo, en *La risa*, al hablar de lo cómico de situación, nombra el recurso que él denomina “la bola de nieve”, en que aparece, como abstracción, “un efecto que se va propagando, de modo que la causa, insignificante en su origen, llega a alcanzar un constante progreso, hasta llegar a un resultado tan importante como inesperado [...] una serie de procesos que engranan unos en otros, mientras que el mecanismo funciona más rápido cada vez, hasta que el pleito que se entabló por un saco de heno cuesta al litigante lo mejor de su hacienda.”²⁹ Esto, que para el filósofo francés es la base del vodevil contemporáneo, calza perfectamente (aunque como dije, con otro muy distinto enfoque) en una novela como *El proceso*, de Franz Kafka³⁰. Lo fundamental a entender sobre esto es que no sólo es necesario rastrear los elementos o recursos que se consideran cómicos, sino que hay que pensar en el

²⁷ Para más detalle, ver la *Poética II*, pp. 2 y 3.

²⁸ Aristóteles, *Poética*, 1449^a 31-35.

²⁹ Bergson, Henri, *La risa*, en *Los Premios Nobel de Literatura*, Barcelona, José Janés Editor, 1956, p. 853.

³⁰ Es importante señalar que el francés aclara que el recurso de la bola de nieve se caracteriza por ser reversible, lo que obviamente no ocurre en la novela de Kafka. Sería esa línea a veces imperceptible lo que separaría este recurso de su tragicidad.

para qué de la utilización de dichos recursos. Tal como Kafka nos muestra con su absurdo casi farsesco, con ese mundo onírico más cercano a la pesadilla, con esa irracionalidad dominante, que los recursos propios de lo cómico (el ejemplo de ‘la bola de nieve’ es sólo el más evidente) puede estar utilizándolos el autor incluso buscando el efecto absolutamente contrario³¹. La risa que va unida al llanto, la sonrisa con un trago amargo. Lo mismo ocurre en Beckett y su *Final de Partida*, construida casi en su totalidad con recursos cómicos³²; sin embargo, esos recursos están utilizados en una de las obras más angustiantes y desoladoras del autor, consiguiendo, efectivamente, ese efecto contrario³³. La risa y su producción puede escapar de cualquier definición y esto es lo que la hace tan atractiva. Tan necesaria. Son obras como éstas, como algunas de Dostoievski o incluso algunas tragedias shakesperianas (donde el humor se manifiesta no sólo en la presencia de bufones, sino en, por ejemplo, una cruel ironía del destino, o un final como el de Hamlet, que con un ligero cambio de perspectivas puede llegar a lo farsesco), las que hacen tan difícil una poética de la comedia satisfactoria. Como Bataille, tal vez. En *Historia del ojo* sucede algo similar a los que ocurre con estos autores. Es una obra que evidentemente tiene mucho humor, pero es un humor que hay que saber aguantar, tolerar, hacerse partícipe.

³¹ Con un chiste cruel, por ejemplo, podemos lograr que el interpelado caiga en un miserable llanto en vez de una liberadora risa.

³² Utilizando sólo la *Poética II* se puede hacer un catastro completo de la comicidad de esa obra. De los recursos de la dicción se puede reconocer la homonimia, paronimia, la forma de la dicción, etc.; de los incidentes, surge lo cómico de lo posible pero carente de consecuencia, de cosas contrarias a lo esperado, del equívoco, etc.

³³ La compleja comicidad de esta obra se nos hizo evidente a los participantes del seminario en la práctica. En una primera lectura, la risa. Luego, en una lectura más acabada, que buscaba detectar más finamente la utilización de los recursos de lo cómico, y el valor que adquirirían en la obra, el asunto se volvió mucho más difícil. Entró en juego la reflexión. “Pero, ¿de qué nos reímos?”, “¿es esto realmente cómico?”, y preguntas similares surgieron de inmediato. Ya no había risa. Más tarde vi la obra representada: en varias partes el público reía hasta la carcajada. Yo estaba más cerca del llanto.

Todos estos elementos son los que hay que tener presentes antes de comenzar una lectura desprevenida *Historia del ojo*. No se trata de condicionar una risa donde lo más probable es que no lo haya, sino, en parte, entender el por qué de esa risa. Esta introducción es mi pequeña autorización al lector más pacato para que suelte una carcajada cuando le nazca. Una especie de permisibilidad teórica a la risa, o, más bien, a saborear un poco lo cómico en lo terrible de ciertas imágenes, de ciertas situaciones. Entender un sentido de la comedia como lo hace Wylie Sypher, en un nivel bastante abarcador, permite no sólo reconocer recursividades cómicas que podrán ser especificadas en su debida ocasión, sino posibilitar una apertura textual en vistas de una dación de sentido global (o multi-particular) de la novela.

Así, la comedia se nos presenta como una representación mucho más completa, más real, más profunda –y, por lo tanto, más terrible– de la realidad que lo meramente trágico. Una comedia que, a veces, tiene poco que ver con la risa y se acerca más al llanto, a la sonrisa dolorosa, a la carcajada nerviosa. La comedia nos muestra un mundo degradado, irracional, tendiente al absurdo, pero que, para colmo de males, se asemeja mucho más al nuestro que el mundo de héroes y sinos funestos de la tragedia. El mundo de la comedia es el mundo de lo carnal (rabelesiano), lo erótico, del dolor que causa placer, y del sinsentido que causa tanta risa como angustia. Ya Bergson, a pesar de basar su teoría en la *comedy of manners* (pensar principalmente en Wilde y en Shaw), señalaba que para reírse en la comedia hay que conectarse con la inteligencia pura³⁴, pues cómo reírse si entra en juego la reflexión: cómo reírse de una caída que causa dolor, cómo reírse de la desgracia del otro. Si nos cuestionamos lo que sucede en el escenario va ser imposible que logremos sacar una sonrisa.

Finalmente, creo que resulta pertinente incorporar algunas palabras del autor de esta novela respecto del erotismo, la perversión, y la risa que nace de éstos. Estas citas están tomadas del prólogo de su novela *Madame Edwarda*³⁵, pero son absolutamente atingentes a la novela con que estoy trabajando:

“No voy a protestar contra la tendencia profunda del gran número: es la expresión de un destino que quiso que el hombre se riera de sus órganos

³⁴ Donde no pueden entrar en juego las emociones ni la profunda reflexión.

³⁵ Bataille, George, *Madame Edwarda*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988, pp. 15-33. Incluido también como artículo independiente en su famoso ensayo *El erotismo*.

reproductores. Pero esa risa, que acusa la oposición del placer y del dolor (el dolor y la muerte son dignos de respeto, mientras que el placer es irrisorio, destinado al desprecio), determinan también su parentesco fundamental. La risa deja de ser respetuosa, y es signo del horror. La risa es la actitud de compromiso que adopta el hombre en presencia de un aspecto que le repugna, cuando ese aspecto no parece grave. Asimismo, el erotismo, considerado con gravedad, trágicamente, lo trastoca todo” (Bataille, ob. cit., pp. 20-21).

Estas palabras son esenciales para ir imbricando los niveles con que trabaja *Historia del ojo*: erotismo, perversión, represión y prohibición, y la risa (que podemos entender como lo cómico, aunque funcione como una especie de mecanismo de defensa: para eso hemos ido viendo en esta introducción la complejidad del fenómeno de la comedia, sobre todo entendida desde la contemporaneidad) que estos factores suscitan. Por lo tanto sería conveniente que el lector las recordara.

Más adelante señala el autor: “Aquello de lo cual nos desvía esa gran risa, que suscita la licenciosa diversión, es la identidad del placer extremo y del dolor extremo: la identidad del ser y de la muerte...”³⁶ (íd., p. 24). Finalmente, cabe citar las palabras con que da inicio a la novela *Madame Edwarda*, que bien pudieran estar al inicio de *Historia del ojo*: “si tienes miedo de todo, lee este libro, pero antes que nada, escúchame: si ríes es que tienes miedo.”

La risa que puede surgir de *Historia del ojo*, como he ido esbozando, no es una risa fácil. Es más, apuesto con cierta seguridad por la ausencia de risa en la mayoría de los lectores. Es decir, hay que estar de algún modo “sintonizado” o predispuesto para el humor que se presenta en la novela para siquiera esbozar una sonrisa. Esto último que acabo de señalar no aporta ninguna especificidad: vale para todo tipo de humor u obra humorística. Para lograr entrar en el juego de lo cómico hay que estar de alguna manera dispuesto a ese juego, hacerse partícipe, para lo cual es necesario, primero que nada, un reconocimiento del humor³⁷ presente en ese discurso o acto comunicativo. Luego, hay que tener cierta predisposición, cierto estado de ánimo, que permita entrar en el juego del humor. Por último, hay que finalmente poder

³⁶ Ver más adelante la exposición sobre el erotismo de Bataille.

³⁷ Algo tan evidente como reconocer que en el discurso del que uno está siendo partícipe se está haciendo ostensión de un recurso humorístico. Ejemplos variados hay en que alguien no se ríe en una situación construida para esa risa, para desazón del productor de esa supuesta comicidad; o bien el caso contrario: alguien se ríe “cuando no debería”.

identificarse con éste (gruesamente, tener el mismo ‘sentido del humor’, es decir, que el humor propuesto afecte o esté en concordancia con nuestros propios humores).

¿Cuál sería, entonces, la dificultad particular de *Historia del ojo* para suscitar la risa? Considero que lo principal, en este caso, sería la poca acogida que tiene en el receptor común aquel último punto (la identificación con el humor propuesto). Es posible que siquiera haya un reconocimiento: vengo esbozando mis previas lecturas de Sypher, de Pollock, de Pirandello, etc., para que el lector vaya comprendiendo de mejor manera la predisposición con que yo estaba al entrar en la novela. En parte, claro, este informe debe ser un aporte en ese sentido, de reconocimiento, primero, y de posible identificación, después³⁸. La dificultad radica en encontrar un vínculo que permita unir dentro de un mismo campo cultural y estético esta obra con otras tradicionalmente consideradas cómicas³⁹. El fenómeno de la comicidad se hace especialmente rico en una obra como *Historia del ojo*, donde todas las consideraciones tradicionales de lo cómico están puestas en tela de juicio. Toda esta problemática que, como veremos, no tiene un feliz resultado⁴⁰, sirve para acercar aún más al lector al complejo

³⁸ Carezco de la pedantería necesaria como para creer que influiré en el sentido del humor del lector.

³⁹ Al ser una categoría estética (en el nivel en que estoy trabajando), lo cómico siempre deja un gran espacio a la subjetividad de esa categorización. Al ser la risa, además, un fenómeno cultural e histórico, no puede enfrascarse en una determinación única. Uno, efectivamente, puede considerar como cómico cualquier cosa. Pero en un informe sobre lo cómico que pretenda cierta rigurosidad, es necesario justificar esa noción egocéntrica. Por muy novedoso que sea el sentido de lo cómico que estemos proponiendo, debe existir algún tipo de vínculo con lo tradicionalmente considerado como tal, de lo contrario entraríamos a inventar una categoría nueva, que puede ser similar a, pero de ninguna manera incluíble dentro de lo cómico, que, de alguna u otra manera, viene determinado de antemano por toda esa carga cultural, y que siempre es verificable por un efecto social pragmático.

⁴⁰ Esto, claro, si lo que estamos buscando es una definición clara y precisa, del tipo “sea la tragedia...” En cambio, en el caso de la comedia, lo que hay son más bien posturas, intentos de categorizar recursos y motivos, apreciaciones ‘metafísicas’ respecto de ella, etc., pero nada que satisfaga como definición concluyente. Felices, entonces, los que no andamos buscando limitarnos por unos parámetros establecidos por otros y que pretendemos deambular,

fenómeno de lo cómico. Al parecer, me sigo justificando implícitamente por la elección de mi objeto; esto porque, claro, si esta justificación es aceptada, ya he cumplido con gran parte del objetivo de este informe.

Todo este preámbulo para finalmente poder decir: *Historia del ojo*, un humor que quizá requiera toda una experiencia de mundo previa para ser comprendido y asimilado. Y ni siquiera eso basta. La propuesta de Sypher surge desde la experiencia del horror de las guerras mundiales, sobre todo la segunda de ellas. Nosotros somos hijos y nietos de esa generación: el espanto ya está asumido como algo natural. Hiroshima fue, pero es sólo un dato en un pastiche de información: nos es permitido reírnos de ello⁴¹. Y desde una visión de lo cómico tan enriquecedora como la de los teóricos que me sirven de base, es fácilmente aceptable la risa en Bataille. Aunque efectivamente no se produzca, al menos nos es *permitido* reírnos de ello. No pretendo decir que la risa que me produjo haya sido influenciada o determinada por todas estas lecturas, pero, si efectivamente me reí, ahora puedo comprender el porqué; puedo decir que en Bataille el humor es su herramienta. Es su arma (para y en contra de nosotros)⁴². Puede que algunas apreciaciones respecto del espacio de lo cómico en que estoy trabajando queden pendientes, pero de todas maneras considero que el corpus teórico para abrir *Historia del ojo* desde la lectura cómica, en una ampliación de sentido, es lo que acabo de presentar.

tanteando, probando, entre unos límites no muy precisos, abusando de esa flexibilidad categórica.

⁴¹ Para horror de quienes sí tienen un vínculo con ese espanto. Puedo reírme de todo, menos de mi propio dolor. Como dije antes, son los otros los perversos.

⁴² Recordar la doble condición del humorista, como agente y paciente de sus humores.

2. Análisis

2.1 Lo cómico

Hacer una historia de mi lectura. Una historia de la historia (del ojo). Mi bitácora lectora se inmiscuye con la teoría, con la lectura, con el análisis, alguna conversación, y claro, con mi propia biografía. El trabajo puede ser eterno, esta presentación puede abarcar un espacio que va desde el origen de lo cómico (puedo decir: de lo humano) y de las perversiones (vuelvo a decir: de lo humano), hasta llegar a una concreción específica de éste: mi lectura, entendida como un proceso. Y es aquí donde los límites comienzan a hacerse peligrosamente flexibles, irremediabilmente dispersos, difícilmente objetivables.

Claramente este informe partirá y girará en torno a un yo (y ese yo en torno a un objeto y un objetivo), difícil de aprehender. Pero, al menos, es un punto desde donde parte la centralidad del presente texto. Ego-centrismo. El otro centro se encuentra en el objeto mismo. Si bien este informe tratará básicamente del progreso que ha sufrido en mi concepción, en principio, el concepto de lo cómico y del humor, tratará, también, del significado y sentido de la perversión sexual (como tema literario, o mejor aún, estético); se verá, entonces, enriquecido por toda obra leída, por toda película vista, por toda obra representada, en relación con el tema; también, y sobre todo, por todo material teórico que sirva al caso. Por todo esto, el objeto principal parece diluirse en una avalancha sensorial y conceptual, el mismo objeto parece subjetivarse y opacarse ante la abundante comparación y contrastación de fenómenos estéticos. Pero esto no es así. Toda esta radialidad aparentemente inconexa que dispara hacia toda dirección viene a convergir en un punto único, el eje de este círculo tan difícilmente delimitable, aquella novelita que ya antes he mencionado. A cada experiencia le puedo asignar una función dentro de este esquema. Si hago mención a estas obras será sólo en cuanto forman parte de un proceso que determina una evolución de lectura: aportarán una referencia importante para comprender mi apreciación (o apropiación) estética y valorativa de la novela de Bataille. Son funcionales en cuanto diáspora de significación participativa en mi lectura, y que, gracias a ésta última, logran enfocarse o dirigirse a una dirección única. Objeto

y sujeto que objetiva. Esos son los dos ejes, como ya he señalado, que permiten centrar esta diáspora de elementos en una escritura que pretende ser central y lineal.

Esta primera parte del análisis se enfocará en lo específicamente cómico de la novela con la que estoy trabajando, una vez establecido el espacio por el cual nos moveremos, en la introducción. La aplicación de esa teoría, para hacer un rastreo y un análisis de los recursos utilizados, es decir, cuáles específicamente son esos recursos, cómo son utilizados, y para qué, es lo que corresponde a este apartado. Lo central de este informe, como es claro, es abrir la lectura cómica de esta novela, objetivo que pretendo cumplir en esta primera parte analítica. Espero haber, someramente, inculcado en el lector una cierta predisposición para lo cómico y lo humorístico entendido dentro de la complejidad que se presentó en la introducción, para así poder comprender junto a mí (los invito a hacer una especie de lectura conjunta) la especificidad del humor en *Historia del ojo*.

2.1.1. Las armas de la comedia

En las páginas anteriores, todo un preámbulo entre teoría, apreciaciones personales, y objetivación metodológica. Retórica vacía si al lector no le ha abierto, aunque sea mínimamente, alguna perspectiva sobre lo cómico; preámbulo destinado a ese fin general, pero también al particular que significa una nueva valoración estética de *Historia del ojo*; preámbulo por lo demás inútil si no entramos definitivamente en la novela en sí, objeto de todas estas disquisiciones. Empecemos entonces con este cuento de una novelita y sus humores. Por supuesto, la selección de ejemplos será limitada y, hasta cierto punto, arbitraria, pero operativa en cuanto al objetivo de este informe. Poco a poco puedo ir rebajando mis expectativas: si el lector de este informe pese a todo lo expuesto no logra encontrar lo cómico de esta novela (y no estoy pidiendo ni siquiera que esa comicidad sea de su agrado), que, al menos, con la exposición de las páginas anteriores y con los ejemplos presentados a continuación, logre comprender por qué *yo* la encontré cómica. Me perdonarán aquellos a los que de nada he convencido y que con tanto esfuerzo han logrado llegar a esta página sin encontrar alguna respuesta. No puedo prometerles nada: lo que sigue a continuación es un muestreo, explicado en base a las consideraciones elaboradas en la introducción, de la comicidad y los recursos de lo cómico en esta novela; en fin, todos hemos tenido la horrible experiencia de un chiste explicado.

Primero que nada tengo que aclarar que, desde mi perspectiva, la comicidad en esta novela de Bataille se da más que nada en grandes unidades del relato, como una escena entendida en su conjunto, y no en un hecho o una frase puntual. Pero hay excepciones. Las dos escenas narrativas más deliberadamente cargadas de humor son las dos escenas que, a mi juicio, mayor aversión generan. Es en ellas donde se actualiza mejor que en ninguna otra el concepto de grotesco propuesto por Baudelaire, y donde la contradicción pirandelliana se impone nefastamente sobre lo simplemente cómico, generando un sentido del humor que se distancia categóricamente de esa comedia simple y espontánea, haciendo dudar de la posible conexión entre ambas; es en ese espacio de la duda donde se pone en contingencia mi exposición. Pero antes de describir ambas escenas (ver apartado 2.3.), haré un somero muestreo de las diferentes manifestaciones de lo cómico en esta novela. Una de las dificultades principales de hacer este muestreo radica en la necesidad de hacer cortes en la novela que descontextualizan inevitablemente la frase o la situación dada. Además, como se vio en la introducción teórica, las lecturas que me permiten abrir la perspectiva humorística de esta novela son más que nada apreciaciones generales respecto del humor, que permiten conformar nuevas perspectivas respecto de éste, o bien entender mejor ciertos fenómenos de comicidad, pero no definir o categorizar tajante y concluyentemente cada situación cómica⁴³.

