



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
HISPÁNICA

**Humor y erotismo en la novela *La sangre erguida*, de
Enrique Serna**

Tesis para obtener el título de licenciado en Lingüística y
Literatura Hispánica

Presentan

ARTURO MORALES MÁRQUEZ

Matrícula: 200726250

JUAN DE JESÚS RAMÍREZ RIVAS

Matrícula: 200723428

Director de la tesis

DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

Marzo de 2016

Contenido

I. TEORÍAS DEL HUMOR	4
1. Introducción	4
2. Aristóteles y la <i>Poética</i>	6
3. La sátira: Horacio y <i>Ars Poética</i>	8
4. La Edad Media y Rebelais	10
5. El <i>Elogio de la locura</i> y el Renacimiento	15
6. La retórica aristotélica de Tesaurus	16
7. Baudelaire y la risa “satánica”	18
8. Siglo XX: <i>La risa</i> , Henry Bergson	19
9. Sobre <i>El chiste y su relación con lo inconsciente</i>	25
9.1. Chistes tendenciosos y no tendenciosos	27
9.2. Tres observaciones de Michael Billig sobre Freud	28
9.3. Humor que ríe entre lágrimas	30
10. Luigi Pirandello y <i>El humorismo</i>	31
11. Posmodernidad: Gilles Lipovetsky y la era del humor	36
12. Breve apartado sobre humor negro	41
13. La risa en la era de la psicología motivacional	42
II. HUMOR Y EROTISMO	45
1. Introducción	45
2. Epigramas de amor y sexualidad: el <i>Códex Palatinus</i>	46
2.1. Potencia sexual masculina en el mundo grecolatino	48
2.2. Impotencia sexual masculina en la literatura romana	49
3. El <i>Satiricón</i>	51
4. Picaresca y erotismo	53
4.1. Potencia e impotencia sexual masculina en el Siglo de Oro	58
4.2. La mujer mexicana	60
5. Crítica histórica del humor en México	61
6. Literatura mexicana y humor	63
6.1. Humor y erotismo en las novelas de José Agustín	64

6.2. Sobre <i>Se está haciendo tarde (Final en laguna)</i>	65
6.3. Humor gay literario mexicano.....	67
6.4. Intertextualidad, correspondencia o semejanza entre Serna y Agustín	70
III. ANÁLISIS LITERARIO DE <i>LA SANGRE ERGUIDA</i>	73
1. Dogmatismo fálico y variedades del español en <i>La sangre erguida</i>	73
2. Bulmaro Díaz	75
2.1. Diálogos con el pene	76
3. Ferrán Miralles.....	78
3.1. Intertextualidad con el Don Juan de Zorrilla.....	84
3.2. La era del viagra.....	86
4. Juan Luis Kerlow	87
5. Performance anxiety	90
6. Alter egos.....	94
6.1. Amor intelectual.....	96
7. Sumisión contra rebeldía en Bulmaro.....	99
8. Otra autobiografía dentro de la novela.....	101
9. Imperialismo fálico	103
10. Enemigo interno, vigilante saboteador	106
10.1. Bravata del jactancioso, o del esperpento	109
11. El cuerpo contra su poseedor: la noción de homúnculo	112
12. De “Bartleby, el escribiente” al pene de Juan Luis.....	114
13. Una pistola como extensión del falo.....	117
14. La ubicuidad del porno	119
15. Un Ferrari como símbolo de poder	122
16. Kerlow amenaza con cortarse el pene.....	124
17. Lo patético de la pantomima.....	127
18. Divorciado del mundo	130
19. Una semana de abstinencia	131
20. <i>One flew over the cuckoo’s nest</i>	132
21. Azotándose contra la pared.....	135
IV. CONCLUSIONES	140

I. TEORÍAS DEL HUMOR

1. Introducción

La relación conceptual entre lo cómico y la idea de un ‘sentido del humor’ tiene una historia relativamente breve: de acuerdo a Michael Billig (2005) data del s. XIX¹. No obstante, el origen de la palabra “humor” del latín: *umōr -ōris*: líquido de toda especie) se remonta a la medicina antigua griega. Concebida por Hipócrates (460 - 370 a. de C.), la teoría de los humores proponía que la salud física y mental era regulada por el equilibrio de cuatro fluidos (bilis amarilla, bilis negra, sangre y flema) elementales en el cuerpo humano. Aristóteles, hijo de un médico, derivaría, a partir de estos cuatro humores, distintos tipos de temperamento o carácter: sanguíneo, colérico, flemático y melancólico (*Problemas*, XXX)²; En su *Poética* asoció el tema a la purificación de las emociones, denominada “catarsis”: efecto de purificación que las obras dramáticas producen en el espectador.

Aunque su sentido antiguo sobrevivió en el vocabulario médico, la palabra humor dejó de significar ‘jugo’ o ‘líquido’ en el imaginario colectivo. En el Medioevo, el estudio del humor se dedicó casi exclusivamente al problema de la melancolía³. Es decir, el exceso de bilis negra; que también puede llamarse: “mal humor”⁴. En el siglo XX se estudiaría el

¹ El término “comenzó a usarse durante la década de 1840, y sólo hasta la de 1870 era usada en su sentido moderno” (*Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*. BILLIG, M., 2005:12).