El primer ‘shock’ cómico se produce ya en la segunda página de la novela. Los personajes prácticamente no han sido ni presentados, cuando Simone, a propósito del plato de leche del gato, pero sin nada que nos anuncie su actitud, señala (HO, p. 52) “los platos están hechos para sentarse. ¿Quieres apostar? Me siento en el plato”, a lo que el narrador-protagonista responde “apuesto a que no te atreves.” Simone, sin más, se levanta la falda y “se sentó mojando el trasero en la leche”, ante la sorpresa y excitación del narrador⁴⁴. Esta breve

⁴³ Ver nota 40.

⁴⁴ Esta imagen, bastante absurda fuera de su contexto, se convierte rápidamente en una fuerte imagen sexual: “ella se levantó bruscamente: la leche resbaló por sus muslos hasta las medias”, donde la leche adquiere claramente el valor figurativo de una eyaculación, que se condice efectivamente con lo que ocurre inmediatamente después: se masturban, sin tocarse, uno frente al otro. Luego, el joven protagonista nos cuenta: “volví a casa corriendo, ávido de meneármela aún más. Al día siguiente, tenía ojeras”, imagen esta última que no deja de tener su contenido humorístico.

escena, al principio de la novela, nos anticipa el tipo de humor que se desplegará en ésta: más que ser un narrador que dispara recursos de lo cómico a diestra y siniestra, es un narrador que solapadamente va colando su sentido del humor, más que en su discurso (me refiero a su contenido), en la construcción misma de éste. Nada hay en esta escena que nos anuncie una actitud como aquella, y el narrador lo da como algo natural. Si nos remitimos a la *Poética II*, yo diría que este humor sutil del narrador surge “de la forma de la dicción” (un narrador que está describiendo una escena absurda, casi grotesca, como si la estuviese viviendo en ese instante, pero sin ningún énfasis de asombro o contradicción), así como también de “cosas contrarias a lo esperado” (una situación que surge sin una posibilidad de anticipación, absurda, y que cae en lo grotesco⁴⁵).

La risa que surge de la forma de la dicción⁴⁶ se puede comprender aún mejor en la escena inmediatamente posterior. Nos cuenta el narrador: “recuerdo el día en que íbamos en coche muy aprisa. Atropellé a una joven y hermosa ciclista, cuyo cuello quedó casi partido en dos por las ruedas. La contemplamos muerta largo tiempo” (HO, p. 53). Nada más se nos señala respecto de esa muerte. Si el lector no está atento la escena puede fácilmente pasar desapercibida. Como en una situación extremadamente cotidiana, que no merece más que dos líneas para ser descrita, el narrador sigue con lo suyo. De hecho, continúa brevemente con el tema, pero sólo en cuanto le sirve para describir su relación con Simone, a la que recién comienza a conocer: “el horror y la desesperación que se desprendían de aquellas carnes, en parte repugnantes y en parte delicadas, recuerdan el sentimiento que experimentamos al conocernos.” Cae la imagen en el grotesco, el cual se equipara a un sentimiento de atracción casi irrefrenable. La ciclista, muerta y reventada en la calle, queda relegada a un par de líneas, y se convierte en un mero objeto descriptivo (metafórico) de una relación. Tal vez pueda

⁴⁵ A medida que avanza la novela, por supuesto, uno se va acostumbrando a este tipo de presentación, por lo que poco a poco pierde su categoría de “cosa contraria a lo esperado”. Es por eso que el humor, más adelante, se presenta en escenas más desarrolladas.

⁴⁶ Si bien el seudo-Aristóteles está pensando en el drama, es decir, en la forma pragmática de dicción de un personaje sobre el escenario, en la representación de una obra, es perfectamente adaptable a, primero, la forma de dicción de un personaje en cualquier modo de presentación literaria (y no sólo en el dramático), y, segundo, en el caso de la novela, de la manera de relatar (es decir, su dicción) del narrador.

surgir una sonrisa medio nerviosa de esto. La contradicción opera evidentemente en esta escena, y Sypher nos recuerda que lo cómico no necesariamente es un trago dulce. La forma de la dicción del narrador no se condice, evidentemente, con la horribilidad de la situación.

Pero a medida que avanzo en las páginas, pensando siempre en la comicidad de la novela (“¿de qué me río?”), voy entrando más y más en su juego, y, así como señalé que uno se va de alguna manera acostumbrando al modo de narrar, me voy percatando, también, de que mi risa surge más que nada de las imágenes. Con imágenes me refiero, por supuesto, a la escena presentada, pero desde su plasticidad. Es decir, hay un juego imaginativo con la diégesis, transformando explícitamente la imagen textual en imagen visual imaginaria. Son situaciones que uno tiene que *ver*, como testigo invisible de la historia, tal como uno es invitado a ser parte del relato, como destinatario que parece estar presente pero que no participa de los hechos⁴⁷. Algo de esto se da en el primer ejemplo que di.

Sólo voy a entregar un par de ejemplos, aleatorios, pero espero que lo suficientemente clarificadores de esta idea. A mediados de la novela, los protagonistas van a visitar a Marcelle, la tímida e inocente amiga-objeto-de-deseo de la pareja protagónica, recluida en una casa de reposo o sanatorio mental. El narrador entra furtivamente en la casa (“el castillo”, como ellos la llaman) mientras Simone lo espera afuera; sin saber por qué, y sin ponerse de acuerdo, ambos se sacan la ropa, quedando totalmente desnudos. Arreciaba la tormenta y sus prendas se pierden en el viento. Nos cuenta entonces el narrador: “Simone y yo tuvimos que escapar del castillo y huir como animales, desnudos [...] Poco después (tras encontrar nuestras bicicletas), ofrecíamos el uno al otro el espectáculo irritante, teóricamente sucio, de un cuerpo desnudo calzado sobre la máquina [...]”, y poco después “el sillón de cuero se pegaba al culo desnudo de Simone, quien fatalmente se masturbaba al pedalear. La rueda trasera desaparecía, a mis ojos, en la hendidura del trasero desnudo de la ciclista [...]”⁴⁸ Será curiosa mi imaginación, pero yo no puedo evitar reírme ante un espectáculo de dos ciclistas adolescentes huyendo desnudos de una casa de reposo en medio de una tormenta, con la

⁴⁷ Más adelante, cuando trabaje con el nivel de la perversión, veremos la importancia que tiene el testigo, la mirada otra que juzga.

⁴⁸ HO, pp. 80-81.

imagen de una mujer que inevitablemente hace perder el asiento de su bicicleta entre sus nalgas, alternativamente, mientras el joven que lo sigue atrás se excita cada vez más⁴⁹.

O bien esta otra, mucho más central en el eje argumental de la novela, y que opto por transcribir completa:

“A partir de entonces, Simone adquirió la manía de romper huevos con el culo. Para ello, se colocaba con la cabeza sobre el asiento de un sillón, la espalda pegada al respaldo y las piernas dobladas hacia mí, mientras yo me la meneaba para rociar de leche su rostro. Colocaba entonces el huevo encima del agujero; ella experimentaba placer agitándolo en la profunda hendidura. Cuando brotaba leche, sus nalgas rompían el huevo, ella gozaba y, sumergiendo mi rostro en su culo, yo me inundaba de esa abundante inmundicia⁵⁰” (HO, p. 57).

Para mí, la descripción de la escena en cuanto imagen plástica habla por sí sola. Incluso en este caso específico, ni siquiera hay una contradicción operando en mi risa, que fluye con gran facilidad⁵¹. Pero de esta misma escena se desprende un motivo que a mi juicio complejiza más la situación, que pone en jaque la comicidad de la novela, en pos de un nivel trágico, pero que, desde mi perspectiva, termina por confirmar el estatuto de comedia de *Historia del ojo*: la presencia de la madre de Simone. Pero esta discusión, como se sale de la línea de

⁴⁹ Sí, es inevitable. Uno de los tópicos de la novela es la incontinencia sexual de los protagonistas.

⁵⁰ De más está decir que nuevamente esta imagen se condice con el tema de la perversión que, como anticipo de lo que vendrá más adelante en este informe, nunca deja de imbricarse, inexorablemente, con el humor.

⁵¹ En este momento no puedo evitar recordar las palabras de Bataille que yo mismo incluí en la introducción: “si ríes, es porque tienes miedo” (ver p. 15 de este informe, donde aparecen otras citas atinentes del autor). También las siguientes: “en efecto, la risa justifica una forma de condena deshonorosa. La risa nos encamina hacia donde el principio de una prohibición, de necesarias e inevitables decencias, se convierte en obtusa hipocresía, en incompreensión de lo que está en juego” (Bataille, *Madame Edwarda*, p. 22). ¿No será que yo, que tanta permisibilidad a la risa le estoy ofreciendo al lector más pacato, estoy cayendo en la más grosera de las pacaterías, que incluye la risa y sonrisa nerviosa y de rechazo, que “nos encamina hacia donde el principio de una prohibición”?

exposición que estoy desarrollando, prefiero trabajarla brevemente en un apartado propio, más adelante (ver 2.1.2.)

Otro ejemplo del humor ‘plástico’ lo puedo rescatar de la siguiente escena:

“[...] se tumbó con la cabeza bajo mi verga y, apoyándose con las rodillas en mis hombros, levantó el culo aproximándolo a mí, que mantenía la cabeza a su nivel.

– ¿Puedes hacer pipí en el aire hasta el culo? –me preguntó.

– Sí –respondí–, pero el pis te mojará el traje y la cara.

– ¿Por qué no? –dijo ella, y la obedecí; pero, en cuanto hube terminado, la inundé nuevamente, esta vez de leche blanca” (HO, p. 54).

Toda esta situación, además, en la cima de un acantilado, y, como es de esperar, son descubiertos, esta vez por Marcelle (“la más pura y conmovedora de nuestras amigas”). Lo cómico se da, en ésta y otras escenas, por una situación fuera de lo esperado, sorpresiva⁵². Son cuadros plásticos, que se asemejan mucho a los cuadros preparados por los protagonistas de las novelas de Sade.

Puedo seguir dando vuelta alrededor de las páginas de esta novela y seguir encontrando ejemplos. Pero también puedo advertir una cierta progresión en ella. Cada vez nos vamos introduciendo más en el espacio de lo grotesco, llegando incluso hasta lo sórdido. Citaré, por ejemplo, ya aproximándonos al final de la novela, cuando Marcelle se suicida en el armario normando. Los protagonistas tienen una reflexión en torno a la muerte, el tedio, la cercanía o lejanía de la muerte hacia ellos, etc. Finalmente Simone termina meando sobre la muerta, como un acto de posesión, pero surgido desde el tedio. Y el asunto no termina allí. La pareja huye a España, para evitar cualquier investigación. Allí los acoge Sir Edmond, quien se acopla a los juegos de la pareja, como una especie de ‘padrino’ que les financia todos sus caprichos. Este caballero inglés le pide a Simone que relate con detalle la muerte de Marcelle,

⁵² “Tampoco son curiosidad y sorpresa factores que fundan lo cómico, pero sin ellos lo cómico moderno no podría existir [...] Lo inesperado forma muchas veces parte de lo cómico y lo sorprendente siempre es inesperado” (Bozal, Valeriano, “Introducción”, en Baudelaire, Charles, ob. cit., p. 42).

incluso con dibujos y planos, hasta finalmente hacerle mear sobre un maniquí que representaba a la muerta. Es este el tipo de grotesco que va desarrollando la novela, hasta llegar a la exacerbación de la escena final.

Otro ejemplo quizá menos tremendista es “la confesión de Simone” (HO, p. 120), que en un acto evidentemente desacralizador se confiesa ante don Aminado, sacerdote sevillano, contándole todos sus ‘deslices’, arrastrando al sacerdote a sus límites. “Lo peor, padre, es que me masturbo mientras le hablo”, a lo que sigue una demostración explícita, y la burla: “¿qué tal señor cura? [...] ¿te la meneas, tú también?”, de lo que obtenemos el siguiente resultado, que va cayendo hacia el grotesco: “en el interior, el visionario sentado, la cabeza gacha, se secaba la frente perlada de sudor [...] Simone levantó la inmunda sotana negra, y una larga verga rosa y dura apareció [...] Dejó hacer a Simone, quien tomó la bestialidad en su boca.” Esta escena, sin embargo, da inicio a toda la escena final, trabajada más adelante, máximo ejemplo del grotesco utilizado en esta novela, y de todo el humor negro que ofrece.

La lógica de los sueños es la misma (o es muy similar) a la lógica que rige lo cómico. Bergson, por ejemplo, nos dice que “el absurdo cómico es de la misma naturaleza que el de los sueños”; y continúa, “señalaré en primer lugar una cierta relajación de las reglas del razonamiento. Los razonamientos que nos mueven a la risa son aquellos que, aun sabiendo que son falsos, podríamos tener por verdaderos si los oyéramos en sueños”; “hay también *obsesiones cómicas* que se aproximan mucho a las obsesiones de los sueños”⁵³, etc. Freud también señala: “tanto las técnicas del chiste en la palabra, como las técnicas del chiste en el pensamiento son mecanismos de producción que asemejan al trabajo del sueño.”⁵⁴ Desde esa apreciación propuesta por estos autores, así como de la lectura del prólogo de Vargas Llosa a la novela (específicamente lo que dice en relación al código surrealista que subyace a ésta, que siempre se está moviendo en un espacio onírico⁵⁵), puedo proponer que el humor de

⁵³ Bergson, Henri, ob. cit., pp. 897-898.

⁵⁴ Ver la presentación preparada por Roberto Suazo para el Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, de *El chiste y su relación con lo inconsciente*, de Sigmund Freud, p. 4.

⁵⁵ “Su ritmo no es el de la vigilia sino el del sueño. Allí, las palabras no son necesarias y a veces entorpecen el diálogo. Allí, las distancias dependen de nosotros en vez de depender nosotros de ellas [...] Ese es el ritmo de *Historia del ojo*, cuyos protagonistas no parecen

Historia del ojo implícitamente siempre se está conectando con ese espacio de los sueños, y por eso se da ese humor que siempre surge desde lo inesperado: no responde a una lógica racional que, a pesar de todo lo que podamos decir, siempre está rigiendo nuestra primera conciencia, y, por supuesto, nuestro acto de lectura (a no ser que adoptemos voluntariamente la postura contraria). Es con esa razón que Bataille juega, burlándose un poco de ella, o al menos problematizándola.

No es que Bataille haya escrito una novela surrealista, pero no deja de evidenciar su deuda con esta escuela, con la que mantuvo un estrecho vínculo, sobre todo en sus años de formación. No es casualidad que las ilustraciones de la novela las haya realizado Hans Bellmer, uno de los artistas que más se identifica con el surrealismo fundacional⁵⁶. Para que la novela fuese surrealista propiamente tal debiera estar escrita mediante la técnica de la escritura automática, lo que a todas luces no es así. Quizá uno de los pocos ejemplos de novela ‘erótica’⁵⁷ de corte típicamente surrealista es *El vizconde Pajillero de los Cojones Blandos*, de Benjamin Péret⁵⁸, que sí tiene un tipo de escritura mucho más cercana a la escritura automática⁵⁹, pero que, de todas maneras, es un autor bastante desconocido, más aún

seres despiertos sino sonámbulos inmersos en una prisión onírica que les da la ilusión de libertad” (Vargas Llosa, “El placer glacial”, introducción a *Historia del ojo*, p. 30).

⁵⁶ Ver las ilustraciones de la novela, incluidas como apéndice N° 2 de este informe.

⁵⁷ No puedo evitar poner la palabra entre comillas, dado lo poco claro de su definición, o más bien del espacio que puede abarcar. Lo mismo debiera hacer con la palabra ‘perversión’. Ambos conceptos serán brevemente problematizados más adelante.

⁵⁸ Péret, Benjamin, *El vizconde Pajillero de los Cojones Blandos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.

⁵⁹ Sólo por regalar un ejemplo al lector, cito el principio de un párrafo, al inicio de la novela: “El perro, no encontrando nada mejor que hacer, se lanzó contra el coño del espejo y se frotó enérgicamente en él soltando ladridos de placer de forma que, al poco rato, el coño le hizo eco. Pero el perro, que no podía soportar las imitaciones, se convirtió en espejo [...]” (Péret, Benjamin, ob. cit., p. 13). Hacia el final la novela pierde toda cohesión y se convierte en una

su novela. Lo que se puede rescatar en relación con esto es el tipo de imágenes que utiliza Bataille, y la lógica que rige el mundo presentado⁶⁰. Esa lógica rompe, aunque sin mucha brusquedad, la lógica estrictamente racional. O al menos la tensiona. Es por esto que, una vez más, la risa que puede o no surgir de la lectura de esta novela puede funcionar como un mecanismo de defensa ante un espacio que no dominamos⁶¹.

La escena que más claramente se condice con esta experiencia onírica-humorística es la misma de la visita a Marcelle en su casa de reposo (HO, pp. 71-77). Todo ese espacio tiene una tónica de sueño o fantasía. La casa de reposo es llamada “el castillo”, y por la descripción que se le da, parece realmente serlo (casi como un tópico de la literatura fantástica o infantil). Un ambiente de borrasca, de tormenta, en que, además, todo parece regirse por el azar. Hay siempre una casi explícita inverosimilitud realista en todo lo que se nos narra: llegan al castillo y está Marcelle en la ventana; entran sin ninguna dificultad a un lugar supuestamente vigilado, y peor aún, pareciera no existir nadie más en todo ese espacio (aunque siempre está la tensión de ser descubiertos, pero más por imágenes fantasmales que por personas ‘de carne y hueso’)⁶²; finalmente, sin tener motivación alguna, y sin ponerse de acuerdo, ambos protagonistas abandonan sus ropas. Todo parece carecer de contexto, o bien nada se puede construir gracias a éste. El protagonista escapa de la casa de reposo y, de la nada “una mano ensalivada había cogido mi verga y la meneaba, un beso baboso y ardiente me penetraba la

seguidilla de versos sueltos (“Reina de las reinas / tu culo dice sí / folla con perros / piojos y saurios”, ídem, p. 73).

⁶⁰ “Esquemmatizando, pero sin forzar la realidad, se puede decir que la forma en *Historia del ojo* es realista y el contenido surrealista” (Vargas Llosa, ob. cit., p. 27).

⁶¹ Suponiendo que la lógica que opera es la lógica de los sueños, habría que decir que uno no puede ni siquiera controlar la lógica de sus propios sueños. La lógica del sueño del otro implica no sólo esa incontrolabilidad, sino también el espacio de lo desconocido.

⁶² Como en los sueños en que, por ejemplo, una casa puede representar más bien a la persona que vive allí, en esta escena el castillo pareciera existir sólo por Marcelle. Por eso la absurda ausencia de cualquier otro personaje en ésta.

intimidad del culo” (HO, p. 75), como en un sueño húmedo. Pero inmediatamente despierta: “apenas tuve tiempo de volverme para escupir mi leche en la cara de Simone” (ídem).

Todo este mecanismo humorístico (la situación contraria a lo esperado, la forma de la dicción, el grotesco baudeleriano, la comicidad que llamé plástica, la lógica de los sueños) se va desarrollando en la novela, preparando, a mi juicio, la dos escenas cúlmines en este sentido: la corrida de toros y el sacrificio de don Aminado, sobre todo la última de ellas, que ya están anunciadas para más adelante. Se va generando en la novela una tónica, un cierto talante mediante estas pequeñas escenas que he ido presentando, que funcionan como una especie de lubricante que permitirá entrar con mayor facilidad, y entender mejor el humor, de las escenas finales.

2.1.2. De lo cómico y lo trágico en *Historia del ojo*

Señalé un poco más arriba que la presencia de la madre pone en tensión el nivel cómico de esta novela. Digo esto por lo siguiente. En una primera lectura me pareció que las escenas en que aparecía la madre de Simone eran de las más cómicas de la novela. Me imaginaba el espectáculo de ver entrar a esta señora a una sala en que está su hija introduciéndose un huevo en su sexo, con otro adolescente, que le eyacula en el rostro, o algún cuadro similar. Pero tal vez lo más gracioso sea su actitud, que ante el shock no puede más que reaccionar con silencio e impavidez. Luego de la escena transcrita más arriba, de la página 57 de la novela (cuando comienza el juego de los huevos; ver más arriba, p. 20), la madre los descubre en sus juegos, “pero aquella mujer extremadamente dulce, aunque llevara una vida ejemplar, se contentó la primera vez con asistir al juego sin decir palabra, y sin que nosotros notáramos su presencia: imagino que no pudo abrir la boca de terror” (HO, p. 57). La anciana madre los descubre en toda clase de juegos sexuales, y sin embargo ninguna palabra sale de su boca; nada dice, de hecho, en toda la novela. Peor aún, Simone abusa abiertamente de ella, e incita a su pareja a que lo haga. Confieso que no pude dejar de reírme de las apariciones fantasmales de esta desdichada señora.

Pero afinando un poco más la lectura, y complementando con las lecturas teóricas, fui desarrollando la concepción de que éste es el único personaje realmente trágico de la novela. En un sentido aristotélico, como aquel personaje que pasa de la dicha a la desdicha, la madre va poco a poco cayendo en un silenciamiento, en un borramiento de su persona (jamás el

narrador le cede la palabra, y sólo la identificamos como “la madre”), tanto así que para Simone se vuelve un objeto más de sus juegos, aun a costa de la total desgracia de su madre⁶³. La risa que recae sobre ella es una risa de degradación absoluta⁶⁴. Ahora bien, al ser un personaje marginal, no muy desarrollado, no podemos decir que efectivamente antes estuviera en ‘la dicha’, pero ante la ausencia de una marca que determine lo contrario, estamos facultados para al menos suponer que esto es así. Además, del mismo texto antes citado podemos desprender que si es una mujer de “vida ejemplar” y “extremadamente dulce”, no llevaba un mal pasar. Lo que sigue en adelante es una constante y continua degradación, que no puede sino significar su desgracia⁶⁵. Sin ir más lejos, en la página siguiente leemos:

“Pocos días después, mientras hacía gimnasia conmigo en las vigas de un garaje, Simone orinó sobre aquella mujer que se había detenido debajo de ella sin verla. La anciana se apartó, mirándonos con **ojos tristes** y una actitud de tal **desamparo** que provocó nuestros juegos. Simone, a cuatro patas, estalló de risa, exhibiendo ante mí su culo; yo levanté su vestido y me la meneé, ebrio de verla desnuda ante su madre” (HO, p. 58; los destacados son míos).

La mujer se convierte en un fantasma, que sólo aparece para presenciar las orgías de su hija⁶⁶ y para ser degradada por la pareja. Simone tiene total dominio sobre ella: cuando el protagonista se esconde en el baño y la madre quiere entrar, Simone le advierte “no entres, hay un hombre desnudo” (HO, p. 85).

Si nos reímos de esta mujer, no podemos evitar razonar que nos estamos riendo de su desgracia, dando cuenta de ese rasgo luciferino de la risa del que habla Baudelaire. Nos reímos de su tragedia. Un humor muy negro subyace a estas escenas, sobre todo en aquella en

⁶³ ¿Habrá algo más perverso que esto?

⁶⁴ “La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad [...] Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa” (Baudelaire, Charles, ob. cit., p. 94).

⁶⁵ Y una desgracia muy triste: un perpetuo silencio, una desgracia que se consume hacia dentro, que no se manifiesta más que en la suposición del dolor.

⁶⁶ Funciona, en este sentido, como la tercera persona, que puede juzgar lo perverso o lo obsceno como tal. Ver el apartado 2.2.

que la madre es orinada. Es por esto que considero que esta mujer representa el único personaje realmente trágico de *Historia del ojo*, la única que cae realmente en la desdicha. Sin embargo, su presencia sirve para confirmar que estamos ante una novela cómica, o al menos así lo entiendo yo. Supongamos que efectivamente la madre es un personaje trágico, y que por lo tanto porta en sí la tragicidad. Resulta pues, que esa tragicidad llamada madre es casi una aparición, un fantasma, que entra y aparece (brevemente) y desaparece de la novela sólo en cuanto puede ser vejada, y sin tener nunca la palabra, cayendo definitivamente en el olvido. Es, entonces, la comedia la que gana por sobre la tragedia, por paliza.

Marcelle es otro personaje que puede entrar a cuestionar esta categoría. Ella ‘quiere pero no quiere’ ser parte de los juegos de la pareja, quienes poco a poco la van convenciendo y la van necesitando cada vez más, hasta que se convierte en una obsesión. Entre tanto, Marcelle cae en la culpa, pierde la cordura y va a parar al “castillo”. Es rescatada luego por los protagonistas, pero en un arranque de locura, se suicida. Podemos entonces, quizá, considerarla desdichada. Pero lo que ocurre con Marcelle es que, primero, da la impresión de ser *siempre* desdichada. Segundo, y principalmente, ella se transforma en el objeto fundamental del deseo de la pareja. No pueden subsistir sin ella, la necesitan incluso para tener sexo entre ellos (o, más bien, sus juegos sexuales, pues relaciones sexuales propiamente dichas no tiene hasta la muerte de Marcelle). Esto no es menor, pues estos personajes viven por y para el sexo (como un juego, vital, llevado a sus límites), sólo existen como persona(je)s en la medida en que son actualizados por el sexo. Siendo, además, el tema fundamental de la novela, Marcelle se convierte en una piedra existencial fundacional, tanto de los personajes como de la novela en sí. Su muerte es una especie de inmolación en un ritual sexual, necesario para sostener el mundo intradieético. Su muerte, de hecho, marca un cambio fuerte en la novela. Los personajes abandonan sus hogares, se abren a la experiencia del mundo y, más aún, deben extender sus juegos sexuales a extremos que antes no habían llegado.

Marcelle, entonces, puede considerarse posiblemente trágica, pero dada su funcionalidad en la novela, adquiere un nivel casi mítico, que la rescata de su condición de tal, pues se eleva semi divinamente por sobre el resto de los personajes en el mundo intradieético.

2.2. Erotismo y perversión

Por un momento abandonamos el terreno de la comicidad y entramos en un campo esencialmente distinto pero que, como poco más adelante veremos, se condice absolutamente con aquél. Lo perverso. La perversión. Cómo puedo entrar a trabajar con estos conceptos sin ser necesariamente arbitrario, apriorístico, definitivamente subjetivo. Puedo aclarar de ya que todo esto es efectivamente así. Basta con saber que la mera utilización de la palabra *perversión* para definir el tema con que iba a trabajar fue intuitiva, espontánea. Luego surge la necesidad de ir afinando el concepto para armar este puzzle de piezas aparentemente inconexas, convergentes en mi lectura. Por eso doy inicio a esta parte regalándome el placer del subjetivismo autorizado: la perversión, por mucha definición concreta que se rastree, está siempre en el ojo del que mira. El inquisidor que juzga los patrones de normalidad y determina la irregularidades que vienen a pervertir ese orden. Que me base en esta parte en un material teórico firme y convincente no dice nada respecto de la arbitrariedad inherente a la mera selección del término para encasillar la novela, aunque luego lleguemos a la negación de la pertinencia de este encasillamiento inicial. Las cartas ya están echadas, y vienen marcadas con descaro.

En esta segunda parte del análisis pretendo abordar, desde una perspectiva personal, pero siempre sustentable por un cuadro sinóptico de teorías, definiciones o apreciaciones al respecto (que permitan de alguna manera disfrazar la subjetividad anunciada), el tema de la perversión sexual que se da en el relato de *Historia del ojo*, pero sobre todo considerando la evolución interna, pero de múltiples influencias externas, que sufre el concepto en mi apreciación, intentando poner en juego esas mismas influencias (hablo de los objetos estéticos que aparecen en mi camino) en relación con mi objeto, para ver cómo éste se ve determinado por aquellas. También, por supuesto, los aportes que el propio autor de la novela da, en su amplia teoría sobre el erotismo, la cual servirá de eje argumentativo para esta exposición.

Pero el espacio es reducido, el objetivo central debe obligatoriamente ser otro, por lo que seré particularmente breve en este apartado del análisis, seleccionando sólo aquello que es decidor y central para el desarrollo de mi argumentación, por lo que quizá parezca ligeramente arbitrario, o desmedidamente somero, pero esto será así por una cuestión de metodología, de espacialidad disponible, y, claro, de subjetividad auto-permitida. Esbozos serán de un problema que merece ser mucho más ampliamente tratado, y que no pueden sino ser

funcionales a la línea central de este informe (no me refiero en este caso a mi lectura, sino a la comedia y lo cómico). Un paréntesis para deleite del autor.

2.2.1. El punto de arranque: subjetivismo y complejización

Como he esbozado más arriba, hablar de *perversión* significa para mí, en un primer momento, una calificación apropiativa espontánea de la novela. Todo este informe viene a ser una suerte de justificación teórica, argumentada en lo posible de manera convincente, metodológica, de conceptos que en un principio no tienen un sólido pie, pero que abren las puertas a una línea de investigación. En el caso de lo cómico el proceso fue inverso: primero la problematización teórica, que permite leer bajo otro prisma la literatura posiblemente cómica, gracias a la cual puedo aceptar, primero, *Historia del ojo* como tal, y luego especificar más finamente su comicidad y humorismo partiendo de esa misma base. La progresión se da, entonces, previa a la lectura. En el caso de la perversión es del modo inverso. La lectura misma posibilita una conceptualización aún virtual, partiendo de un término específico que surge espontáneo, sin ninguna otra rigurosidad que la pragmática, en una primera lectura ingenua. La progresión, como se comprenderá, viene después. Este afinamiento terminológico no está conducido por la literatura teórica al respecto, prefiriendo elaborar una apreciación más estética que teórica de un concepto en sí problemático: dicho está: la conciencia que juzga lo determina. De esta manera se convierte en un camino más sensitivo que intelectual, para luego ser concretizado desde la teoría (la cual, al no ser prescriptiva o definitoria, puede ser asimilada también desde su esteticidad), que se encontrará siempre supeditada al espacio de la apreciación estética que le antecede. Para una mayor rigurosidad y comprensibilidad he preferido, como he señalado, abordar la problemática desde la misma teoría de Bataille. Su teoría versa sobre el erotismo. Queda pendiente, entonces, el tema específico de la perversión, que viene a complementarse con esta misma teoría, pero que se ve determinada por mi lectura de ella.

Puedo comenzar haciendo partícipe al lector de las características de esta novela que me llevaron a considerarla como una ‘historia de perversión’⁶⁷. Primeramente, la consideración

⁶⁷ Como advertí anteriormente, este apartado será una especie de paréntesis de este texto, cortando la línea argumental de lo cómico. Hay que considerar, eso sí, que será importante para comprender la última parte de este informe. Es un paréntesis como preámbulo necesario

de dos adolescentes que llevan la sexualidad (como exploración) hasta sus extremos. Perversión no hay en aquello, pero si la entendemos como algo que se sale de la norma (o lo normal)⁶⁸, llama la atención el juego de quebrar huevos entre las nalgas (¡en presencia de la madre!), el sentarse sobre platos con leche o sobre criadillas de toro en un lugar público (mientras el torero es corneado y muerto en la arena), el mearse encima constantemente, etc. Los ejemplos son abundantes. Pero lo esencial para entender algo como perverso es, así como yo lo entiendo, el daño, voluntario (o al menos como deseo), a terceros ‘inocentes’, más aún si ese daño implica la satisfacción (sexual, en este caso) de quien lo comete. Puede ser que todas esas ‘desviaciones’ antes señaladas sean meramente un salirse de la norma⁶⁹, algo fuera de lo usado, pero no necesariamente catalogable de perverso. En cambio, cuando existe un hacer el mal con plena certeza de estar haciéndolo, a un otro que no está dispuesto a ello⁷⁰, entonces estamos hablando para mí de un caso de perversión⁷¹. En el caso de la novela podemos verlo, al principio, en los ejemplos que ya di sobre la madre de Simone. Sobre ella no recae un daño

a una conclusión final. Lo que en esta nota quiero dejar en claro es que es probable que en ningún punto de este apartado se toque el tema del humor.

⁶⁸ “PERVERSIÓN: 2. psiquiatr. Trastorno mental que impulsa al sujeto a realizar actos considerados como inmorales o antisociales: *perversiones sexuales*.” (*El Pequeño Larousse Ilustrado*, Barcelona-México-Buenos Aires, Larousse, 2003).

⁶⁹ Norma entendida como ‘lo normal’, lo que el común de la gente considera como tal. Es decir, una cuestión casi estadística. Pero norma también como aquello que está establecido (lo normativo), tanto moral como legalmente, y esto en todo nivel social: prohibiciones y permisiones tanto en lo legal como, por ejemplo, en lo interno de la familia.

⁷⁰ Aquí puedo dar el ejemplo del sádico y el masoquista, último éste no sólo dispuesto sino que deseoso de ser “dañado” por el primero. Sería este caso un “salirse de la norma”, pero no un caso de perversión como acabo de señalar.

⁷¹ “Bajo sus impulsos [de la perversión o perversidad] nosotros actuamos por la misma razón que no deberíamos actuar [...] Esta irresistible tendencia a hacer el mal por el mal [...] es un impulso elementalmente radical y primitivo” (Poe, Edgar Allan, “El demonio de la perversidad”, en *Narraciones Extraordinarias*, Madrid, Edaf, 1975, p. 273).

físico, pero sí el peor de los daños psicológicos. La perversión, en este caso viene dada por la vejación, y el extremo placer que ésta les produce a los protagonistas: “Simone orinó sobre aquella mujer que se había detenido debajo de ella sin verla. La anciana se apartó mirándonos con ojos tristes y una actitud de total desamparo que **provocó nuestros juegos**” (HO, p. 58; el destacado es mío). Los casos proliferan más adelante. Puedo citar el ya mencionado atropello a la ciclista que, aunque en este caso no es voluntario, sí produce la excitación en los protagonistas ante la experiencia del cuerpo sin vida, degenerado. También el mismo caso de Granero corneado, en que, si bien ellos nada tienen que ver en aquello, también produce una excitación fuera de lo común en Simone (quien al tiempo se está sentando en las criadillas del toro anteriormente muerto) ante la visión del torero muerto, con un ojo colgando. Este último caso como ejemplo de que, aunque la perversión, a mi juicio, viene del daño y placer de éste sobre un tercero, funciona más bien en un nivel interno, como en este caso, en que se goza por la muerte del otro, sin tener que participar directamente de esa muerte. No todos osan dañar efectivamente al otro, pero en todos funciona en algún nivel la perversión.

Es en la segunda parte de la novela, cuando la pareja ya está con Sir Edmond, donde abundan los ejemplos de perversidad. El caso de Granero es uno. También este ejemplo que transcribo, cuando recién comienza su relación con el inglés:

“Un día, Sir Edmond hizo lanzar y encerrar en una cochiguera baja, estrecha y sin ventanas, a una pequeña y deliciosa golfa de Madrid, que cayó en camisa y bragas sobre la charca de purina, bajo el vientre de las cerdas. Simone se hizo follar largamente por mí en el barro, delante de la puerta, mientras Sir Edmond se la meneaba” (HO, p. 104).

Escena esta última donde se manifiesta sin ningún disfraz el nivel de degradación al que es sometida la prostituta, rebajada al nivel de los cerdos, rodeada de la suciedad (ni siquiera en un nivel metafórico) más absoluta, para deleite del trío protagónico. Y para finalizar con los ejemplos, podemos ver el caso más patológico de perversión, que se da en el sacrificio final de don Aminado, el cual implica la degradación moral del sacerdote, degradación que implica, a su vez, una degradación espiritual y existencial de éste mismo, pero también de la iglesia como institución representada por él, por lo que opera, además, una desacralización religiosa-moral, subversiva del orden establecido, que es lo que más deleita a los protagonistas. Finalmente el sacerdote es asesinado mientras tiene relaciones sexuales con Simone.

No quiero extenderme en este punto sin antes establecer algún tipo de marco en que centrar la discusión. Dos consideraciones, sí, me permito hacer anteriormente, que dicen relación con el origen y el paradigma. La primera de éstas tiene que ver con el punto de arranque del tema de la perversión sexual, desde mi experiencia lectora. Así como la predisposición a lo cómico previa a la lectura de *Historia del ojo* venía determinada, o al menos sustentada en el trabajo teórico, la perspectiva de la sexualidad y sus límites, el exceso y la perversión vienen determinadas, también previamente, pero esta vez por una experiencia estética. *El imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima fue una película decidora, al menos en cuanto a la elección de mi tema. Significó el despertar de una problemática sumamente atractiva para mí, pero algo olvidada, como ya dije. Significó una predisposición, anímica quizá, a enfocar mi lectura dentro de una línea temática de interés. No me extendo mayormente en esto; sólo remito al lector a que recurra a la película para que establezca él mismo las conexiones⁷².

La segunda consideración dije que refería al paradigma. Creo que no se puede comenzar a hablar de perversión sexual sin hacer referencia al maestro en estas cuestiones, en el campo de la literatura: Donatien Alphonse Francois, Marqués de Sade. En este sentido, y viéndolo siempre desde la perspectiva en que estoy trabajando, es muy interesante leer *Filosofía en el tocador*⁷³, donde la libertad sexual y la perversión se ponen en el centro de la trama, y se hace toda una discusión filosófica (con toda clase de ejemplos prácticos, claro) en torno a ellas. Gracias a las enseñanzas de Dolmancé y la Señorita Saint-Ange a la inocente Eugenia, nos enteramos de las virtudes que tiene el abuso de la sexualidad, del placer en el daño al otro, de las ventajas de la homosexualidad por parte de los hombres y de la prostitución para las

⁷² De todas maneras las similitudes, al menos a nivel de superficie, entre ambos objetos son abundantes. Principalmente se puede decir que ambas obras ponen el tema de la sexualidad como eje argumental de la trama, como núcleo aglutinante de significación, por sobre la anécdota misma de la historia, por sobre el espacio presentado, o la individualidad de los personajes. En ambas hay una pareja protagónica que se dedica a lo largo de todo el relato a explorar y llevar hasta sus límites la sexualidad. En ambas, el final de la obra muestra la extralimitación de esa sexualidad explorativa: el sacrificio del sacerdote sevillano, en *Historia del ojo*; la muerte (de algún modo también ritual) de Kichizo, el protagonista, en la película japonesa.