² Texto atribuido a Aristóteles, que “quizá deba fecharse en época helenística, s. III a.C.” (GABAUDÁN, 2013:209); sería, en concreto, el primer problema de la sección XXX

³ “La risa no era un tema especializado que se enseñara en los estudios de la época clásica y medieval. Tampoco fue un concepto que atrapasé la atención de los filósofos antes de los siglos XVII y XVIII.” (Billig, M. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* (2005:37). Todas las citas de este libro son traducción propia.

⁴ “El *Oxford English Dictionary* tiene registros de usos de los s. XVII y XVIII de la frase ‘black humour’ refiriéndose a ‘blackcholer’ o ‘melancholy’, también conocida como ‘black bile’ en la teoría medieval de los

humor negro (*humour noir* francés o *dark humor* norteamericano) como género y tema de crítica literaria.

La noción de un “sentido del humor”, explica Michael Billig⁵, surge en el siglo XIX y resulta de una nueva concepción del individuo a través de las humanidades. Simultáneamente surge la distinción entre uno o varios tipos de personalidad:

Una persona ya no era considerada en términos de posición social o constitución fisiológica. Por el contrario, era concebida como individuo autónomo, poseedor de características entrañables, individuales.

La idea de que la gente tiene personalidades individuales nos parece ‘natural’. Poseemos y usamos con regularidad un amplio vocabulario para expresar cuestiones de personalidad. Actuamos como si [dichos conceptos] siempre hubieran existido, como si el mundo siempre hubiera sido habitado por introvertidos y extrovertidos, depresivos, compulsivos, despreocupados y demás. (2005:12)

En la Edad Media, el estudio del humor asociado a lo cómico, a aquello que produce risa, fue desplazado de las cuestiones filosóficas por la teología. El término como lo concebimos actualmente (con implicaciones de tono discursivo, género literario, efecto anímico placentero o liberador) ha sido observado desde distintos ángulos por numerosos filósofos, poetas, escritores, teóricos y críticos a lo largo de más de veinte siglos.

Disponemos de una gama polifónica de discursos para apreciar un problema, por demás, no resuelto⁶. En su Introducción a *Laughter and Ridicule. Towards a Social*

humores fisiológicos.” (O’Neill, Patrick. “On Dark Humour”, *Bloom’s Literary Themes: Dark Humor*, (2010:81).

⁵*Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* (2005:12)

⁶De una conferencia internacional sobre humor, celebrada en Gales en 1976, se extrajo una bibliografía que abarcó 1,500 entradas, y los especialistas convinieron en que “la investigación sobre la naturaleza del humor, después de dos milenios, seguía en su estado de infancia” (O’Neill, Patrick.2010:80).

Critique of Humour, Michael Billig hace énfasis en el hecho de que “las teorías del humor son más que teorías del humor” (2005:7) dado que expresan, también, el ambiente histórico al que pertenecen. A continuación rastrearemos y expondremos los más destacados de dichos referentes a lo largo de la historia occidental del hombre.

2. Aristóteles y la *Poética*

Con la *Poética*, Aristóteles inaugura el estudio teórico del discurso literario. Plantea la noción de efecto catártico: purificación espiritual que produce la obra, imitación de la realidad, en el espectador. Para el filósofo griego, este proceso de reproducción imitativa, así como la apreciación de lo artificial, ofrecen una experiencia a través de (y desde la seguridad de) lo irreal, ya que el hombre tiende a imitar y a contemplar imitaciones por naturaleza: “Cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuanto más exactas sean” (2002:135). La purificación a través de las emociones, o catarsis, alivia al espectador sustrayéndolo momentáneamente del plano real.

La unidad en la obra obedecía a la verosimilitud de la misma. El valor poético residía en la belleza, vinculada primeramente a lo moral. Siguiendo la línea de pensamiento de Platón⁷, el bien era considerado necesariamente bello. Lo ‘bueno’ era lo que debía ser

⁷En la República idealizada de Platón, “Al autor de una comedia o de un cierto tipo de yambos o de una canción lírica no está permitido en absoluto hacer mofa de algún ciudadano ni en el texto, ni en la mímica y el aspecto, ni con saña ni sin saña [...] pueden burlarse unos de otros sin saña y en broma, pero en serio y enfadándose no les debe estar permitido.” (PLATÓN, *Diálogos Tomo IX Las Leyes* Introducción, Traducción y Notas de Francisco Lisi. Editorial Gredos S.A. Madrid, España 2008:283). Aborda el problema en *República*, III, IV, IX, y discurre sobre la comedia, lo ridículo y lo absurdo, en su diálogo *Filebo*.

visto por la Polis. No valorando otro régimen de consideraciones estéticas, la apreciación aristotélica carece de influjo poético. Explica García Bacca:

[...] La *Poética* de Aristóteles está dirigida secretamente por el racionalismo griego, de ahí que trate fundamentalmente de la *técnica* poética y no del *arte* poético. [La *Poética*] habría, pues, de ser llamada *Técnica poética* [pues] casi no incluye más que estructuras racionales: definiciones, divisiones, clasificaciones, juicios de valor, preceptos. (2002:21-22)