⁷³ En Sade, Marqués de, *Obras Selectas*, Madrid, Edimat Libros, 2000, pp. 289-435.

mujeres, del incesto, del desprecio a la religión y a toda norma establecida y, finalmente, del placer máximo que se puede lograr provocando un daño que puede llegar hasta la muerte en el otro (que, en esta novela, se explicita en el deseo de Eugenia de asesinar a su madre, que finalmente se convierte sólo en una cruel tortura). Todo esto visto, además, con un gran – aunque terrible– sentido del humor⁷⁴. La perversa sexualidad de Sade es vista como un medio de romper con la norma establecida (religiosa, política, social y moral), que sólo significa una serie de prohibiciones que van en contra de la naturaleza del ser humano⁷⁵: “[El Caballero:] ¿acaso el hombre no es dueño de hacer lo que le plazca?” (Sade, ob. cit., p. 295). Pero esa libertad es llevada hasta los extremos: el placer máximo surge de hacer el mal sobre los demás: “[Eugenia:] ¡Pues bien! Dejando vagar esa imaginación, dándole libertad para franquear las últimas barreras que podrían oponerle la religión, la decencia, la caridad, la virtud, en fin, nuestros supuestos deberes, ¿acaso no serían realmente prodigiosos esos desvaríos?” (ídem, p. 333); desvaríos que pueden llegar “a los más perversos y espantosos crímenes” (ídem).

Lo interesante del Marqués radica, primero, en presentarse como paradigmático ante el tema de la perversión (el más ‘puramente perverso’ de los autores que he leído), pero además, presentar el nivel subversivo y trasgresor que presenta esa sexualidad extralimitada, que se condecirá, como lo veremos, con el erotismo de Bataille. Las novelas de Sade (escojo *Filosofía en el tocador* pues es donde se expone doctrinaria y pedagógicamente su propia filosofía de la trasgresión, pero también puede verse ‘en la práctica’ en otras novelas suyas, sobre todo aquellas en que sus anti-heroínas caen progresivamente en la degradación más absoluta, por haber escogido el camino de la virtud; me refiero sobre todo a *Justine* y *Los infortunios de la virtud*) son un precedente insoslayable para la lectura interpretativa de *Historia del ojo*.

⁷⁴ “*La philosophie dans le boudoir* es un libro divertido: uno lo divertido a lo horroroso” (Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets Editores, Colección Ensayos, 2000, p.260).

⁷⁵ Contrastar con la exposición sobre el erotismo, de Bataille, un poco más adelante.

2.2.2. El erotismo de Bataille

Sin pretender hacer una exposición detallada de la teoría del erotismo del autor de *Historia del ojo*, se hace necesario realizar, al menos, una breve reflexión en torno al tema, indispensable para seguir con este desarrollo de la perversión, ya que, gracias a la particular visión de Bataille sobre el erotismo, se actualizan fácilmente muchos de los sentidos que se despliegan en la novela objeto de este informe. Remito de todas maneras al lector a que recurra a la fuente directa, en *El erotismo*⁷⁶, o, en una versión menos desarrollada pero con mayor cantidad de material visual adicional, en *Las lágrimas de Eros*⁷⁷.

“Puede decirse del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (*Erotismo*, p. 23). Así da inicio a su ensayo Bataille. El erotismo se identifica como una característica propiamente humana, que, si bien depende de ella, se aleja de la simple reproducción sexual⁷⁸. Ésta pone en juego seres *discontinuos*. Su reflexión parte de esa condición de discontinuidad inherente al ser humano. Somos seres discontinuos en cuanto “los seres que se reproducen son distintos unos de otros y los seres reproducidos son distintos entre ellos como son distintos de aquéllos de los que salieron [...] Entre un ser y otro hay un abismo, una discontinuidad” (*Erotismo*, p. 25). No obstante esta discontinuidad esencial (que se condice con la idea de individuo y de la identificación de éste como sujeto), el ser humano tiene presente la conciencia de una continuidad perdida, a la cual intenta siempre llegar. La muerte se evidencia como el sentido o posibilidad máxima de esta continuidad. El erotismo, por su parte, se presenta como un esfuerzo de romper con la discontinuidad por un sentimiento de continuidad efímero, en el acto sexual mismo. Por lo tanto, el acto sexual está fuertemente ligado a la muerte⁷⁹. Uno anuncia al otro, y viceversa. Creación de vida y su aniquilación. En

⁷⁶ Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992. [Para las citas me referiré a este texto simplemente como *Erotismo*]

⁷⁷ Las citas de este texto serán referidas como *Las lágrimas...*

⁷⁸ “Para los primeros hombres que tuvieron conciencia de ello, la finalidad de la actividad sexual no debió de ser la procreación, sino el placer inmediato que resultaba de dicha actividad sexual” (Bataille, *Las lágrimas...*, p. 62).

⁷⁹ “Hay un paso de la actitud normal al deseo una fascinación fundamental de la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Lo

esa aparente disolución del ser en la culminación de la pasión erótica (tradicionalmente referida como ‘la pequeña muerte’) el ser se acerca por un instante al sentimiento de continuidad, que sólo la muerte podría otorgar⁸⁰.

Ahora bien, señala también este autor que la sexualidad está siempre vinculada a una prohibición fundamental. Al establecerse el hombre en sociedad, al fundar sus relaciones en torno a la ley del trabajo (que lo distancia de su ‘animalidad’), impone dos interdictos fundamentales: la prohibición a la muerte (el dar la muerte, presenciarse, desacralizarla, etc.) y prohibición a la sexualidad (como un conjunto de reglas normativas que varían de una sociedad a otra, pero que siempre están presentes en ella, y que es lo que Freud identificó con la prohibición del incesto)⁸¹. Pero la base de estas prohibiciones no tiene un sustento racional que las haga especialmente necesarias para el hombre, más bien se contraponen a su propia naturaleza (Sade *dixit*), por lo que la prohibición tiene siempre un carácter anfibológico: está

repito: de esas formas de vida social, regular, que fundan el orden discontinuo de las individualidades definidas que somos” (*Erotismo*, p. 32); también: “es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo” (*Las lágrimas...*, p.53. Aquella violencia de la que habla representa la trasgresión a la prohibición).

⁸⁰ Por eso, también, la relación que establece Bataille entre la experiencia mística y el erotismo. De los tres tipos de erotismo que distingue: del cuerpo, de los corazones y sagrado, el misticismo correspondería a éste último, donde la continuidad se daría en la comunión con Dios.

⁸¹ Foucault demuestra con ejemplos textuales que, si bien existe el prejuicio de que la moral cristiana fue la que impuso reglas restrictivas y prohibitivas (tanto legales como morales) sobre la moral sexual de la Antigüedad, mucho más liberal en ese sentido, esto no es realmente así. Lo perjudicial del exceso, el valor de la monogamia, la abstinencia como un rasgo de superioridad, etc., también están presentes entre los griegos. Por eso “podríamos inferir que la moral sexual del cristianismo y del paganismo forman un continuo” (Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, México D. F., Siglo Veintiuno Editores, 1993, p. 22).

llamando constantemente a su propia trasgresión⁸². En el caso de la muerte, la manifestación más evidente de esta trasgresión es la guerra, que es el llamado oficial, permitido y normado, a dar la muerte. También se puede hacer referencia al sacrificio ritual, en que el culto establecido da muerte a una víctima, poniendo en juego la continuidad de la comunidad en ese acto de comunión con lo divino (la víctima inmolada siempre representa a la totalidad de la comunidad). El erotismo es la trasgresión a la prohibición de la sexualidad. Pero, al estar implicado inexorablemente con la muerte, el placer sexual implica una doble trasgresión frente a la norma y la moral establecida (que, en la sociedad occidental suele estar claramente identificada con la moral cristiana).

La sexualidad sólo se legaliza dentro del matrimonio, el cual en esencia va en contra del erotismo, pues representa la costumbre, la sexualidad normada⁸³: “Hablamos de erotismo todas las veces en que un ser humano se conduce de manera que presenta con las conductas y

⁸² La trasgresión nunca implica la eliminación o superación de la prohibición, sino que requiere de ella. De alguna manera la confirma. “Lo prohibido confiere un valor propio a lo que es objeto de prohibición [...] Lo prohibido da a la acción prohibida un sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la trasgresión, sin la cual la acción carecería de esa atracción maligna que seduce... Lo que hechiza es la trasgresión de lo prohibido...” (*Las lágrimas...*, p. 87).

⁸³ De todas maneras, en el ser amado se encuentra una posible respuesta a la discontinuidad. Nuevamente esa respuesta se vincula a la potencialidad de la muerte: “la posesión del ser amado no significa la muerte, al contrario, pero la muerte está comprometida en su búsqueda. Aunque el amante no puede poseer al ser amado, piensa a veces en matarlo: a menudo preferiría matarlo a perderlo. Desea en otros casos su propia muerte [...] le parece al amante que sólo el ser amado puede en este mundo realizar lo que impiden nuestros límites, la plena confusión de los seres, la continuidad de dos seres discontinuos” (*Erotismo*, p. 34). Esta afirmación, además, aparece casi como un tópico artístico en el campo en el cual estoy trabajando. El éxtasis llega a su punto cúlmine en la muerte del amante, en una comunión (continuidad, diría Bataille) que trasgrede la norma, y significa la superación de la limitación que supone la vida como individuo. Sin ningún afán interpretativo compárese, por ejemplo, el final de la novela *Frente a un hombre armado*, de Mauricio Wacquez, y de las películas *El imperio de los sentidos*, antes referida, y *Matador*, de Pedro Almodóvar.

los juicios habituales una oposición contrastada [...] El matrimonio es antes que nada el marco de la sexualidad lícita” (*Erotismo*, p.152). En cambio, la orgía representa un momento fugaz de trasgresión; es una inversión, de alguna manera ‘ordenada’ del orden establecido (pues está hablando de la orgía ritual).

En la cultura de fundamentos cristianos, es decir, prácticamente toda la cultura occidental, se hace una oposición manifiesta a la trasgresión (“en la historia del erotismo, la religión cristiana desempeñó una función clara: su condena”, *Las lágrimas...*, p. 97). La continuidad de los seres se debe lograr en el amor a Dios y, de hecho, la noción de eternidad cristiana tras la muerte niega la posibilidad de la continuidad de los individuos; es, más bien, una eterna discontinuidad⁸⁴. La voluptuosidad, como posibilidad tácita de comunión de los seres, como manifestación del placer de la carne, queda condenada para siempre al espacio del mal. Si bien el erotismo tiene en sus orígenes un sentido religioso, el cristianismo desplaza tal vínculo hasta el extremo del rechazo⁸⁵. La sexualidad es sólo entendida como necesaria en cuanto a la pervivencia de la especie, desconectada del goce sensual, pues “únicamente confirió al goce de lo momentáneo un sentido de culpabilidad respecto del resultado final” (*Las lágrimas...*, p. 97), y, como recién señalaba, sólo dentro de la legalidad del matrimonio

Como resumen de este pobre compendio, hay que señalar que la sexualidad (en cuanto voluptuosidad) implica siempre una trasgresión en contra de una moral establecida, como

⁸⁴ “De la misma manera que la trasgresión organizaba la continuidad nacida de la violencia, el cristianismo hizo entrar a esa continuidad, para la que quería todo el espacio, en el marco de la discontinuidad [...] Redujo lo sagrado, lo divino, a la persona discontinua de un Dios creador. Mucho más, hizo, generalmente, del más allá de ese mundo real el prolongamiento de todas las almas discontinuas [...] Elegidos y condenados, ángeles y demonios, llegaron a ser los fragmentos imperecederos, divididos para siempre, arbitrariamente distintos unos de otros, arbitrariamente separados de esa totalidad del ser [...]” (*Erotismo*, p. 167).

⁸⁵ “Resulta trivial afirmar que la religión condena el erotismo, ya que, esencialmente y en sus orígenes, éste estaba asociado a la vida religiosa. El erotismo individualizado de las civilizaciones modernas, en razón de su carácter individual, carece de cualquier vínculo que lo una a la religión, a no ser la condena final que se opone al sentido religioso de la promiscuidad del erotismo” (*Las lágrimas...*, p. 91).

conjunto de prohibiciones (básicamente la prohibición de la sexualidad y la muerte), pero que, como trasgresión, *requiere* de esa prohibición. El erotismo aparecería como una latencia de continuidad de los individuos discontinuos que somos, pero que se queda sólo en eso, en el anuncio, en la aproximación aparente. De ahí la insaciabilidad del deseo⁸⁶. La posibilidad de continuidad se vincula con la muerte, y en el misticismo, con la comunión con Dios.

Si bien esta teoría no es explicativa respecto de *Historia del ojo*, sí permite, al menos, actualizar muchos de los significados posibles que pueden desprenderse de ésta. Hasta cierto punto heredera de Sade, la comprensión de esta novela requiere mucho más que una lectura de superficie, o una comparación de referencia con el Marqués. El nivel con que trabaja la perversión Sade es muy similar, salvando claras diferencias, con el relato de la novela de Bataille. Sade, además, se actualiza gracias a los valores atribuidos al erotismo por Bataille. El gran problema es que lleva estos preceptos hasta el extremo, extralimitándose (llevando la trasgresión hasta *más allá del límite*, lo cual también se hace comprensible, pues su obra, como grito aislado –sofocado– en una sociedad especialmente prohibitiva, debe sobrepasar e incluso abusar de ese límite para que de alguna forma sea escuchada). El Marqués se establece dentro del código normal, legal y moral establecido, para presentar, en su literatura, un código antinómico alternativo, absolutamente correspondiente con la preceptiva establecida, pero en su oposición. La trasgresión es la filosofía que sustenta el discurso del Marqués.

2.2.3. De la perversión

Evidentemente con todas estas consideraciones aún no queda resuelto el problema de la perversión, pero sí enmarcado en un espacio mucho más definido. Aquí es donde se hace necesario afinar más los rasgos constitutivos esenciales de esto que he llamado en una primera instancia perversión, y la eficacia o pertinencia de este término para enmarcar la novela. Elidido queda desde mi perspectiva la perversión sexual en *Historia del ojo* como ‘aquello que escapa de la norma’. En la misma novela se satiriza respecto de esto. Los protagonistas no sólo exploran con su sexualidad llevándola hasta sus límites, sino que requieren, para desenvolverse plenamente en ella, de la presencia (aunque sea virtual) de testigos, que en este

⁸⁶ De hecho, Foucault propone, para su historia de la sexualidad, tomar como punto de referencia al sujeto, entendido como “hombre de deseo”.

contexto adquieren el carácter de jueces: la moral establecida, frente a la que despliegan toda su inventiva sexual como recurso subversivo, mofándose de ella, degradándola, desacralizándola⁸⁷. Es esa moral establecida, testigo de sus actos, la que debe juzgar la perversión. El ejemplo ampliamente citado es la madre de Simone, esta señora de “vida ejemplar” que viene cargada por los valores tradicionales de la moral familiar. La burla lleva a la degradación absoluta de esa constitución valórica. Asimismo, esa ley familiar revienta al término del segundo capítulo, con el abrupto final de la orgía de adolescentes organizada por el narrador y Simone:

“Fui, por el contrario, a abrir la puerta: ¡espectáculo y goce inauditos! Poco cuesta imaginar las exclamaciones, los gritos, las desproporcionadas amenazas de los padres al entrar al cuarto: los tribunales, el presidio, el patíbulo eran evocados a gritos incendiarios e imprecaciones espasmódicas” (HO, p. 62).

La presencia del otro siempre significa una moral (puritana, legal, inquisidora) establecida, de la cual requieren los protagonistas para llevar a cabo su acto de degradación, explicitación del nivel de trasgresión del erotismo que antes señalaba con Bataille. Más adelante la pareja se libera notablemente de la sujeción que implica esta necesidad de una presencia otra, ya que encuentran el compañero ideal: Sir Edmond, quien siempre está participando de sus aventuras sexuales, pero nunca directamente, sino que se queda siempre al margen, como un testigo (ocular)⁸⁸, sólo que el inglés nunca se instala como inquisidor. La pregunta es si nosotros, lectores virtuales de la novela, debemos adoptar esa mirada que juzga como perversa aquellos actos perpetrados por estos adolescentes, o seguimos el juego de la joven pareja, en su búsqueda trasgresora.

⁸⁷ Inherente a esta idea de que la sexualidad de los protagonistas es actualizada sólo en la medida de que haya una mirada, efectiva o virtual, que presencie sus actos, es una de las posibles interpretaciones de la metáfora del ojo, que da título a la novela, como un significante que se desplaza metonímicamente por todo nivel discursivo de este texto.

⁸⁸ “Prácticamente, no cesábamos de hacer el amor. Evitábamos el orgasmo y visitábamos la ciudad. Dejábamos un lugar propicio en busca de otro: una sala de Museo, la alameda de un jardín, la sombra de una iglesia [...] Sir Edmond nos seguía de lejos y nos *sorprendía*. Se sonrojaba entonces, sin acercarse. Si se la meneaba, lo hacía discretamente, a distancia” (HO, p. 114).

Frente a este problema, puedo problematizar aún más este concepto y su uso con algunas experiencias estéticas, para mostrar cómo, no obstante cualquier definición, la perversión y la perversidad como consideraciones morales depende más de quien la juzgue como tal que del que efectivamente la comete⁸⁹. En estos casos somos nosotros mismos como receptores de un objeto estético quienes debemos tomar una postura. Para comenzar, el caso más interesante es, a mi juicio, el *Diario del ladrón*⁹⁰, de Jean Genet, novela autobiográfica (o seudo autobiográfica), donde nos enfrentamos a un sujeto, el seudo-Genet, que ha decidido seguir en su vida el camino de la perversión, la abyección, y sus diferentes manifestaciones: el robo, la prostitución, la traición, etc. Lo maravilloso de esta novela, aparte de la calidad de su prosa, es que nos permite reconocer que la búsqueda de Genet es siempre una búsqueda del amor (y el amor siempre movido por un fuerte deseo erótico) y la belleza dentro de la abyección, en un nivel metanarrativo. “Porque posee estas condiciones de erotismo es por lo que me encarnicé con el mal” (Genet, p. 23). La violencia y el mal le hacen ver la belleza de las cosas: “de la belleza de su expresión depende la belleza de un acto moral [...] El acto es hermoso si provoca, y hace desvelarse en nuestra garganta, el canto [...] La traición es hermosa si nos hace cantar” (ídem, p. 33). Y casi al final de la novela nos deleita con la siguiente reflexión: “la traición es hermosa [...] Estaba hablando de traición abyecta. La que no quedará justificada por ninguna excusa heroica. La que es sorda, reptante, provocada por los sentimientos más desprovistos de nobleza: la envidia, el odio [...] la codicia” (íd., p. 208). Es

⁸⁹ “Por ‘moral’ entendemos un conjunto de valores y reglas de acción que se proponen a los individuos y a los grupos por medio de aparatos descriptivos diversos [...] también el comportamiento real de los individuos, en su relación con las reglas y valores que se les proponen [...] Pero hay algo más todavía: [entendemos por moral] la manera en que uno debe ‘conducirse’ —es decir, la manera en que debe constituirse uno mismo como sujeto moral que actúa en referencia a los elementos prescriptivos que constituyen el código” (Foucault, ob. cit., p. 27); “En suma, para que se califique de ‘moral’ una acción no debe reducirse a un acto o una serie de actos conformes a una regla, una ley y un valor [...] también implica una determinada relación consigo mismo” (ídem, p. 29).

⁹⁰ Genet, Jean, *Diario del ladrón*, Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1994. Todas las referencias de los siguientes dos párrafos corresponden a esta novela, por lo que sólo me limitaré a señalar las páginas correspondientes.

sorprendente, y muy atractivo por lo demás, cómo en este autor la vileza como proyecto se ve impulsada por la valoración estética que de ésta hace, y de esa esteticidad, de esa belleza, llega al amor (belleza, amor y deseo son términos casi correlativos en esta novela, y en todas subyace el trasfondo de la abyección)⁹¹. Más aún. Ese amor derivará en el gran proyecto de su vida: llegar a la santidad (y créanme que no está ironizando): “Si la santidad es mi meta, no puedo decir lo que es ésta. Mi punto de partida es la palabra misma que indica el estado más próximo a la perfección moral [...] quiero crearla a cada instante, es decir, hacer que todos mis actos me conduzcan hacia ella, a la que ignoro...” (íd., p. 181).

La mirada enjuiciadora puede perfectamente optar por la condena de Genet (o al menos de su homónimo literario). La perversión moral en todo sentido aflora en cada acto de este personaje. Sin embargo entramos nuevamente en el polivalente campo de la estética. ¿Qué es lo bello? ¿Qué es lo sublime? ¿Hasta dónde es posible llegar en búsqueda de esa belleza –esa ética personal, a fin de cuentas–, de esa sublimidad? Genet nos enseña que el amor va unido siempre al deseo erótico, y éste último a la belleza. La belleza de la perversión⁹².

El problema de la perversión como la mirada enjuiciante del otro está magistralmente representado (y problematizado) en la película *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar, quizá el mejor ejemplo, como experiencia estética, de que la perversión está en el que mira, y no necesariamente en el que la comete. La historia de Benigno y Alicia es antes que nada una

⁹¹ “El lector queda avisado –ya era hora– que este informe sobre mi vida íntima, o lo que ésta sugiere, no será sino un canto de amor. Exactamente mi vida fue la preparación de aventuras (no de juegos) eróticas cuyo sentido quiero describir ahora [...] ¿Lo que escribo fue verdadero? ¿Falso? Sólo este libro de amor será real...” (íd., p. 95, en una nota al pie).

⁹² Nuevamente invito al lector a que acuda a las fuentes. Este informe debe funcionar, en cierto nivel, como una gran invitación de lectura. Aparte de la novela recién comentada, prácticamente toda la obra de Jean Genet gira en torno a este tema. Destaco también la obra dramática *El Balcón*, donde se presenta toda una galería de ‘desviaciones’ sexuales, y la novela *Querelle* (o bien la versión cinematográfica de Rainer Werner Fassbinder), donde se sumerge en un mundo muy similar al del *Diario*, y donde vemos, también, que la máxima manifestación de amor en el homónimo protagonista se convierte en un acto de la más vil traición –la belleza de la traición– y el posterior asesinato del amado (ver nota 83).

historia de amor. Su ‘violación’ –de la cual nosotros podemos entender como proceso– se escapa de los límites de lo meramente vil, perverso, desviado de la norma. Sin embargo, ante la mirada de todos (incluso de su amigo Marcos, en un principio) estamos en presencia de un psicópata sexual que merece el peor de los castigos. Y de hecho, lo recibe. Pero nosotros podemos ver que es realmente amor lo que hay detrás. Y vida. Luego de que Benigno es tomado preso, Alicia, tras años de estar en coma, despierta. La perversa historia de Benigno es una historia del más profundo amor, de la vida que significa ese amor, y de lo terrible de la mirada enjuiciadora que sólo se rige por lo que ve, por lo moralmente correcto⁹³, por lo que dicta la norma. ¿Qué versión de la perversión es la que sostenemos? ¿La del hombre que por amor le devuelve la vida a una muchacha prácticamente muerta, pero que ha cometido un acto terrible de perversión a la vista de todos? ¿La de la sociedad, que sólo puede mirar superficie, y no puede penetrar en la belleza del acto mismo?⁹⁴ ¿Cuál?

No puedo dilatar más en este punto. Pero presento sí un caso más, que además sirve para complementar la teoría. En su estudio *Pornografía, erotismo y literatura*⁹⁵, David Loth especifica su punto de partida para entender la ‘pornografía’ (categoría dentro de la cual, evidentemente, puede –y debe, en este contexto– caer *Historia del ojo*): usa la palabra (y las relacionadas con ésta) para designar aquellas obras en que se escriba sobre las funciones sexuales, y que hayan sido, por algún grupo de autoridad, censurados, por considerarlas inmorales (p. 13). Su punto de arranque es evidentemente pragmático y sociológico, y este punto será lo que determinará todo su estudio. Así ocurre con mi novela y este informe. Partir señalando simplemente la posibilidad de que esta sea una novela de perversión (para poner a prueba el término) sobredetermina las posteriores apreciaciones e interpretaciones que podamos hacer de la obra.

Dentro del esquema de Loth *Historia del ojo* sería claramente pornográfica. Sin embargo el autor, que tanto despotrica en contra de la gazmoñería de la censura (como representación de

⁹³ La moral de reglas y prohibiciones contra la que se levanta Sade.

⁹⁴ Esto, por supuesto, es arte. ¿Cuál sería nuestra opinión si esto realmente ocurriera, y Alicia fuese conocida nuestra?

⁹⁵ Loth, David, *Pornografía, erotismo y literatura*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.

los supuestos valores de una sociedad determinada)⁹⁶, cuela en su discurso innumerables marcas que, frente a una novela como *Historia del ojo*, lo revelan como un inquisidor social más. Entre esas, sus consideraciones respecto de la perversión: “las perversiones no son tan difíciles de definir como la pornografía, pero surgen casos fronterizos que acosan a los desprevenidos [...] se utilizará la acepción común y del diccionario: las anormalidades patológicas de la práctica sexual” (ídem, p. 273). Entre esas anormalidades considera la flagelación, el incesto y... la homosexualidad⁹⁷; indica además que las obras en que se trata este tipo de temas (como en las de Sade o del Barón de Sacher-Masoch) son leídas sólo por aquellos que en la vida real sienten placer de estas ‘desviaciones’.

Frente a las consideraciones de Loth, quien considera sumamente fácil definir la perversión, no puedo sino ponerme en guardia. Si bien su estudio es un interesante rastreo sociológico, más que de la pornografía, de la censura que recae sobre ella (o lo que se considera como tal), sus fundamentos de base me parecen altamente dudosos. Pero me es funcional: sirve para contrastar, nuevamente, miradas distintas que develan la complejidad del concepto de perversión.

2.3. Las líneas que convergen

He dejado para la última parte del análisis la descripción analítica de las dos escenas que repetidas veces he señalado como definitorias en el eje argumental de la novela, y temáticamente también, en las dos líneas con que estoy trabajando. Los dos apartados anteriores han servido para ir bosquejando las consideraciones teóricas que permiten abordar con pertinencia estas dos instancias del relato. Asimismo, en la misma novela existe una suerte de preparación para éstas. El negro humor que se despliega de principio a fin se va intensificando cada vez más, a la par que se vuelve más intolerable. A mediados de la novela

⁹⁶ “[La pornografía] es una colección más numerosa de la que debiera ser, porque nos confunde mucho no saber qué libros pertenecen a ella, qué constituye una obscenidad prohibida, quién debe calificarla así, quién no debe verse expuesto a ella y cómo debe imponerse tal prohibición” (Loth, David, ob. cit., p.11).

⁹⁷ Hay que señalar, eso sí, que al momento de escribir el libro, en 1960, en Estados Unidos aún se penaba duramente esta tendencia sexual.

ya no es sólo un efecto de shock lo que nos lleva a la risa (pensar, por ejemplo, en la ciclista atropellada, a los primeros juegos incitados por Simone, etc.), ya no es sólo la barrera del desconcierto la que debemos romper para encontrar el resquicio por donde puede colarse la risa. Poco a poco esa barrera se va engrosando hasta que sólo unos pocos lectores, que han sabido (diré mejor: logrado) seguir el curso incremental del humor perverso de la novela, lograrán tal vez reír. La barrera de humor a franquear se instala como una contradicción (pirandelliana) en que lo meramente cómico se hace difícil de encontrar. Del desconcierto podemos pasar al desagrado, como un paso más sobre el cual la risa debe ser capaz de sobreponerse (tenemos aun la posibilidad de que surja como respuesta involuntaria a una situación que, como señalé, produce un alto desprecio: es decir, una risa como mecanismo de defensa). Pero la risa en la escena final es aún más improbable: debe vencer la barrera que impone el espanto, el horror. Parcialmente creo que se logró ver esa evolución en la primera parte del análisis.

En cuanto a la perversión, ésta también va progresivamente agudizándose, haciéndose más explícita y grotesca. Ya no son sólo unos niños-adolescentes que gozan masturbándose frente a frente y meándose el uno al otro. La muerte de Marcelle implica un fuerte cambio⁹⁸. Ella es el objeto del deseo, aunque sea por su ausencia de participación, el motor existencial (es decir,

⁹⁸ Cambio que yo puedo detectar simbólicamente en el acto de desacralización de la muerta – ahora con más herramientas, habría que pensar en la prohibición de la muerte en la teoría de Bataille–: Simone le orina el rostro. Esa especie de ángel inocente-pero-no-tanto, que rige el curso de las perversiones del narrador y de Simone durante la primera mitad de la novela, queda degradado como un cuerpo en descomposición, carente de significación (recordar que Simone la orina luego de las grandes disquisiciones existenciales de la pareja en torno a la muerta), que queda ‘sembrada’ en la tierra, en la parte inferior de ésta (“en el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo ‘alto’ y lo ‘bajo’ poseen allí un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo ‘alto’ es el cielo; lo ‘bajo’ es la tierra [...] En su faz *corporal*, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero”, Bajtin, Mijail, ob. cit., p. 25), gracias a la excreción de Simone (eso, en todo caso, sobre Marcelle en cuanto cuerpo sin vida, no ya en el sentido que ella adquiere para la pareja; ver arriba p. 25).

sexual) de la pareja hasta ese momento. Ella muere, y el cambio en el marco narrativo es abrupto. El espacio cambia. La pareja huye, 'se abre al mundo' (ya no es un espacio innominado, algo inverosímil de la primera parte; están en un lugar específico: Madrid o Sevilla, desenvolviéndose en espacios de referencia empírica con la realidad); de algún modo dejan de ser niños: su círculo orgiástico ya no son aquellos "jovencitos ridículos y parlanchines", el mayor de los cuales "no tenía diecisiete años" (HO, pp. 58-59), sino que interactúan sobre todo con Sir Edmond, pero también con 'golfas' de Madrid o con el cura sevillano. Además pasan del eterno juego, de algún modo aún experimental, de la masturbación⁹⁹, a ese momento en Sevilla en que "prácticamente no cesábamos de hacer el amor". De hecho, este quiebre se connota, una vez más, ya que efectivamente la primera vez que tienen relaciones sexuales genitales es junto a la muerta yacente; luego de esto, "cuando Simone se levantó, miró el cuerpo, Marcelle había pasado a ser una extraña" (HO, p. 100). Inmediatamente después orina sobre ella.

De esa manera, estos adolescentes-niños, que pasan a ser adolescentes-jóvenes, a la par que van creciendo como sujetos, van aumentando, por así decirlo, la intensidad de sus perversiones. Esta novela es siempre una búsqueda (aún en su aparente estatismo): de experimentación, de nuevas experiencias, de diferentes formas de placer, de objetos de deseo, en fin, de los límites hasta donde puede ser llevada la sexualidad. Esos límites siempre son una barrera en frente que hay que ir superando. No hay límites definitivos hasta que se decida lo contrario, o se claudique en la búsqueda. Así, esta pareja va franqueando esas limitaciones, impuestas, primero, por ellos mismos y su pudor, pero sobre todo por el código social, moral y religioso establecido, que siempre están, en mayor o menor grado, trasgrediendo, hasta llegar a la barrera final: la limitación de la muerte. He ahí el por qué de este *in crescendo* de la perversión. Esos límites, y las armas para romperlos (la sexualidad y el humor) es lo que trataré en las páginas siguientes.

⁹⁹ "Debo decir aquí que estuvimos largo tiempo sin hacer el amor. Aprovechábamos las ocasiones para entregarnos a nuestros juegos. No carecíamos de pudor, pero una especie de malestar nos obligaba a desafiárselo" (HO, pp. 53-54).

2.3.1. La testicularidad del ojo

La primera de estas escenas corresponde al capítulo “El ojo de Granero” (pp. 107-112). Aunque parto del presupuesto que el lector de este informe ya ha leído la novela, para hacer más operativo este análisis describiré brevemente la escena.

Estamos en Madrid, el siete de mayo de 1922¹⁰⁰, donde toreaban dos de los mejores matadores de España. La intención de la pareja para ir, sin embargo, tiene poco que ver con esto. La plaza de toros se convierte en una especie de campo de los sacrificios, donde es posible presenciar la muerte (al menos del toro) en toda su violencia. El mero hecho de presenciar estas muertes arrastra a la pareja a la más irrefrenable de las excitaciones, así, en “unos urinarios hediondos” la pareja huye del público para satisfacerse: “el orgasmo del toro no es más fuerte que aquel que nos desgarró, partiéndonos los riñones, sin que el miembro retrocediera, ahogada de leche la vulva abierta de par en par” (HO, p. 109). Pero la intención final es aun otra. Simone había anunciado al final del capítulo anterior que “debíamos ir a la primera gran corrida del año, [y] pidió los cojones del primer toro. Sin embargo, tenía un capricho: los quería crudos” (íd., p. 106). Al igual que lo que había ocurrido al principio de la novela con la leche del gato, Simone quiere que le traigan los testículos del toro recién muerto a su asiento, para sentarse sobre ellos. La grotesca escena termina de la siguiente manera:

“Lo que siguió se produjo sin transición e incluso sin vínculo aparente, no tanto porque las cosas no estuvieran relacionadas, sino porque las presencié como un ausente¹⁰¹. En pocos instantes, para mi horror, vi a Simone morder uno de los globos, a Granero adelantarse y presentar al toro la muleta roja; luego a Simone, la sangre a la cabeza, en un instante de densa obscenidad, desnudar su vulva donde entró el otro cojón; Granero fue acorralado contra la balaustrada; los cuernos golpearon tres veces al vuelo la balaustrada: uno de los cuernos

¹⁰⁰ Recordar lo que señalé respecto de la referencialidad explícita de esta segunda parte de la novela. Esta corrida realmente ocurrió, y al parecer Bataille fue. A pesar de esto, nuevamente envuelve a los personajes un espacio que por su descripción se vuelve casi irreal, onírico: “todo ocurre bajo el cielo tórrido de España, sin color alguno y duro, tal como lo imaginamos, pero solar y de una destellante luminosidad –blanda y turbia–, irreal a veces, pues el brillo de la luz y la intensidad del calor evocan la libertad de los sentidos, y más exactamente la humedad blanda de la carne” (HO, p. 108).

¹⁰¹ Recuérdese con este párrafo la lógica del sueño que rige a esta novela.

atravesó el ojo derecho y la cabeza. El clamor aterrado de la plaza coincidió con el espasmo de Simone [...] Toda la muchedumbre de la plaza estaba en pie. El ojo derecho del cadáver colgaba” (HO, p. 112).

Esa es, en esencia, la escena de la corrida de toros. Es de suyo evidente que no es fácil encontrar algún elemento que podamos llamar propiamente cómico. Un testículo recién cortado de un toro entrando en el sexo de Simone (mientras muerde el otro), y un torero corneado con un ojo colgando, y todo esto, encima, como un estímulo para una desmedida excitación sexual, son imágenes bastante repulsivas. O, al menos, que producen cierta contradicción. Lo que está operando aquí es una imagen evidentemente grotesca, descarnadamente grotesca, pero que es mucho más renuente a ser expresada como cómica absoluta (pensando en Baudelaire). Si existe comicidad en ella, como he señalado en diferentes oportunidades, debe superar la barrera (que opera como una contradicción de base) del desagrado, o peor, de la repulsión.

Es por estas razones que señalaba que la novela nos viene preparando para escenas como éstas. Es muy probable que de haber estado al comienzo del relato ni siquiera nos hubiésemos cuestionado la comicidad de la que acabo de describir. Y sin embargo, es posible reírse de ella. Al menos deleitarse con el grotesco, con el punto de vista del mundo (pero en su nivel más ‘bajo’ –ver nota 98–), disfrutando ese rasgo luciferino que tiene la risa, la perversa risa¹⁰². El mundo desplegado en el relato nos ha permitido –o, al menos, ha generado la posibilidad de– identificarnos con ese humor propuesto.

2.3.2. Sexo y sacrificio

Luego de la escena de la corrida, no pasan muchas páginas y ya entramos en la escena final. Prácticamente vienen unidas. Es como si el narrador se hubiese aburrido de suavizarnos el camino de su oscuro humor, incrementando levemente la intolerabilidad de las escenas,

¹⁰² Y no tenemos que creer absurdamente, con David Loth, que si disfrutamos de ella es porque en nuestra cotidianeidad disfrutamos con actos como éste. Efectivamente es lo contrario: si podemos disfrutar su humor es porque nos produce un efecto de contrariedad, hay algo que nos perturba en ella. Nuestra risa, como dice Bataille, es síntoma del desprecio que nos suscita, o que al menos creemos que es así. Nuestra risa es nuestra respuesta nerviosa (“signo de una grandeza y una miseria infinita”).

explicitando poco a poco el grotesco, para llevarnos al paroxismo de éste, de la perversión, y de la negrura de su particular humor, todo en una sola escena: el sacrificio (o, por ahora, asesinato), de don Aminado, el sacerdote sevillano.

El grotesco domina de principio a fin. Simone entra en la iglesia donde se supone estaba enterrado Don Juan. Sale de la iglesia con un ataque incontenible de risa (y de orina). Entonces entramos en la iglesia y ocurre la escena antes transcrita, de la confesión de Simone. De ahí en adelante don Aminado entra en una especie de estupor, un trance ante el shock de lo que está ocurriendo, dejándose hacer como un muñeco inerte. Es entonces cuando Sir Edmond interviene, y comienza su ‘misa’. En una desacralización absoluta de los valores simbólicamente representados por los objetos de la liturgia, su misa da inicio al ritual final:

“En efecto –continuó el inglés–, estas hostias que ves aquí son el esperma de Cristo en la forma de pequeño pastel. Y en cuanto al vino, los eclesiásticos dicen que es la *sangre*. Nos engañan. Si fuese realmente sangre, beberían vino rojo, pero beben vino blanco, sabiendo muy bien que se trata de orina” (HO, p. 122).¹⁰³

El sacerdote es golpeado, obligado a beber orina del cáliz, es masturbado por Simone haciéndolo eyacular sobre las hostias, hasta que don Aminado queda “abatido por la vergüenza. Tenía los cojones vacíos, y su crimen le descomponía. Le escuchamos gemir: ‘miserables sacrílegos...’” (HO, p. 125). Aquí las líneas de significación comienzan a

¹⁰³ El lector ya se habrá percatado de la importancia de la imagen de la orina en esta novela. Señala Barthes: “[de la primera cadena metafórica (la del ojo)] deriva toda una cadena secundaria, constituida por todos los avatares del líquido, cuya imagen se haya también relacionada con el Ojo, con el huevo y con las glándulas; y no sólo es el licor mismo el que varía (lágrimas, leche del plato-ojo de gato, yema blanda de huevo, esperma u orina), sino, si así puede decirse, del modo de aparición de lo húmedo” (Barthes, Roland, “La metáfora del ojo”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1983, p. 285). La imagen de la orina se relaciona claramente, también, con la incontinencia en todo sentido de los protagonistas (sobre todo en un principio cuando aún son ‘niños’), y con la carga de ‘suciedad’ con que se identifica metafóricamente su sexualidad (pensar en el mismo plato de leche, en los huevos derramados, en la cochiguera de Madrid, en el sexo en los inmundos urinarios de la plaza de toros, etc.)

convergir. El narrador cataloga toda la situación de “risible”, mientras Sir Edmond le anuncia al cura que va a “follar con la *girl*”. Se levanta entonces don Aminado poniendo en su voz todo aquello que representa, y que será degradado (si es que ya no lo ha sido) en el acto que sigue: “miserables –amenazó la voz estrangulada del sacerdote–, la justicia española... el presidio... el garrote...” (ídem). Poco más adelante, la víctima encuentra una última esperanza: “murmuró entonces, con voz débil, moribunda: ‘... el martirio...’” (p. 126). Se convierte así ‘oficialmente’ en una víctima de un sacrificio ritual perpetrado por el trío, que en este contexto adquiere un carácter satánico¹⁰⁴, pero en que el ‘mártir’ no adquiere el valor atribuido a éstos en su credo, sino que, por el contrario, es desacralizado y degradado, hasta quedar en lo más bajo de la escala terrena. Lo que sigue es efectivamente el sacrificio: cuenta Sir Edmond que a los ahorcados “se les pone tan tiesa en el momento del estrangulamiento que eyaculan”. Entonces proceden a ahorcar al sacerdote-víctima mientras es follado por Simone, hasta que muere. Pero el grotesco no se detiene allí. Simone le pide al inglés que le arranque el ojo al muerto, y continúan con su cuadro sexual junto a éste, ahora con el narrador protagónico follando con Simone, mientras el inglés recorre el cuerpo de ella con el ojo del muerto¹⁰⁵, y finalmente se lo introduce en el ano. El rito concluye así, uniendo muerte, sexualidad extralimitada, la metáfora del ojo, y un sacrificio que adquiere el valor religioso o divino de éste, pero en un sentido totalmente opuesto¹⁰⁶. Es el rito desacralizador por excelencia en esta novela.