La tragedia fue valorada por encima de cualquier otro género⁸. Este principio excluía a la comedia por hacer escarnio de lo más bajo. Las teorías que explican el sentido del humor, de acuerdo a Michael Billig (2005), pueden catalogarse en tres categorías: de “superioridad” (que lo aprecian como vehículo de crítica, denigración mediante el escarnio); de “incongruencia” (si se basan en algún tipo de contradicción, sinsentido o realidad contrahecha); y de “alivio” (cuando involucran una liberación o descarga). Tanto Platón como Aristóteles han sido considerados teóricos de la superioridad, aunque en su tiempo no existía tal cosa como una teoría del humor. Billig rescata un neologismo inventado por George Meredith, novelista y poeta victoriano, para referirse a los ‘enemigos de la risa’, formado por los vocablos griegos *misos* y *gelao*: ‘misogelasta’ (quien odia la risa). Las primeras teorías de la superioridad implicaban una forma de humor disciplinario: lo malo no sólo podía, sino tenía que ser objeto de burla, para corregirlo.

En el supuesto segundo libro de la *Poética*, del cual nada se conoce ya que desapareció aparentemente durante la Edad Media, Aristóteles se ocuparía de la comedia y

⁸La importancia de los géneros para los tratadistas y críticos de la antigüedad limitó, de algún modo, el alcance de sus interpretaciones dentro de los márgenes de la clasificación y descripción.

del canto yámbico⁹. Intuimos que, en esencia, la hubiera reprobado, ya que es firme su depreciación desde el primer capítulo de la *Poética*:

La comedia [...] es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que sean en cualquier especie de maldad, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte que corresponde a lo ridículo, [que es] una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula. (2002:137)

No obstante su desaprobación a las pasiones bajas y la risa, Aristóteles¹⁰ reconocía un mérito en la comedia de Aristófanes¹¹. La consideraba más elevada por abordar dichos temas mediante sutilezas metafóricas. Aristófanes cultivó la parodia: el escarnecimiento de un personaje público o histórico se hacía todavía con tono de invectiva, pero utilizando recursos literarios de la épica y de la tragedia. Y utilizaba personajes del pueblo, ya no héroes y dioses como la tragedia. El humor comenzaba a despersonalizarse, a separarse de la línea epigramática que consistía en la invectiva personal, y criticar defectos universales.

3. La sátira: Horacio y *Ars Poética*

“Durante mucho tiempo los tópicos horacianos permitieron definir el sentido y la función de lo cómico.” (BOZAL, 2001:13). La *Epístola a los pisones* de Horacio (posteriormente

⁹“El verso burlesco de la antigüedad era el yambo” (HORACIO, 2006: XXXIV). El primero en usarlo, de quien se tiene noticia, fue Arquíloco.

¹⁰ Este juicio procede de *Ética a Nicómaco*, libro IV.

¹¹ Autor al que se le atribuyen al rededor de treinta piezas, de las cuales sólo se conservan once. Aristófanes legó a la historia de la literatura, además de la calidad de sus argumentos, un registro del habla popular de la Atenas de Pericles. La calidad de su obra llegó a valerle la estimación de los filósofos. Satirizaba personajes públicos, entre ellos a Sócrates, en su comedia *Las Nubes*; y fue incluido (él como dramaturgo exitoso y un discurso suyo) en el diálogo *Simposio o Banquete* de Platón.

llamada por Quintiliano *Arte poética*) es una reflexión didáctica en verso, en la que juzga cánones y normas de la poesía. La unidad era el núcleo de la creación artística, y dependía de la “justa correspondencia entre la forma y el contenido, que constituye la armonía. El estilo debe ser adecuado a los géneros que se tratan” (HORACIO, 2006: LII).

En *Ars Poética* la risa es reducida a mera consecuencia de lo absurdo: “ideas vanas, confusas cual los delirios de un enfermo, de suerte que ni el principio ni el fin concurriesen a la unidad de conjunto” (HORACIO, 2006, 237:I). Valeriano Bozal (2001), en su introducción a *Lo cómico y la caricatura* de Charles Baudelaire, explica que para Horacio la risa surge “cuando introducimos motivos inadecuados, indecorosos en un mundo de decoro, allí donde lo adecuado es norma y, se presume, naturaleza” (2001:15). El absurdo es una inversión, ruptura o contradicción del orden natural. Recordemos que la reproducción imitativa para Aristóteles se debía al deseo connatural de aprender observando. La validez de lo absurdo como recurso en las artes, explica Bozal (2001), es moderna; los géneros en ese momento seguían siendo valorados por la semejanza que tuvieran con la realidad. La sátira se valía del vicio a modo de ejemplo para que, a través de la repugnancia, suscitara la corrección.

Aunque Michael Billig no lo designó como tal, Horacio y sus principios y se ajustan a la categoría de los teóricos de la superioridad: “Estas incipientes teorías, insuficientes como resultan para explicar la psicología de la risa, no obstante, ilustran de manera afortunada cómo el humor estaba ligado a una ideología de orden, gusto y superioridad” (2005:47). A cada emoción humana, según el poeta latino, correspondía un tipo de verso adecuado: “La tragedia no debe descender jamás a chanzas viles; cual una matrona respetable, obligada a bailar en nuestras fiestas, ha de aparecer ruborosa entre los

licenciosos sátiros” (2006, XVIII:206). La frase *ut pictura poiesis* (“la poesía es como la pintura”) es introducida en el canto XVII, casi al final de *Ars Poetica*. Se trata, explica J. A. Hansen (2005), de “una doctrina genérica de la verosimilitud y del decoro necesarios en la intervención, disposición y elocución retóricas de cada obra” (2005:235).