¹⁰⁴ “Hoy en día, nadie se da cuenta de que el erotismo es un universo demente, cuya profundidad, mucho más allá de sus formas etéreas, es infernal.” (Bataille, Georges, *Las lágrimas...*, p. 87).

¹⁰⁵ Incluso en este punto de la atrocidad el narrador se permite una cuota de humor explícito, pero que dentro del horror queda reducido quizá a una simple mueca de desprecio: “Se tumbó, levantó las piernas y el culo. Intentó inmovilizar el globo apretando las nalgas, pero salió desprendido, como un hueso de fruta entre los dedos, y cayó sobre el vientre del muerto” (HO, p. 129).

¹⁰⁶ Opuesto a, por ejemplo, la liturgia católica. Pero el rito de muerte-y-resurrección implica siempre, como he repetido hasta el cansancio, una inversión desde la misma legalidad, de lo establecido (ver en Bajtin, ob. cit., la función del carnaval en este sentido; y Sypher, ob. cit., la función del este rito en el origen de la comedia).

El mismo narrador da cuenta de la convergencia significativa que se da en este acto casi mítico para los protagonistas:

“Levantándome, abrí los muslos de Simone: yacía, tumbada de lado; yo me encontré entonces frente a lo que –imagino– había esperado desde siempre: como una guillotina espera la cabeza que va a cortar. Mis ojos, me parecía, eran eréctiles a fuerza de horror; vi, en la vulva velluda de *Simone*, el ojo azul pálido de *Marcelle* mirarme llorando con lágrimas de orina” (HO, p. 130).

Aquí es donde se unen ambos sacrificados (Marcelle y son Aminado), la imagen del ojo y de la orina.

¿Qué hay de cómico en todo esto? No es muy fácil decirlo. Pero sin mucha dificultad podemos reconocer una imagen grotesca (aberrantemente grotesca), que es del mismo tipo que aparecen en toda la novela, pero exacerbada, en un nivel de repulsión mucho más alto. Este es el horror a vencer del que hablé más arriba. Si nos hemos ido identificando con el humor propuesto en la novela existe una posibilidad que esta escena nos parezca, en efecto, humorística. No hay humor sin contradicción. Es cómico simplemente lo que consideramos como tal. Si nada de la novela nos ha parecido humorístico, digno de risa a ratos, entonces esta escena será simplemente repulsiva. Pero si hemos ido siguiendo la carga humorística, que intenté esbozar en la primera parte del análisis, entonces hay posibilidades ciertas de encontrar la misma línea que nos hizo reír anteriormente, en esta escena, sólo que aquí la oscuridad del humor obnubila casi definitivamente el espacio en donde se puede encontrar lo cómico. O resignarse o dejarse llevar. La risa, aunque nerviosa, puede ser una opción.

2.3.3. De la perversión y otros demonios

Hemos revisado en el apartado anterior las diferentes apreciaciones que se pueden tener, siempre en torno a esta novela, respecto de la perversión. Su sentido psiquiátrico, como una desviación de la sexualidad ‘normal’ es perfectamente reconocible en *Historia del ojo*, pero cabría cuestionarse, por supuesto, la trascendencia que esto tendría en el contexto interno de la novela. Vimos como esta normalidad (regida por un concepto tan ambiguo y poco decidor como la moral establecida) es objeto evidente de mofa dentro de la novela. Ese criterio queda inmediatamente eliminado por el relato.

Más aún, la teoría del erotismo de Bataille nos hace mucho más compleja esta situación. Él está hablando del erotismo, y de éste como una de las características más propiamente

humanas (al igual que el humor), que más lo distancian de su animalidad. Pero vimos con este autor que necesariamente ese erotismo requiere de las prohibiciones, para transgredirlas. El nivel subversivo del erotismo queda de manifiesto. Asimismo, en una argumentación que me fue imposible exponer en detalle, hace el necesario vínculo entre la sexualidad y la muerte. El erotismo, por esa misma trasgresión, implica siempre una violencia¹⁰⁷. También hemos visto, con unos pocos ejemplos que entregué, que la perversión, o al menos el juicio que se establece respecto de ella viene siempre determinada por el otro, el ojo que juzga.

Todo esto para llegar, por fin, a estas dos escenas, donde la perversión se pone en evidencia mejor que en ninguna otra parte de la novela. En la primera de ellas ya se anuncia el placer del *dar la muerte* que se explicitará en la segunda; también se anuncia el aberrante juego del ojo, en uno quizá no tanto menos repulsivo: el juego de las criadillas. La perversión como desvío queda muy bien graficada. La mirada enjuiciante del otro también, sólo que ésta se queda sólo en la virtualidad: es todo el público asistente a la corrida de toros el virtual inquisidor de los actos de la pareja; está siempre latente la posibilidad de ser descubiertos, sobre todo cuando van al urinario, pero también cuando Simone se sienta en los testículos, acto que el narrador juzga de “imposible” en un primer momento, exactamente por esa concurrida presencia de posibles jueces. En la escena de la iglesia es más difícil detectar esta presencia. Evidentemente no es don Aminado, pues es él la víctima: es el objeto del juicio. No es tampoco la posible presencia de feligreses, pues todo el ritual se está llevando a cabo en la sacristía, y bajo llave. Considero que lo que ocurre en esta escena es que los protagonistas se han liberado, parcialmente, de la necesidad real de otro, transformando esa necesidad en una simple metáfora de presencia. Es, de hecho, por esto mismo que son capaces de perpetrar el acto que están cometiendo. Esa metáfora de presencia se puede ver reflejada en Sir Edmond, que dirige, pero también *presencia* los actos, como un posible *otro*. La otra metáfora está en el mismo ojo del cura, una vez asesinado, y que pronto se convierte en el ojo observante de Marcelle, desde las profundidades vulvares de Simone. Recuérdese que ella tiene un carácter casi mítico para la pareja.

¹⁰⁷ Esa violencia puede ser incluso interna. Por ejemplo, en una sociedad tradicionalmente católica, los valores que se transmiten siempre estarán supeditados a los de esta religión. El sentimiento de culpa viene inculcado casi genéticamente en los integrantes de esa sociedad.

Pero ahora sería más interesante recurrir a la teoría erótica de Bataille y ver que implicancias tiene en la novela. Creo que ya está prácticamente todo dicho. Explicitaré. Es evidente que no estamos frente a una novela de corte realista. Eso ya está bastante repetido. Estas dos escenas, por lo tanto, no hay que interpretarlas necesariamente desde su denotación, sino que, mucho mejor, desde su connotación, que puede adquirir un carácter metafórico o incluso simbólico. Actualicemos esa metáfora desde las mismas pistas que nos entrega su autor para ello: su teoría erótica.

En ambos casos estamos en presencia de una trasgresión a la norma. En ambos casos estamos ante un espectáculo de muerte que adquiere un carácter ritual. En la escena de la iglesia esto es evidente. En la corrida de toros es fácilmente asimilable como tal: toda la plaza se presenta como un gran altar de los sacrificios¹⁰⁸, en que los toros son inmolados para fascinación de la masa, dentro de esa trasgresión a la prohibición, permitida y reglamentada¹⁰⁹. Simone se deleita ante ese espectáculo-de-muerte-permitida, encuentra la función sexual y sensual del sacrificio¹¹⁰ (la posibilidad de continuidad de los seres). La exacerbación por ‘la carne’ se manifiesta en el goce sensual por la visión del animal sacrificado y el placer sexual que éste produce. Pero al final del capítulo ocurre nuevamente una inversión: es el victimario quien se

¹⁰⁸ Esto puede sonar algo aventurado, pero, nuevamente, contextualícese con la propuesta de Bataille, y además, recuérdese el ambiente que envuelve toda esta situación, que la hace escaparse de la realidad cotidiana: “la capa de un rojo vivo, la espada reluciente al sol, frente al toro moribundo cuya pelambre humea, empapada de sudor y sangre, realizan la metamorfosis y ponen de manifiesto el aspecto fascinante del juego” (HO, pp. 107-108).

¹⁰⁹ “El espíritu de trasgresión es el del dios animal que muere, ese dios cuya muerte anima la violencia y que no limitan los interdictos que afectan a la humanidad” (Bataille, *Erotismo*, p. 118).

¹¹⁰ “Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es *la carne* [...] La carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia” (ídem, p. 129).

convierte en el sacrificado. Sacrificado que no puede ‘ofrecer’ sus testículos, pero sí un ojo¹¹¹, anunciante de lo que ocurrirá más adelante con don Aminado.

La ritualidad sacrificante de la escena final es más que evidente. Casi pedagógicamente explícito es su nivel desacralizador: la trasgresión a la norma. Todo en esa iglesia es degradado; se trasgreden todas las prohibiciones: la normativa sexual, la prohibición del dar la muerte. Pero sobre todo se hace una trasgresión a todos los valores representados por la iglesia (que en el contexto de la novela equivale a todo precepto moral establecido). La víctima-mártir es inmolada, pero no en cuanto representación de una posibilidad de trascendencia en ese sacrificio, sino como objeto de degradación y desacralización de todo lo que representa, de toda la carga cultural que trae en sí. Hay, entonces, una trasgresión al acto mismo de sacrificar. La perversión se manifiesta como una violencia sexual y criminal, pero esa perversión forma parte necesaria, constituyente de base, del sacrificio ritual que estamos presenciando:

“En cualquier caso el mismo sacrificio es en esencia un crimen y de ello se deduce que nada es divino si la ley no se viola y, como es un crimen, es el horror, la fealdad misma: pero lo que se *tiene* que cometer es el crimen y el *horror sagrado* que se desprende de ello es sublime [...] Lo divino no se opone en absoluto al horror: no excluye ni el mal ni la fealdad.”¹¹²

Podemos ahora preguntarnos qué hay de perversión en todo aquello. Si aceptamos el nivel metafórico establecido desde la teoría de Bataille, si bien es cierto que existe un ‘hacer el mal sabiendo que se está haciendo el mal’ (y sintiendo placer por ello), lo que se pone en juego

¹¹¹ Es más que evidente que en esta novela se produce una cadena metafórica entre estos objetos, su correspondencia es plena. Citando nuevamente a Barthes: “la *Histoire de l’Oeil* es pues, en lo esencial, una composición metafórica [...] un término, el Ojo, se *varía* a través de un cierto número de objetos sustitutivos, que tienen con él la estricta relación de objetos afines (puesto que son todos globulosos) y sin embargo desemejantes (puesto que están nombrados diversamente) [...] El Ojo parece pues como la matriz de un recorrido de objetos que son como las diferentes ‘estaciones’ de la metáfora ocular” (Barthes, ob. cit., pp. 284-285).

¹¹² Bataille, Georges, *La literatura como lujo*, Madrid, Versal *travesías*, Ediciones Cátedra S.A., 1993, p. 113.

acá, más que el acto de perversión misma, es el acto de trasgresión, de ruptura (momentánea) del código moral establecido, frente a una sexualidad que se presenta como liberadora, como aquel mecanismo para sobrepasar los límites fijados por otros. Sin embargo, transgredir esos límites significa salirse del orden social, frente a lo cual siempre existe una coerción: el trío, tras la muerte de don Aminado, debe huir, disfrazados (nunca abandonan el juego), quedando abierta la posibilidad de nuevos límites que rebasar. El mal se transforma en liberación, en purgación, y, paradójicamente, en creación de humanidad: todo el mecanismo erótico, propiamente humano, se pone en juego, frente al sistema de prohibiciones, que se destaca por su poca correspondencia con la lógica de los deseos y los impulsos humanos¹¹³.

2.3.4. La perversidad del humor

En estas dos complejas escenas es donde yo anuncié que se unían mejor que en ninguna otra las dos líneas de sentido con que he venido trabajando, y que revelan, a su vez, que estas dos líneas no son más que una disociación de un único y mismo eje del relato. En los tres últimos puntos he descrito brevemente cómo opera tanto el humor como la perversión en éstas, e intentando cuestionar el verdadero sentido de lo perverso que funciona acá. Lo que me parece importante de recalcar es que, en el fondo, nunca nos salimos del mismo campo temático: el levantamiento de las prohibiciones mediante la trasgresión de los límites. Ya vimos cómo ocurría esto a nivel de la sexualidad (pero que se extiende mucho más allá de ésta). El humor viene a ser un correlato subyacente a este relato subversivo¹¹⁴. Pero es que, de hecho, el humor, como se recordará de la introducción teórica, siempre conlleva un nivel crítico y subversivo frente al medio en que se inserta. El humorista es aquel que utiliza sus propios humores para afectar los humores de los demás. El exceso de humor implica siempre salirse de la norma (pues se relaciona siempre con el exceso de risa, con la locura y con la manía), siendo entonces el humorista aquel que utiliza como herramienta ese humor para sacar(nos)

¹¹³ “La vida pone al hombre la voluptuosidad como un bien incomparable. El instante de voluptuosidad es instante de decisión y de resplandor, es la imagen perfecta de felicidad” (ídem, p. 115).

¹¹⁴ Muy gruesamente, y perdónese me por esto, podría decir (tal vez parafraseando una cita que hice más arriba de Vargas Llosa) que el humor es la forma (el modo) como se expresa este contenido de perversión, o mejor, de trasgresión.

de lo establecido, generalmente vinculado a las prohibiciones¹¹⁵. En este caso, como mucho antes anuncié, es el mismo Bataille quien opera como el autor-humorista que influye sobre nuestros humores (ya sea por la risa, pero mucho más abundantemente por el desconcierto, el desagrado y el espanto), subvirtiendo (o intentando hacerlo) ese código normal establecido, regido por preceptivas castrantes, represivas, vinculadas al credo católico, pero en general con todo el mundo social.

Es por esto que el humor, tal como lo anuncia su autor, surge primeramente por ese impulso natural de reírse de lo genital (que es probablemente lo más fácilmente reconocible en esta novela), y la contradicción (o la principal de ellas) en esa prohibición tácita que tenemos de reírnos de la muerte. Al transformar lo sexual en algo serio, y la muerte en algo risible, este autor humorista está trastocando un orden natural (para la sociedad), a través de su humor, mientras, y junto con éste, trasgrede ese mismo orden de las prohibiciones en el nivel fictivo de la novela. Los límites vienen fijados de antemano, por una milenaria tradición cultural, pero también por la contextualidad presente. La novela entera se presenta como una constante ruptura de esos límites (que siempre pueden ir extendiéndose *ad infinitum*: he ahí la peligrosidad de esa eterna búsqueda) a través del erotismo subversivo de los protagonistas. A su vez, la novela, como objeto de circulación pragmático, presenta esa misma ruptura de límites mediante el humor con que se presenta ese mismo contenido.

No se puede separar, como yo he hecho, humor y perversión (o sexualidad, término menos conflictivo) sin pervertir necesariamente la novela, pues de hecho, esa sexualidad, ese erotismo subversivo, *es* el humor de *Historia del ojo*. Separarlas significa romper una continuidad, que yo he hecho con una función metodológica, pero para, finalmente, ya casi al final de este informe, volver a aunarlos definitivamente. Sería pertinente que el lector revisara brevemente la introducción teórica para comprender mejor lo que allí se expuso. La risa unida

¹¹⁵ En el caso de Hamlet, por ejemplo, lo que intenta hacer en su exceso de melancolía es efectivamente recuperar un orden perdido. Pero eso significa ir abiertamente en contra del orden actual. En todo caso, Hamlet, en su exceso de humor, no puede triunfar sin sucumbir él mismo ante esos humores. La escena final de la obra homónima es representación máxima de un humor trágico, en que nada es lo que parece, nada ocurre como debiera, y todos terminan sucumbiendo ante un destino que ríe. Debe aparecer finalmente Fortimbrás para establecer el nuevo orden.

al llanto. El dolor que causa placer, al mismo tiempo que lleva a la angustia. La mueca de horror que puede suscitar una escena cómica...

Para terminar, y en este mismo sentido, unas palabras del autor de la novela, como corresponde:

“La muerte se asocia a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas” (*Las lágrimas...*, p. 52)

3. Conclusiones

No me queda mucho por decir en este informe. En la teoría y el análisis creo que ya se han trabajado y concluido todas las líneas de significación que se propusieron para éste, llegando a una suerte de conclusión en la última parte del análisis. Sólo, entonces, unas breves palabras para redondear la información proporcionada.

El humor en *Historia del ojo* responde a la complejidad del fenómeno de lo cómico y del humor que se expuso brevemente en la introducción. Prometí que el encasillamiento de esta novela dentro del espacio de lo cómico no iba a ser de ninguna manera un forzamiento, y creo que con lo referido en la introducción teórica, y la puesta en práctica en el análisis esto quedó claro. Su humor, reitero en esto, es difícil. La perversidad que recorre todo el texto hace que su oscuridad se vuelva a veces impenetrable, por lo que ese humor negrísimo puede producir antes que nada “muecas que poco se distinguirían de las producidas por el efecto trágico.” Sin embargo, la risa también puede formar parte constituyente de este ritual de perversión. El autor nos propone su humor, y nosotros podemos tanto repudiarlo como dejarnos llevar por él. Lo que se hace casi indistinguible en esta obra es el momento en que realmente nos reímos por su humor, frente a aquellos momentos en que la risa es más bien una respuesta nerviosa ante una imagen que nos intimida. O como síntoma de rechazo. De igual modo debemos reconocer que este autor se convierte en un verdadero humorista, al evidentemente actuar sobre nuestros humores.

De igual manera funciona en esta última, que se convierte en el correlato necesario de esa comicidad mordaz. Su burla es frente a todo ese mundo de represiones y prohibiciones, utilizando como herramienta dos personajes de un mundo fictivo, que a nadie tienen que responder por sus actos, y que sólo son actualizados en nuestra propia lectura. Nosotros nos convertimos en jueces de sus actos y, de esa manera, la novela funciona como una abierta invitación a revisar la propia subyacencia de prejuicios, pudores y autorrestricciones. ¿Cuál es nuestra reacción ante la sexualidad representada? Esa respuesta no tiene por qué ser explicitada: va inherente en nuestra propia reacción automática ante la lectura. La risa es una de ellas. Risa que, por lo demás, suele ir más vinculada al desprecio que al deleite cómico, lo cual no tiene por qué ir en desmedro del goce estético.

Hoy en día la sexualidad es un tema de moda. Se puede hablar abiertamente de ella y de hecho es casi indispensable en programas de conversación, por ejemplo. Sin embargo, la prohibición sigue siendo una latencia. Se puede hablar de sexualidad, pero siempre como una abstracción. Hablar explícitamente del placer erótico, o gráficamente de experiencias nuevas, por ejemplo, sólo se puede hacer en círculos íntimos, restringidos. Socialmente está vedado. Más aún con la explicitud visual. Restricciones, prohibiciones, carga social y moral. De no ser así la novela de Bataille pasaría inadvertida en la lectura, o sólo valdría como documento histórico. Pero no es así, y es muy probable que una gran mayoría de posibles lectores optaría por su prohibir su circulación si ello dependiese de ellos. Esa misma prohibición actualiza el valor y el sentido propuesto por la novela. Es tal vez por esa misma herramienta del humor que se produce este rechazo. El humor nos muestra una realidad descarnada, terrena (adoptando el “punto de vista del mundo”), sin el filtro de solemnidad por el que pasa la tragedia. Es por esto que en esta novela cómica el sexo no puede pasar como una simple abstracción: se muestra con todo su cuerpo, con todas sus impurezas y aberrancias, con toda la desacralización que de éste se hace. Desacralización que por supuesto lo acerca mucho más a la realidad.

Pero lo que hace Bataille, y lo que convierte a su novela en un objeto interesante, es que *Historia del ojo* opera siempre como una gran metáfora: lo dicho está allí por algo más. Lo que está puesto en juego no son dos personajes y sus aventuras. Hay un trasfondo que opera dándole coherencia al relato, como una matriz de sentido que se actualiza sólo en cuanto seamos capaces de interpretar la metáfora. Por lo tanto, la calidad de interpretante del receptor se hace explícita. Los personajes, sus actos, y el espacio representado sirven de pistas o claves para ir armando la sustitución constante que opera en la novela, en una cadena metonímica que parte desde el mismo título: historia-del-ojo. El desplazamiento de ese ojo, en todas sus posibles manifestaciones es lo que abre las posibles líneas de interpretación del relato¹¹⁶. La imponencia del sexo. La trasgresión a la norma. La degradación y desacralización de lo establecido. El ojo y su cadena metafórica se convierte en un significante vacío (que no deja de ser siempre una posibilidad) si no se conecta de algún modo con estos contenidos, elementos aglutinantes de significación, más allá de la anécdota misma. Es un gran tema de fondo que se actualiza de distinta manera, dependiendo del interpretante, pero que, a su vez,

¹¹⁶ Ver sobre esto (aunque con un distinto enfoque) Barthes, ob. cit.

permite actualizar el resto de los elementos constituyentes del relato (y viceversa), formando una especie de cadena circular en que un posible contenido actualiza al otro, concatenándose.

Esta relación de la historia-metáfora actualizada por un tema de fondo puede verse también claramente en las ilustraciones realizadas por Hans Bellmer, donde se puede decir que existe el mismo contenido metafórico, la predominancia del mismo 'tema', a pesar de haber importantes diferencias a nivel sintagmático (se mantiene la misma isotopía a pesar de la alteración significativa). Compárese por ejemplo, la última de las ilustraciones con la escena del sacrificio de don Aminado: los roles se cambian, la representación de los personajes es figurativa y, de hecho, falta Sir Edmond. Nada de lo presentado en la imagen realmente ocurre en la novela, y sin embargo la identificación es plena: al no ser ni los personajes ni el espacio (ni siquiera el acto mismo que están llevando a cabo) lo sustancial de esta gran metáfora, existe la posibilidad de que los significantes de ésta se cambien o se alteren, sin que pierda su sentido. Allí está el sacerdote representando su propia muerte. Allí está la pareja en su acto de desacralización ritual¹¹⁷, formando una estructura piramidal (con unos trazos que se desprenden del sexo de la figura femenina, que se asemejan a la representación tradicional en pintura de la aparición del Espíritu Santo: nueva desacralización de la religión y sus símbolos), en que el sacerdote se encuentra en lo más bajo, y la figura femenina dominante en lo más alto, teniendo como vértice superior el prominente sexo de ella¹¹⁸ (que nuevamente nos recuerda la jerarquía que aparece en las pinturas especialmente del Renacimiento y el Barroco: Dios padre o Cristo en la parte superior, más abajo los santos, luego la iglesia, y finalmente las personas comunes; a veces también bajando hasta los condenados).

Así, con este breve ejemplo de las ilustraciones de Bellmer (que reflejan muy bien el espíritu de la obra de Bataille), vemos que no obstante el posible cambio en la representación no medra en el sentido (o en los múltiples sentidos) que se le puede atribuir a la obra. Esto, además, considerando que el sistema sígnico se ve reemplazado por otro heterogéneo (del texto a la imagen visual icónica).

¹¹⁷ Aunque en la ilustración sea la figura masculina la que está teniendo relaciones con la figura eclesiástica, el acto de desacralización y perversión es el mismo.

¹¹⁸ La imposición de la sexualidad, trasgresora de la moral representada por la iglesia, reducida a lo más bajo de esta escala.

Todo esto viene a ser, claro, mi propuesta lectora, que se escapa un poco del objetivo de este trabajo. Espero haber ampliado las perspectivas sobre lo cómico, mínimamente aunque sea, en el lector. Que, también, su juicio valorativo de *Historia del ojo* se haya enriquecido. El problema del erotismo y la perversión, en su brevedad, espero también haya sido lo suficientemente cuestionado como para ofrecer una nueva mirada. La perversión. Ese es el tema menos clarificado a lo largo de este informe, pese a todas las consideraciones hechas. Su apriorismo quizá fue la fuente de toda esta indefinición, aparte de ser en sí un tema complejo. Termino por señalar que este término, luego de dar tantas vueltas, me parece definitivamente el más pertinente para encasillar la acción de los protagonistas en la novela y, más bien, el trasfondo de ésta. Una definición enciclopédica, y una consideración etimológica incluida en ésta, dirán el porqué:

“**perversión**, término derivado del latín *perverto* (= derribar, desordenar completamente) que indica cualquier tipo de quebrantamiento radical de un orden establecido. Según sea el tipo de seres en que se produce ese orden pervertido, la p. será individual o social, física o moral, cultural, política, etc.”¹¹⁹

La definición, es cierto, es una entre muchas, pero funcional a mi informe. Nos retrotrae al origen de la palabra, que se corresponde plenamente con la novela. El relato de *Historia del ojo* es un relato de perversión, ya que mediante la sexualidad propuesta de los personajes se nos ofrece la posibilidad de romper con un orden establecido, el orden de la moral social (‘perversión’ es un compuesto derivado del latín *vertere*: ‘girar, hacer girar, dar vueltas’; ‘derribar’; ‘cambiar, convertir’¹²⁰: todos los conceptos que se han ido, de alguna manera, trabajando en este informe, a partir del humor y del erotismo de Bataille). Esto mismo explicaría la conjunción entre el humor de la novela y el nivel de esta sexualidad trasgresora. Este perverso humor que, como viene dicho en esa sentencia, se convierte en un arma o una herramienta (un artificio autorial) para levantarse frente a las represiones y prohibiciones del código moral establecido.

¹¹⁹ *Enciclopedia Monitor*, Pamplona, Salvat S.A. de Ediciones, 1968, tomo 12.

¹²⁰ Corominas, Joan, *Diccionario etimológico crítico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954.

Mi experiencia lectora concluye así con este cierre temático, que no sé si realmente está cerrando algo. Me conformo con que los objetivos hayan sido en parte cumplidos. Me conformo con esta posibilidad de entregar una pequeña parte de mi historia. Gracias.

4. Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume, *Las once mil vergas*, LIBROdot.com, en <http://www.librodot.com>
- Aristóteles, *Poética; edición trilingüe por Valentín García Yebra*, Madrid, Gredos, 1974.
- Bajtin, Mijail, Introducción: “Planteamiento del problema” y “Capítulo 1: Rabelais y la historia de la risa”, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Barthes, Roland, “La metáfora del ojo”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1983, pp. 283-292.
- Bataille, Georges, *Historia del ojo. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Ilustraciones de Hans Bellmer*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997.
- , *Historia del ojo* [traducción y prólogo de Mario Glanz], México, Los brazos de Lucas 25, Premiá Editora S.A., 1981.
- , *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets Editores, Colección Ensayos, 2000.
- , *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992.
- , *Madame Edwarda, seguido de El muerto*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988.
- , “La fealdad bella o la belleza fea en el arte y la literatura”, y “La felicidad, el erotismo y la literatura”, en *La literatura como lujo*, Madrid, Versal *travesías*, Ediciones Cátedra S.A., 1993, pp. 109-143.
- , *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971.
- Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.
- Beckett, Samuel, *Final de partida; Acto sin palabras*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1964.
- Bergson, Henri, *La risa*, en *Los Premios Nobel de Literatura*, Vol. III, Barcelona, José Janés Editor, 1956, pp. 817-905.
- Blanchot, Maurice, *Lautreamont y Sade*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Corominas, Joan, *Diccionario etimológico crítico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1993.
- Genet, Jean, *Diario del ladrón*, Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1994.

-----, *El Balcón; Severa vigilancia; Las sirvientas*, Buenos Aires, Losada, 1975.

Janko, Richard, “Una reconstrucción hipotética de *Poética II* (basada en el *Tractatus Coislinianus* y en fragmentos de *Poética II*)”, en *En Aristotle: Poetics*, Hackett, Indianapolis/Cambridge, 1987, pp. 47-55, traducido, con notas adicionales, por Luis Vaisman A. para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2004.

Loth, David, *Pornografía, erotismo y literatura*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.

Meredith, George, “Un Ensayo sobre la Comedia” y “Preludio a *El egoísta*”, en Corrigan, Robert y Hopkins, John, *Comedy*, U. Press, Baltimore, 1991. Traducción y notas adicionales por Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2004.

Péret, Benjamin, *El vizconde Pajillero de los Cojones Blandos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.

Pirandello, “El humorismo” y “Esencia, caracteres y materia del humorismo”, en *Los Premios Nobel de Literatura*, Vol. III, Barcelona, José Janés Editor, 1956, pp. 1267-1406.

Poe, Edgar Allan, “El demonio de la perversidad”, en *Narraciones Extraordinarias*, Madrid, Edaf, 1975, pp. 271-279.

Pollock, Jonathan, *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós Diagonales, Editorial Paidós SAICF, 2003.

Sade, Marqués de, *Obras Selectas*, Madrid, Edimat Libros, 2000.

Sypher, Wylie, *Los significados de la comedia*. Traducido por Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2004.

El Pequeño Larousse Ilustrado, Barcelona-México-Buenos Aires, Larousse, 2003.

Enciclopedia Monitor, Pamplona, Salvat S.A. de Ediciones, 1968, tomo 12.

4.1. Filmografía

Salò o los 120 días de Sodoma. 1976. **Director:** Pier Paolo Pasolini. **Guión:** Pier Paolo Pasolini y Sergio Citti. *Título original:* *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. 117 min.

El Imperio de los Sentidos. 1976. **Dirección y Guión:** Nagisa Oshima. **Título original:** *Ai no Corrida*. 105 min.

Querelle. 1982. **Director:** Rainer Werner Fassbinder. **Guión:** Burkhard Driest y Rainer Werner Fassbinder, basados en la novela homónima de Jean Genet. 108 min.

Matador. 1986. **Director:** Pedro Almodóvar. **Guión:** Pedro Almodóvar y Jesús Ferrero. 110 min.

Relaciones Peligrosas. 1988. **Director:** Stephen Frears. **Guión:** Christopher Hampton, basado en la novela de Choderlos de Laclos. **Título original:** *Dangerous Liaisons*. 119 min.

Hable con ella. 2002. **Dirección y Guión:** Pedro Almodóvar. 112 min.

Apéndices

Apéndice N° 1.

¿Qué es el humor?, de Jonathan Pollock

En este texto, Jonathan Pollock intenta llegar a una definición, o al menos a una aclaración parcial, de lo que se entiende por el término “humor”. Para esto realiza un acercamiento histórico (“arqueológico”) de la palabra, desde su aparición en el campo de la medicina antigua, hasta nuestros días, haciendo especial hincapié en el periodo del teatro isabelino inglés. En una descripción que resulta a ratos quizá excesivamente fragmentaria, el autor al menos logra entregar una interesante visión histórica, que permite darle un nuevo (si es que se puede llamar así, dado su remoto origen) valor a la concepción actual del humor, al recuperar su origen fisiológico: el humor es parte constituyente de la anatomía del ser humano, y al hacer uso de su humor lo hace sobre los humores de los demás. Se comprende mejor, además, el sentido que tiene en la obra de Rabelais, Villón, o toda la literatura carnavalesca, así como en el teatro isabelino, donde el fenómeno se complejiza bastante.

El origen del término “humor” se remonta a la más antigua de las ciencias médicas: el humoralismo. Esta ciencia, fundada por Hipócrates¹²¹ (o que, al menos, tiene a este como su primer gran representante), seguida más tarde por el latino Galeno, consideraba al cuerpo humano como un tejido poroso por donde circulaban diferentes sustancias que determinaban el estado del ser humano, esto es, felicidad, bienestar, enfermedad, temperamento, etc.,

¹²¹ El padre de la medicina griega, y por ende, de la ciencia médica occidental; vivió en el siglo V a.c.

dependiendo del movimiento, cantidad y calidad (por ejemplo, temperatura) de estos fluidos, llamados humores: bilis, sangre, linfa¹²².

Es desde este campo que el teatro y la literatura, primero, y el habla común, después, toman prestado el término, hasta verse, finalmente (en nuestros días), prácticamente desplazado de forma completa el significado de éste. De hecho, la única lengua que reconoce distinción entre una acepción y otra, es el francés: *humeur*, el fluido, *humour*, referente al humorismo, y esto sólo porque el término se toma prestado del inglés, y no percibe las mismas sutilezas que en su idioma original.

Se pueden reconocer, por tanto, tres estratos del humor: el estrato superior, “una especie de alegría burlona y original¹²³” (p.13, como una definición básica, parcial, simplificada, de lo que se entiende comúnmente por humor); un estrato intermedio, cuando indica un estado de ánimo; y un estrato inferior, referido a los fluidos humorales.

De estos fluidos hay uno que tiene vital importancia, el “humor de humores”, que es la bilis negra o *melancholía*. En la Antigüedad “se le atribuye la propensión a perturbar las funciones del cerebro y las facultades del espíritu.” (p.14) Los cambios bruscos de ánimo, la furia, el éxtasis, la manía (en el sentido que se le daba a alguien influenciado por una divinidad), la locura, etc. son todos provocados por la bilis negra. Melancolía, por lo tanto, refiere tanto a un estado de ánimo como a un fluido corporal. Aunque se suele usar principalmente para la primera de las acepciones (y bilis negra, o simplemente bilis, para la segunda), en la medicina antigua esto no era así: el espíritu no es trascendente al cuerpo material, y por lo tanto, un raptó de furia, por ejemplo, no es más que la manifestación de un fluido corporal.

¹²² Cultivado sobre todo en la novela naturalista del siglo XIX, y utilizado aun en nuestros días, surgen de estos tres humores los tres temperamentos básicos: linfático, sanguíneo, colérico. Habría que agregar también bilioso (que ya veremos que, en este contexto pudiera equivaler a melancólico).

¹²³ Todas las citas textuales están tomadas del texto que estoy trabajando: Pollock, Jonathan, *¿Qué es el humor?*, Piados Diagonales, Editorial Piados SAICF, Buenos Aires, 2003. Me limitaré a señalar la página de la cita entre paréntesis.

El texto de la Antigüedad que determina el sentido de “humor” son las Cartas –apócrifas- de Hipócrates, sobre todo en aquellas en que trata la locura de Demócrito¹²⁴. Por un lado, son vitales en la comprensión del término médico, pero, a su vez, funcionan como puente para la asociación a lo que hoy entendemos como humor, pues en estas cartas señala que la supuesta locura de Demócrito, que se manifiesta en una constante risa malsana –se ríe de todo, especialmente de la gente-, no es más que un efecto de la bilis negra. Su locura, por otra parte, es una locura “hiper-lúcida” que le permite reconocer la locura del resto de los hombres (“porque todos actúan en contra de su naturaleza”): su risa es risa sobre la locura de los demás, quienes a su vez no pueden dejar de verlo a él como a un loco¹²⁵. La risa tiene su origen en el mismo órgano que secreta la bilis negra: el bazo¹²⁶. La bilis es lo que posibilita la risa, que sólo necesitaría un objeto sobre el cual descargarse. En este caso, la risa crítica de Demócrito sobre la locura de los hombres: se convierte en humorista.

Puede considerarse, por lo tanto, las *Cartas* de Hipócrates como la primera manifestación “literaria” de la melancolía. Pero no fue sino hasta fines de la Edad Media que comenzó a desarrollarse una melancolía “poética”. El desplazamiento semántico que sufrió la palabra se debió a su constante uso para describir temperamentos y estados de ánimo, hasta que se fijó como un “humor” (en el sentido de ánimo, carácter) más o menos pasajero, independiente de su condición “humoral” (como fluido). En Inglaterra, dos autores (Samuel Rowlands y Robert Burton) pretenden continuar la obra de Hipócrates desde un punto de vista médico, pero resultan ser sendas sátiras, en especial *La anatomía de la melancolía*, de Burton (1621)¹²⁷,

¹²⁴ Filósofo, partidario del atomismo.

¹²⁵ La importancia de estas *Cartas* para Bajtin radica en su condición de protonovela epistolar, lejano antecedente de la novela dialógica, y que, además, aborda temas –médicamente- que se desarrollarían ampliamente en el Renacimiento: la locura, la bilis negra, la risa. Además se compara la locura “superior” de Demócrito con el *Elogio a la Locura* de Erasmo.

¹²⁶ Por metonimia, en lengua francesa, el término “melancolía” –con todas las diferentes connotaciones que pueda tener- se nombra por el órgano que la produce (el bazo): *spleen*.

¹²⁷ Notar que la fecha es posterior a la obra de los grandes autores del teatro isabelino: Shakespeare, Marlowe y Ben Jonson, lo que demuestra que no fue desde el campo médico

obra de gran éxito, en que puede considerarse que logra la confluencia definitiva entre la vertiente médica y la literaria de la melancolía.