4. La Edad Media y Rebelais

El lugar que ocupa Rebeláis en la historia de la literatura universal se compara con el de los grandes autores del renacimiento europeo, tales como William Shakespeare y Miguel de Cervantes. Influyó de mucho en las siguientes generaciones de escritores de la literatura francesa y, hasta cierto punto, del mundo. Se liga directamente a la expresión en prosa de las costumbres populares francesas de la época, creando una amplia cantidad de imágenes, distintivas de su poética, en su obra más importante: *Gargantúa y Pantagruel*. Este texto, compuesto por cinco libros y firmado con distintos seudónimos (M. Alcofribas, por citar algún ejemplo), es uno de los más claros arquetipos del rompimiento canónico de la narrativa del siglo XVI, generando una gran influencia literaria a partir de ese momento hasta la actualidad. El teórico Mijaíl Bajtín señala, en su ensayo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, que:

Rebeláis ha rechazado estos moldes [reglas literarias] mucho más categóricamente que Shakespeare o Cervantes, quienes se limitaron a evitar los cánones clásicos más o menos estrechos de su época. Las imágenes de Rebeláis se distinguen por una especie de «carácter no oficial», indestructible y categórico, de tal modo que no hay dogmatismo, autoridad ni formalidad unilateral que pueda armonizar con las imágenes rabelesianas, decididamente hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda

operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo.
(BAJTÍN, 2003: 5)

Algo que ha caracterizado a la literatura del siglo XVI es el constante, y muy bien empleado, uso de figuras retóricas (hipérbole, hipérbaton, metáfora, alegoría, etc.) para encubrir el doble sentido en sus textos, o por lo menos parte de ellos. François Rebeláis muestra su maestría en este arte al presentarnos un gran conjunto de pasajes plagados de sexualidad, erotismo, escatología, etc., ocultos en tropos como los ya mencionados, además de una vasta cantidad de temas que, por la época, eran sinónimo de censura: “Y a veces hacían los dos juntos la bestia de dos espaldas, frotándose las grasas, tanto que ella quedó preñada de un hermoso varón, al que llevó en las entrañas durante once meses.” (REBELÁIS, 1995: 22) Este claro ejemplo es una imagen metafórica que muestra el acto sexual cargado de erotismo, sin hacer a un lado la comicidad.

El hecho de que François Rebeláis rompiera de forma radical con los parámetros establecidos por la narrativa de la época, provocaron que se mantuviera en aislamiento por casi cuatro siglos aun después de haberse escrito la obra, esto impidió llegar a su poética por medio del tradicionalismo literario y la forma de pensar burguesa del viejo continente. También existe un elemento de mucho peso para que se diera el hermetismo de la obra de Rebeláis, y eso fue la dificultad de comprender de forma clara y total sus textos: “Las imágenes rabelesianas incluso ahora siguen siendo en gran medida enigmáticas.

El único medio de descifrar esos enigmas, es emprender un estudio en profundidad de sus *fuentes populares*.”(2003:6) Esta postura que nos presenta Bajtín, nos aclara un poco más el hecho de que el escritor francés se mantuvo como un prosista que no mantenía relación con sus contemporáneos de igual calidad, pero también es concluyente al decir que

“frente al rico acervo actualizado de la literatura popular, son precisamente esos cuatro siglos de evolución literaria los que se nos presentan aislados y exentos de afinidades mientras *las imágenes rabelesianas están perfectamente ubicadas dentro de la evolución milenaria de la cultura popular.*” (2003:6) Así podemos apreciar a Rebeláis como uno de los escritores más complejos y enigmáticos de la literatura universal, considerando las exigencias que requiere la lectura de su obra, comenzando por el rompimiento de las ataduras ideológicas tan cerradas que se encuentran en el inconsciente colectivo de los lectores (principalmente los que están tan apegados al canon literario) y aún más importante, es necesario, según Bajtín (2003), “la revisión de una multitud de nociones y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura *cómica* popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada.”

Claro está que no por hacer un estudio de la obra de Rebeláis, encontraremos el significado de todas las figuras narrativas propuestas por él, pero sí permitirá “iluminar la cultura *cómica* popular de varios milenios, de la que Rebeláis fue el eminente portavoz en la literatura.” (2003:6)

A través de esta obra, Bajtín, tratará de definir y mostrar la problemática de la cultura popular y su relación con lo cómico en la Edad Media y el Renacimiento. El teórico hace referencia a los estudios realizados sobre temas folklóricos, dándole un lugar modesto, en algunos géneros literarios de la época, a la risa. Esto no quiere decir que no tenga importancia este tema, más bien, existe una deformación de él y se antepone el contexto social, histórico y estético contemporáneo. Por lo tanto, la noción de *risa* y de *cultura cómica* de la Edad Media y el Renacimiento no se han mostrado en su totalidad (hablando de “originalidad” solamente) en nuestros tiempos, pero sí que tuviesen su alto grado de

importancia en dichas épocas, manifestándose con claridad en los eventos culturales públicos y privados como los carnavales y otras formas de rito. Dichos acontecimientos usualmente se mostraban en contra de la forma de pensar, de lo cotidiano, de la religión y del feudalismo, mostrando a las tendencias literarias de forma trascendente: [...] “la literatura paródica, vasta y multiforme, etc., poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca.” (2003:7)

Todo evento cultural realizado en ese tiempo era de suma importancia para el hombre medieval, ejemplo de ello fueron los sucesos de índole carnavalesco, religioso y cómico:

“Además [menciona Bajtín], casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público, consagrado también por la tradición. Es el caso, por ejemplo, de las «fiestas del templo», que eran seguidas habitualmente por ferias y por un rico cortejo de regocijos populares (durante los cuales se exhibían gigantes, enanos, monstruos, bestias «sabias», etc.).” La representación de los misterios acontecía en un ambiente de carnaval. Lo mismo ocurría con las fiestas agrícolas, como la vendimia, que se celebraban asimismo en las ciudades. La risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana [...] (2003:7)

Estos hechos se manifestaron en “toda” Europa, en algunos países con mayor complejidad y riqueza, como en Francia, si mostramos como ejemplo lo propuesto por Rebelais en su obra, según Bajtín, y nos menciona que dichos eventos populares con toque cómico, mostraban cierta diferencia en comparación a la ideología social y religiosa del momento,

lo que aportaban, en aquel entonces, es una nueva forma de ver el mundo y por ende, al hombre:

[...] parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista. (2003:8)

Esto nos dice que se pasó por alto a la risa en la Edad Media, provocando una distorsión en el progreso evolutivo de la cultura europea de los siglos siguientes.

El estudio histórico que realiza Bajtín, se remonta a los cultos primitivos, en los cuales se manifestaba la *dualidad* mencionada anteriormente, dicha *dualidad* era representada en ritos serios y cómico, en el primer caso era fundamental el tono y en el segundo caso, se manifestaba la burla a las deidades. Pero algo que deja claro el autor, es que en esas etapas primitivas no existía una división clara de las funciones rituales debido a que no se conocían el Estado o las clases sociales, por lo tanto “los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, «oficiales».” (2003:8) Estas situaciones perpetraron en el tiempo y se vieron reflejadas en algunos rituales de épocas posteriores. Todo esto cambió en el momento en que las estructuras sociales mencionadas anteriormente (Estado y clases sociales), esto generó que se hiciera [...] imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas —algunas más temprano, otras más tarde—, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza [...] (2003:8-9). Estas singularidades de los paradigmas sociales

se convirtieron en las figuras prototípicas, según Bakhtin, de la cosmovisión y la cultura popular.

5. El *Elogio de la locura* y el Renacimiento

Erasmus de Rotterdam, teólogo y humanista del siglo XVI, presenta a la locura como deidad femenina, desarrollando un panegírico sobre sí misma. La identifica en la Moira de la mitología clásica. Le atribuye el poder de producir felicidad en el hombre, y declara su presencia volitiva en casi todos los aspectos del comportamiento humano. El *Elogio de la locura* es una celebración a la estupidez humana, dadora de numerosos placeres. Uno de éstos, la lujuria, está supeditada, en el caso del hombre, al órgano reproductor: “parte tan loca y bufona, que no es posible nombrar sin reírse, pero que forma el sagrado manantial de la vida, con más exactitud que la que ofrecen las tablas de Pitágoras” (2005:38).

Su discurso está enmarcado por cuestiones de la vida práctica; se trata, la mayor parte del tiempo, de una crítica social y moral. Los dioses del Olimpo eran, de por sí, motivo inagotable de risa socarrona:

¿Habéis reparado en que Baco aparece siempre con la cabellera alborotada? [Se debe] a que se halla siempre beodo, a que sale de un banquete para ir a un festín y gusta de las danzas, las canciones y las fiestas. Para nada se acuerda de Palas, desdeña el título de sabio y no quiere ser honrado más que con juegos y farsas. (2005:44).

Equipara la estulticia humana a la dicha lujuriosa de los dioses: “¿Y qué me decís de Cupido? ¿Cuál creéis que sea la causa de su eterna juventud? [...] ¿Y por qué Venus, la de los cabellos de oro, es inmutablemente bella? [...] Además, si hemos de creer a los poetas y

escultores, jamás deja de sonreír.” (2005:44) Y dice acerca de Príapo, divinidad de la fertilidad en cuyas representaciones se caracteriza por su inmenso falo: “¡Cuánto contento en el harapiento Príapo!” (2005:45).