Dos autores franceses, a su vez, marcan un hito en el avance de la noción de melancolía. François Villón, primer gran poeta lírico francés (s. XV) fue tanto en vida como en obra un ejemplo del cultivo deliberado del humorismo (“ese toque de ingenio propiamente moderno”, p.33) como correlato de la melancolía. Su vida es un ejemplo de alguien que sufre los efectos de la bilis negra: múltiples veces encarcelado por revoltoso, por matar a un sacerdote en un altercado fue, finalmente condenado a muerte, que se revocaría por exilio. Su humor es un humor llevado al extremo: ante su condena de muerte, escribe:

Yo soy François, lo cual me pesa
Nacido en París cerca de Pontoise
Y de la cuerda de una toesa
Sabrá mi cuello que mi culo pesa

El otro autor, más importante aún, es François Rabelais. Según Pollock, “resulta ser el mayor de los humoristas en el doble sentido del término (‘partidario del humorismo’ y ‘que se expresa con humor’), por haber integrado la escritura de novelas cómicas a la práctica médica propiamente dicha” (p.34). No por nada es el editor de Villón tras su muerte, y es el traductor y editor de la obra de Hipócrates en Francia (además, el mismo era médico). Es, para Bajtin, un autor bisagra en un periodo de cambio: Edad Media y Renacimiento.

Ahora bien, la tesis de Pollock es que el humorismo, tal como lo entendemos hoy en día, es una creación moderna, acuñado en el siglo XVII en Inglaterra. Esto, por supuesto, no quiere decir que las culturas predecesoras no cultivaran el humor, como en los ejemplos que he dado.

Es, entonces, en un país, Inglaterra, y en una época específica, la isabelina (fines del siglo XVI y principios del XVII), donde se fijará definitivamente el término. El giro semántico que sigue el humor se inicia desde un fluido corporal que produce o puede producir cierto estado de ánimo, para luego responder específicamente a ese estado de ánimo (“tengo humor para un

que se puso en boga la palabra, sino que pareciera ser que es al revés: dado su amplio uso se despierta el interés por la medicina de retomar esta tradición.

trago”, por ejemplo), hasta finalmente llegar a lo que es hoy: un temperamento, una forma de ser, un recurso retórico, etc., perdiéndose su significado médico original.

Lo que hacen los ingleses, en el fondo, es tomar los valores que ya tenía el término humor, pero desplazando su centro significativo. Desde Hipócrates saben los ingleses que el estado de ánimo es condicionado por los humores (y por eso “estoy de humor para tal cosa”); Aristóteles¹²⁸ relaciona la facultad poética (como éxtasis) y el *wit* (ingenio) con la bilis negra; con el caso de Demócrito se permite relacionar locura y risa a la melancolía. De todas esas líneas que convergen en un término médico, el teatro toma lo que le conviene, sacando de su eje significativo a éste. Es en el teatro isabelino –y en el habla de la época, donde circula bastante el término- donde humor comienza a significar otra cosa que estado de ánimo y fluido corporal, corriendo el riesgo de perder toda significación. Los autores se aprovecharán de este signo vacío¹²⁹ para darle el valor que hoy conocemos (y es por este mismo vacío del signo que hoy se ha perdido el valor original de la palabra). Que el humor se aplicara tan bien en el teatro isabelino se puede explicar, también, por el ciclo “dramático” que se le dio a las enfermedades en la medicina humoral: el comienzo de la dolencia (arché), su punto culminante (apogeo) y el momento definitivo de la enfermedad (para bien o para mal: crisis)

En el momento en que la palabra se aleja del cuerpo es que adquiere relativa autonomía. Se convierte en verbo: *to humor, to humorize*: “ejercer su humor, su imaginación¹³⁰” y “hablar o reflexionar con humor, hacer observaciones humorísticas”: el humor ya no es un acto involuntario; el humorista se convierte en aquel que utiliza, de forma voluntaria, la potencia de sus humores para actuar sobre los humores de los demás. Ya no es el que *padece* de humores, sino el que los *utiliza*.

¹²⁸ O seudo-Aristóteles, pues no se conoce con exactitud su autor, en otro texto básico para entender el humor: el *Problema XXX*, donde, además, se señala que “todo hombre excepcional es melancólico”.

¹²⁹ Todo término que se pone a circular constantemente en el habla coloquial termina por vaciarse de contenido, para luego ir fijándose, poco a poco, con otro significado que el original, pero producto de un desplazamiento de éste.

¹³⁰ Más cercano a “ingenio”.

El caso de Ben Jonson: la tradición crítica lo considera tradicionalmente como el autor isabelino que consolidó el sentido de humor que hoy tenemos. Pero para Pollock, Jonson es sólo una etapa en la evolución del término. Trató explícitamente el tema del humor sobre todo en dos de sus obras: *Every man in his humour* [*Cada cual tiene su genio*] y *Every man out of his humour* [*Cada cual tiene su mal genio*], intentando zanjar definitivamente la cuestión del sentido que tiene el término en su época. Básicamente en estas obras logra la confluencia de la medicina con la poesía: humoralismo y catarsis (como purgación de humores). Sin embargo, su proximidad con una visión médica del asunto no le permiten desvincular el humor de su origen fisiológico. El humorista se convierte en una especie de anatomista del alma. Por lo mismo, el carácter médico se confunde con el humorístico. Por fin sin duda es Shakespeare quien más utiliza el recurso del humor, y quien más se acerca a la significación actual.

Hasta aproximadamente 1600 (como año simbólico, como centro de la producción teatral isabelina) el humor como ingenio y el humor como fluido aun no están plenamente diferenciados. En las comedias de humores, los personajes que “sufren” de humores (por ejemplo, el melancólico, como Hamlet) se enfrentan a aquellos que simulan los mismos, o los utilizan sobre los humores de los demás (el bufón: “la locura del bufón es la locura de una conciencia conciente de su locura”, p.57). El humor en el teatro isabelino nace de la conjunción de dos personajes que aparecen simultáneamente: el bufón y el melancólico (como Yorick y Hamlet)¹³¹. El humor sigue siendo padecimiento hasta que el bufón siente en sí los efectos de la bilis negra, o cuando el melancólico toma la postura del bufón (pensar en la locura de Hamlet). El humor que padecían se convierte en un instrumento.

Por su parte, Hamlet personifica mejor que nadie el personaje melancólico. En él se pueden evidenciar claramente las diferentes causas que provocan la melancolía. Estas causas se dividen en externas e internas, siendo estas últimas las causas más inmediatas; en su caso, la inteligencia que sufre los efectos de la bilis negra ante alguna alteración, vapores que perturban el espíritu. En cuanto a las causas externas, existen cuatro tipos: sobrenaturales

¹³¹ Pollock hace referencia a no menos de diez obras de Shakespeare, y muchas otras del teatro isabelino. El no haber leído estas obras dificulta bastante la comprensión, pues Pollock trabaja más que nada con ejemplos. Por lo mismo, los ejemplos textuales a los que yo hago referencia son sólo del *Hamlet*, por ser la única que puedo suponer que todos han leído, y por su carácter ejemplar, esencial para el objetivo del autor.

(provocada por efecto de una divinidad, hechiceros, brujas, etc.; en Hamlet, evidentemente la aparición del fantasma del padre); naturales (una “natural disposición melancólica”, que conviene a un estudiante de filosofía; su carácter, en fin); no naturales (el régimen de las pasiones: la frustración que le provoca tanto Claudio, que le impide regresar a sus estudios universitarios, como Polonio, que interviene en su relación con Ofelia); y accidentales (la relación incestuosa de su madre, el asesinato de su padre, etc.)

Hamlet es el melancólico que se propone actuar de bufón, un personaje que representa la locura de sí mismo (aun a riesgo de perder su cordura). Imita su propia locura, y al hacerlo, logra un mecanismo de liberación de los humores que lo afectan: los humores corporales se transforman en humorismo.

A su vez, en *Hamlet* se escenifica lo que a juicio de Pollock es el momento culminante del humor en el teatro isabelino, a saber, la primera escena del quinto acto, en que Hamlet encuentra al *clown*-sepulturero preparando la tumba para Ofelia. En este punto se reúnen tanto el melancólico, como el *clown* rústico y el bufón¹³², sólo que este último se trae a escena desde la muerte, interpelado por el melancólico, en la última faceta de esta pareja clave. El “padre en juegos” (Yorick) de Hamlet le da pie para que el melancólico adopte la postura del bufón.

La dimensión cómica de este teatro adquiere un aspecto irónico referente a las veleidades del destino, así como un aspecto humorístico en aquellos que se enfrentan a la fatalidad¹³³. El humor, entonces, es parte integral del universo trágico del teatro, y no sólo una forma de distender las emociones tras un momento climático, o para atraer más público, etc. Humor e ironía conjuntan risa y tragedia en el teatro isabelino.

Luego de proponer al siglo XVII como el “inventor” del humor, y el año 1600 como año eje simbólico, a partir del cual se desarrolla el concepto de humor totalmente distanciado de su origen fisiológico, y antes del cual ambas acepciones se confunden. Luego de esto, digo, el autor comienza una revisión histórica del concepto de humor y los conceptos que lo rodean

¹³² Recordar que el humorismo nace de la conjunción del bufón y el melancólico.

¹³³ Como ejemplo se me ocurre la escena final de Hamlet, en que todos los personajes que pretendían dominar al destino terminan sucumbiendo, en una cadena de errores digna de la comedia, pero que ante la fatalidad se torna trágica.

(lo cómico, lo risible, por ejemplo), basándose en los principales autores al respecto, muchos de los cuales serán trabajados en el seminario.

- El humor en el siglo XVIII: rápidamente el término se aleja de su origen humoral, como había señalado. Sin embargo, aparecen autores que intentan rescatar este origen: Richard Addison, Henri Morier (a través de la distinción entre Verdadero y Falso Humor, hijo este último del frenesí y el absurdo); de todas maneras no son autores de mucha relevancia. Por su parte, en Inglaterra, Henry Fielding hace una distinción entre la comedia, que desaprueba los vicios y el género burlesco, que suscita la “risa exquisita” y nunca suscitando el desprecio. Ese género burlesco, que no es sino lo que otros llaman humorístico, pretende desbaratar las expectativas del lector, mediante soluciones ingeniosas, juegos del lenguaje, etc. Su *Tom Jones*, de hecho, es el antecedente directo de la novela humorística inglesa (de la que sería maestro Laurence Sterne).

- Durante el Romanticismo varios autores (Jean Paul, Coleridge) proponen el humor como una inversión de perspectivas: ver lo universal como particular, y viceversa, lo ridículo con tono solemne, lo serio con una expresión baja, etc. El mejor ejemplo de esto sería Don Quijote. Por su parte, Hegel llega a la definición de lo que puede ser el humor “objetivo”: si bien el humor es portador de una disonancia ante la naturaleza, es decir, conlleva en sí el rompimiento de la unidad y armonía propia del arte (amenazando con la destrucción del arte), cuando el humor se conjuga con la “imitación servil de la naturaleza”, entonces se llega al humor objetivo: el humor se deja cautivar por el objeto y su forma real, sin dejar su parte subjetiva y reflexiva.

- Para Kierkegaard lo cómico reside en la contradicción. Su cercanía con lo trágico es evidente (sólo que en esta última la contradicción conlleva sufrimiento, mientras que en la comedia, no). El humor es la comedia en su nivel más elevado, pues siempre lleva una faceta trágica: ante el dolor se prefiere hacer abstracción; coloca el sufrimiento en conexión con la existencia en su totalidad, no con particularidades, con lo que el humorista se acerca al religioso. Pero a diferencia de éste, revoca el sufrimiento por medio del chiste o la broma.

- Poe se presenta como un antecedente al humor negro y grotesco. El efecto trágico se vuelve cómico, lo que no sólo no quita el horror que producen los cuentos, sino que lo intensifica.

- Lewis Carroll, aporta la idea del *nonsense*, el sinsentido, a través de las inversiones que se dan en el mundo del espejo (en *Alicia a través del espejo*; en *Alicia en el País de las Maravillas* operaría la lógica del sueño, de la que también hablará Bergson en su teoría de la risa). Su discurso se asemeja al lenguaje carnavalesco (el mundo al revés, permutaciones del arriba / abajo, etc.), sólo que la dimensión popular y social ha desaparecido. Sólo unos pocos pueden captar la significación del *nonsense* que utiliza este autor erudito. Es un juego básicamente de ingenio.

- Baudelaire también hace su aporte a la teoría de lo cómico. Para él la risa es un rasgo luciferino que tiene el hombre al sentir su superioridad por sobre el resto de los hombres¹³⁴. Por otra parte, opone lo “cómico absoluto” o grotesco (“creación mezclada con cierta facultad imitadora”) a lo “cómico significativo” u ordinario (“imitación mezclada con cierta facultad creadora”). A partir de la conclusión de que, exceptuando a Rabelais, lo cómico en Francia generalmente es significativo, y que en Inglaterra es absoluto, llega a cierta determinación de humorismos “nacionales” (que, en verdad, son transnacionales), siguiendo tres ejes: el angloitaliano (el teatro isabelino, la pantomima inglesa y el circo; humor que gira alrededor de la muerte); el iberofrancés (Lautréamont, Picasso, Dalí, etc.; alrededor del sueño); y un eje germano-norteamericano (Freud, Kafka, hermanos Marx, etc.; alrededor de la infancia).

- Para Pirandello una situación cómica, risible, se vuelve humorística cuando tenemos un sentimiento contradictorio respecto a ella. Por ejemplo, un mendigo que cojea nos puede parecer risible al verlo intentar subir una escalera, pero si nos percatamos del sufrimiento que ello implica, si nos compadecemos, si llevamos la situación a una segunda reflexión en fin, entonces entramos en el terreno del humor¹³⁵. Al igual que Kierkegaard, Pirandello señala la

¹³⁴ El humorista suele utilizar su humor como un arma; es decir, le da cierta superioridad por sobre el sujeto que descarga su humor. Viéndolo desde el punto de vista fisiológico, recordar que más arriba se señalaba que el humorista es el que utilizaba –descargaba– sus humores por sobre los humores de los demás.

¹³⁵ Bergson señala que la risa sólo puede surgir de la inteligencia absoluta, pues si nos conectamos con lo emocional, una caída nos debiera producir más compasión que risa. Entonces, según esto, la noción de humor de Pirandello es incompatible con la risa de Bergson.

contradicción que siempre significa el humor. “Una representación verdaderamente humorística suscita siempre la perplejidad y la irresolución de la conciencia.” (p. 98)

- Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) se encarga de señalar porqué el humor genera placer. Ya que la psiquis se encarga de reducir al máximo la excitación, todo placer surge de un gasto psíquico economizado. En el chiste, sería un gasto de inhibición, en lo cómico, de representación. En el caso del humor, el placer proviene de la economía de un gasto de sentimiento (piedad, conmiseración, sufrimiento, irritación, que determinan las variedades del humor). En “El humor” (artículo de 1928) estudia las operaciones intrapsíquicas que presiden su nacimiento. El humor sería uno de tantos mecanismos de defensa, sólo que el más elevado de ellos. Además, en este artículo, Freud de alguna manera retoma la corriente fisiológica del humor, al hacer del humor un correlato de la melancolía: en ambos el yo se inclina ante el superyó (de manera más punitiva en el segundo caso). En Freud, son las pulsiones las que vienen a tomar el lugar de los antiguos humores.

- Desde el siglo XX el humor ocupa un sitio en las artes que nunca antes había tenido. Es gracias al surrealismo, donde se instala como bandera, que el humor tiene un giro durante el siglo pasado y se “entromete” ahora en todas las artes, sin considerarse en un lugar secundario (frente a lo trágico, por ejemplo). Hay que señalar que con ellos, también, se comienza a concebir un “humor sin humor”, el humor negro, que Breton plasmaría en su *Antología del humor negro*.

Para los surrealistas, fue Jarry y su teatro la encarnación del humor objetivo (vid. Hegel). En 1926 un grupo liderado por Antonin Artaud funda el Teatro Alfred Jarry, que se proponía “como tema: *la actualidad* entendida en todos sus sentidos; como medio: *el humor* en todas sus formas y como meta: *la risa absoluta*, la risa que va de la inmovilidad babosa a la gran sacudida con lágrimas.” (p.115) Una vez disuelto este teatro, Artaud continuaría su experiencia del teatro humorístico con el Teatro de la Crueldad, que propugnaba el humor-destrucción, quizá la manifestación más descarnada del humor negro.

- El humor en el cine: Partiendo de las apreciaciones del mismo Artaud, Pollock considera a los Hermanos Marx como la mejor representación de lo humorístico en el cine. Tomando en cuenta que el humor lleva en sí la contradicción (Pirandello), la “noción de algo inquietante y trágico, de una fatalidad” (Artaud), en las películas de los Marx se veía mejor que en ninguna la actualidad del humor en el cine: la contradicción, risa y destrucción, la violencia (militar,

sexual, etc.) El verdadero humorista en el cine terminará haciendo el papel de sí mismo, exagerando sus males hasta lo trágico: Chaplin es Charlot, Buster Keaton es Malec; Woody Allen es las infinitas variaciones de sí mismo (judío neoyorkino neurótico, hipocondríaco, etc.) “El humorista pone en juego su propia existencia.” (p. 124)

El problema de definir el humor no queda, ni por mucho, resuelto por todas estas apreciaciones. Permite, eso sí, un acercamiento histórico en la evolución del término, iluminado por las consideraciones de los autores principales al respecto. El problema para Pollock reside en la mala selección de autores a la hora de definir tradicionalmente el humor, autores en que, si bien se evidencia este fenómeno, son evidentemente secundarios en la tradición literaria. Es por esto mismo que el humor se ha considerado siempre en un segundo término.

Señala Pollock: “si bien toda definición del humor decepciona, uno puede al menos aprender a reconocerlo, a resaltar su valor. El humor se experimenta; es ante todo una sensación” (p. 111) El reconocimiento del humor es un juicio estético, y, como tal, lleva en sí un fuerte sesgo de subjetividad. “Sólo es humor aquello que reconozco como tal”, señala una cita inspirada en Freud. Aun así, pretende llegar a un cierto grado de universalidad en la captación del humor, al menos a nivel de la cultura occidental.

Ya hemos visto como el humor se relaciona con la risa, con la locura, pero intencionados. El ingenio también es parte fundamental en el humor (“ese toque de ingenio propiamente moderno que es el humorismo cultivado deliberadamente”, p.36, y de una cita a Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturno y la melancolía*). El humorismo se distingue del ingenio en que es menos incisivo, más poético, contra la intelectualidad del *wit*. En cuanto a la representación humorística hay varios mecanismos que se identifican con ella: la organización no-lógica de un texto, la no concordancia entre un pensamiento y su modo de expresión, la oposición entre las ideas del humorista y las de su medio, etc., estas últimas relacionadas con la idea de trasposición como resorte del humor, de Bergson: “se obtendrá un efecto cómico trasponiendo la expresión natural de una idea en otro tono” (p.101).

En cuanto a la noción más contemporánea del humor, en que, al igual que en la medicina clásica hay un correlato con la melancolía, hay que ir rescatando las apreciaciones de los distintos autores. La cercanía del humor con lo trágico, que señala Kierkegaard; la contradicción inherente al humor del texto de Pirandello; el mecanismo de defensa que

representa el humor, en la teoría freudiana; el humor que está más cerca del dolor, la muerte, lo grotesco, en el humor negro. De la conjunción de todos estos conceptos es posible armar una amplia idea de lo que es el humor. O, al menos, incorporar herramientas para “aprender a reconocerlo, a resaltar su valor”.

Apéndice N° 2: Seis ilustraciones de Hans Bellmer para *Historia del ojo*¹³⁶.

Imagen 1



¹³⁶ Bataille, Georges, *Historia del ojo. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Ilustraciones de Hans Bellmer*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997. Dada la baja calidad de las imágenes ofrecidas, se recomienda, una vez más, recurrir a la fuente directa.

Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