6. La retórica aristotélica de Tesauro

En Italia, Emmanuele Tesauro¹², en el capítulo XII de su *Cannocchiale Aristotelico*¹³ (1654) escribe un “Tratado de los Ridículos”, en el que se propone, con visión *telescópica*, escrutar meticulosamente los preceptos aristotélicos. “Tesauro presupone que la mente humana participa de la sustancia metafísica y que, por eso, el juicio es aconsejado por la luz natural de la Gracia innata también cuando produce agudezas cómicas” (HANSEN, 2005:232). Partiendo de la definición de comedia establecida en la *Poética*, explica João Adolfo Hansen (2005), Tesauro transfiere a la retórica el concepto de lo *ingenioso* o la *agudeza* y lo relaciona a lo cómico y la sátira. La agudeza correspondería al humor que, de acuerdo a los decoros de civilidad, tiene que pasar por el tamiz de la metáfora:

En el caso de los géneros bajos -La comedia, los entremeses, la pantomima, la sátira, la farsa, los versos fesceninos, los epitafios cómicos, los retruécanos, los chistes- es lícito emplear agudezas frías, ampulosas, sin naturalidad y pedantes, evidentemente premeditadas, para hacer reír con el espectáculo de la afectación. (HANSEN, 2005:233-234)

¹² Retórico y dramaturgo jesuita.

¹³ *Cannocchiale* significa “telescopio.”

La palabra “monstruo”, del latín *monstrum*, y la palabra “mostrar” del latín *monstrāre*¹⁴, tienen un origen etimológico común. Lo monstruoso, podría decirse, es “lo digno de mostrarse”. Tesauro emplea como justificación de las deformaciones retóricas de lo cómico la teoría aristotélica de las pasiones, expuesta en la *Ética Nicomaquea*¹⁵. Distingue entre “fealdad física, como el rostro torcido; y la fealdad moral, como el acto obsceno” (2005:245). Lo feo, como ya ha sido establecido, suele encontrarse primordialmente en la comedia¹⁶, conceptualizada en tipos institucionalmente inferiores o vulgares:

[...] como parásitos, sodomitas, pícaros, esclavos, criados, artesanos, comerciantes, indios, negros, judíos, cristianos nuevos, mestizos; o a tipos éticamente inferiores, como los viciosos por falta de virtud y por exceso de ella. Teniéndose en mente esa jerarquía [natural en el XVII], es extremadamente usual la referencia al excremento, asociado a los órganos sexuales, que son por así decir politizados o jerarquizados como metáforas de posiciones sociales en el cuerpo político. (2005:246)

En el siglo XVII, las representaciones de sátiras seguían considerándose vehículos de la virtud para corregir al vicio. Reflejar lo más bajo a través de la metáfora conseguía “tratar materias sórdidas elegantemente, sin sordidez” (2005:248). La agudeza ingeniosa podía ser un mensaje encriptado que al público ordinario produjera risa y que, en cambio, al lector cultivado le revelara el contenido plenamente: “Como decía Góngora, escribo no para muchos” (2005:251).

¹⁴ Avance de la vigesimotercera edición, *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, consulta electrónica.

¹⁵ La virtud, para Aristóteles es un medio término entre dos extremos, que corresponderían a vicio débil y vicio fuerte. “Por ejemplo, si el valor es virtud, el extremo cobardía es vicio débil y el otro extremo, temeridad, es vicio fuerte [...] Justifica lo ridículo retóricamente, como licencia poética.” (2005:241)

¹⁶ “Lo cómico es *imitatio peiorum*: imitación de los peores. Cuando habla de la comedia en la Poética, su materia genética es el *guelóion*, parte del *aiskhrón*, o en la traducción de Quintiliano, lo *ridiculum*, parte de lo *turpe*, que Tesauro propone como ridículo, parte de lo torpe o feo.” (2005:245)

7. Baudelaire y la risa “satánica”

Escrito en el siglo XIX, desde una perspectiva de filósofo y poeta, en *Lo cómico y la caricatura* Charles Baudelaire asume la risa como carácter ineludible del pensamiento moderno, presente en la vida urbana y en sus violentos, crudos, grotescos avatares humorísticos. Retoma la dimensión medievalista de la risa¹⁷ y afirma, con estilística de poeta maldito, que la risa es satánica. No tanto para el hombre sabio (de acuerdo al sentido proverbial de las Escrituras), pues:

El Sabio [...] aquel que está animado por el espíritu del Señor [y] posee la práctica del formulario divino, no ríe, no se abandona a la risa sino temerosamente. El Sabio tiembla por haber reído, el Sabio teme la risa, como teme los espectáculos mundanos, la concupiscencia. Se detiene al borde de la tentación. (BAUDELAIRE, 2001:83)

El tema de la risa como sinrazón o señal de estupidez en las sagradas escrituras es referido por Baudelaire: “la risa es por lo general privativa de los tontos (Eclesiastés, VIII, 6-7)”¹⁸. La risa para el filósofo cristiano es una marca en su alma, hecha con hierro incandescente; un vestigio de su inferioridad y bajeza humana. La risa y el humor, que en el siglo XX serán objeto de amplios estudios (Bergson, Pirandello, Freud) eran, para Baudelaire (el primero en proponerse dar una visión teórica al respecto) “una expresión, un síntoma, un diagnóstico” (2001:99). Horacio despreciaba el efecto cómico de la risa cuando pudiera resultar en imágenes absurdas o figuras contrahechas: la risa era indigna. Baudelaire

¹⁷ Este problema ha sido trabajado recientemente por Javier Martín Camacho, en *La risa y el humor en la antigüedad* (2006) (ENLACE).

¹⁸ Citado por Baudelaire (2001:84)

aprecia la risa como impulso motriz: signo reestructurador de una época abrumada por el tedio¹⁹.

¿Qué hay de regocijante en el espectáculo de un hombre que cae en el hielo o en el pavimento, que tropieza en el borde de una acera, para que la cara de su hermano en Jesucristo se contraiga en forma desordenada [y] los músculos de su rostro se pongan súbitamente en movimiento [como un] juguete de cuerda? Ese pobre diablo cuando menos se ha desfigurado, quizá se haya fracturado algún miembro importante. Sin embargo, la risa ha salido, irresistible y súbita [...] si queremos ahondar [en el pensamiento] encontraremos [...] cierto orgullo inconsciente. (2001:90)

La risa es un mecanismo que se acciona ante algún evento, situación u objeto, de manera semejante al movimiento de un reloj: no hay un control consciente sobre los impulsos a los que está sometido el hombre. El inaugurador del simbolismo profetiza incluso que, dada la lejanía de la “purificación absoluta prometida por algunos místicos” (2001:97), las naciones verán llegar un ambiente regido por los motivos de comicidad, en medida proporcional a su crecimiento (superioridad). Veremos también que esta idea tuvo realización y será explicada, ya en la era posmoderna, por el filósofo francés Gilles Lipovetsky, en *La era del vacío*.

8. Siglo XX: *La risa*, Henry Bergson

Henry Bergson, en su texto *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, reúne todo lo referente al tema de la risa provocada, específicamente, por el acto de comicidad,

¹⁹El sentido de la palabra *spleen* remite su etimología a la medicina medieval; equivalía a bilis negra. KLIBANSKY, Raymond; *Saturn and Melancholy*, 1979:50.

determinando así las principales “categorías” cómicas. El autor se limitó a recopilar lo relacionado a la risa, utilizando estudios de los treinta años anteriores a la publicación del ensayo, sin que esto implicara pasar por alto todas las investigaciones anteriores a este periodo de tiempo. Bergson aclara que:

[...] las principales definiciones de comicidad habían sido discutidas por nosotros explícita o implícitamente, si bien de forma breve, a propósito de tal o cual ejemplo que hacía pensar en alguna de ellas. De manera que nos limitamos a reproducir nuestros artículos. Tan sólo añadimos una lista de los principales trabajos publicados acerca de la comicidad en los treinta años anteriores. (BERGSON, 5:2011)

Se realizó de esta manera el ensayo para no incurrir en el exceso de información y así poderse limitar a lo más relevante sobre la risa, tema principal de su investigación. Es, en cierto modo, una nueva visión teórica sobre la risa y lo que a ésta concierne.

En el primer capítulo de su texto titulado “De la comicidad en general. La comicidad de las formas y la comicidad de los movimientos. Fuerza de expansión de la comicidad”, Bergson genera varias preguntas sobre el porqué de la risa y los motivos que la generan: “¿Qué significa la risa? ¿Qué hay en el fondo de lo risible? ¿Qué puntos en común encontraríamos entre la mueca de un payaso, un juego de palabras, un enredo de vodevil, una escena de fina comedia?” (9:2011).

Para comenzar a dar respuesta a todas estas preguntas, el autor le da vida al acto cómico: “Nos limitaremos a observar cómo crece y se desarrolla” (9:2011), para que el espectador (la sociedad) pueda observar diversos estados metamórficos del mismo. Bergson hace tres observaciones de gran importancia para poder encontrar el lugar donde radica la comicidad. Primero, le da un estado sociocultural a lo cómico:

No hay comicidad fuera de lo propiamente humano. Un paisaje podrá ser hermoso, armonioso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será risible. Nos reiremos de un animal, pero porque habremos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana. (10:2011).

Para Bergson lo cómico se tiene que dar forzosamente en los actos del hombre, todo aquello que salga de esta esfera no tiene relación con la fantasía cómica y por ende tampoco con la risa.

Criticándola postura tan desinteresada que ha tenido el estudio filosófico sobre acto tan sencillo, pero de gran importancia para la sociedad en general, el autor enfatiza las dos funciones que “varios” (suponemos que Bergson se refiere a especialistas) le han dado al hombre en cuanto al acto de reír: como ser que sabe reír, y como ser que saber hace reír: “pues si algún otro animal lo consigue, o algún objeto inanimado, es por un parecido con el hombre, por la marca que el hombre le imprime o por el uso que el hombre hace de él.” (10:2011)

El acto de reír está acompañado del síntoma de insensibilidad, esto se debe a que la indiferencia se proyecta como un entorno propicio para que se realice la comicidad. La emoción no tiene lugar en este entorno y el hombre tiene que generar un distanciamiento emocional de la situación cómica: “El mayor enemigo de la risa es la emoción.” (10:2011). Esto no quiere decir, aclara el ensayista, que el ser humano tenga que limitar la risa a la ausencia de sentimientos, sino que prefiere hacerlos momentáneamente de lado. Intenta generar una idea de desapego para que, como espectadores de la vida, nos mostremos indiferentes y así, según el autor, “muchos dramas se volverán comedia” (2011:11). Ésta sería la segunda gran observación bergsoniana sobre la comicidad.

Después de ahondar en las dos primeras percepciones que nos llevan a encontrar los posibles lugares donde está la comicidad, Bergson (2011) reflexiona que la risa y cualquier acto cómico son convenciones sociales, no individuales, ya que tienen que pertenecer a un grupo donde hay entendimiento y complicidad para que lo cómico sea comprensible y la risa pueda generarse:

La comicidad exige pues, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura.

Eso sí, dicha inteligencia debe permanecer en contacto con otras inteligencias. Éste es el tercer hecho que deseábamos destacar. No disfrutaríamos la comicidad si nos sintiéramos aislados. Parece ser que la risa necesita un eco. (11: 2011)

El autor hace evidente que la comicidad (incluyendo indirectamente a la risa), al ser un acto social, está limitada por la imposibilidad de ser traducidos de una sociedad a otra, debido a que cada sociedad tiene sus propias costumbres e ideas. “Pero es la incomprensión de la importancia de este doble hecho la que ha llevado a ver en la comicidad una simple curiosidad que divierte a la mente y en la risa un fenómeno extraño, aislado, sin nexo alguno con el resto de la actividad humana.”(12:2011)

Bergson expone su tesis sobre la risa y nos explica que tiene que forjarse a través de la significación social:

Para entender la risa, hay que volver a ponerla en su entorno natural, que es la sociedad; y sobre todo hay que determinar su función útil, que es una función social. Tal será, digámoslo desde ya, la idea directriz de todas nuestras investigaciones. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener un significado social. (11:2011)

El eje central donde convergen las tres observaciones de Bergson y en el que se crea la fantasía cómica, es la atención dirigida a un individuo entre un grupo de personas, el cual se encargará de crear el acto cómico mientras los demás se desprenden de sus emociones y se limitan al uso de su inteligencia.

Un hombre que corría por la calle tropieza y cae: los transeúntes ríen. No se reirían de él, creo, si pudieran suponer que de pronto se le ha ocurrido la extravagancia de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado involuntariamente. No es, pues, su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino el carácter involuntario de ese cambio, la torpeza. (13: 2011)

Bergson considera a la distracción como una de las grandes vertientes naturales de la risa:

Hay una ley general de la que acabamos de encontrar una primera aplicación y que formularemos así: cuando un cierto efecto cómico deriva de una cierta causa, el efecto nos parecerá más cómico cuanto más natural nos resulte la causa. Ya nos reímos de la distracción que nos es presentada como un simple hecho. Más risible será la distracción que hayamos visto nacer y crecer con nuestros propios ojos, cuyo origen conozcamos y cuya historia podamos reconstituir. (15: 2011)

Uno de los puntos concluyentes que trata Bergson es el del vicio. A este tema le da dos vertientes, la primera es la de los vicios trágicos: [...] “hay vicios en los que el alma se instala en profundidad con toda la potencia fecundante que le es propia, arrastrándolos, vivificados, por un círculo movedizo de transfiguraciones.” (16:2011) Y la segunda, es la que se encamina a la fantasía cómica [...] “el vicio que nos volverá cómicos es, en cambio, el que nos traen desde fuera como un marco preestablecido en el que nos integraremos. Dicho vicio nos impone su rigidez, en lugar de adquirir nuestra agilidad. Nosotros no lo complicamos: él nos simplifica.” (16: 2011)

La última parte del estudio expone la diferencia entre drama y comedia, apoyándose de todos los elementos (principalmente el del vicio) que él utiliza anteriormente para darle una estructura y un proceder al acto cómico y, especialmente, a la risa.

Un drama, aunque retrate pasiones o vicios que tienen nombre, los incorpora tan bien al personaje que sus nombres se olvidan, que sus características generales se disipan y que dejamos de pensar en ellos para pensar en la persona que los absorbe; de ahí que el título de un drama casi siempre sea un nombre propio. En cambio, muchas comedias son designadas con un nombre común: El avaro, El jugador, etc. (16: 2011)

Esto sucede debido a que existe una relación íntima entre el vicio cómico y la gente, pero sin dejar de conservar su presencia autónoma y sencilla [...] “es él el personaje central, invisible y presente, del que cuelgan los personajes de carne y hueso en el escenario.”(17: 2011).

Para Bergson, el cómico trata de mostrar de la forma más clara el vicio, hasta el punto de introducir a los espectadores, provocando una intimidad que permitirá una interacción más profunda, a tal grado que el espectador tenga una participación (inconsciente) en el acto: “O sea que, en este caso, también es una especie de automatismo lo que nos hace reír. Un automatismo muy próximo a la simple distracción. Bastará, para convencerse, con notar que un personaje cómico es generalmente cómico en la medida exacta en que se ignora a sí mismo.” (17:2011)

9. Sobre *El chiste y su relación con lo inconsciente*

Los tres primeros libros de Freud²⁰ definen las bases de su teoría psicoanalítica. En ellos trata problemas concernientes a la psique humana, desatendidos hasta ese momento por la Psicología, que los consideraba vacuos o en los que sencillamente no había reparado: sueños, actos fallidos de la lengua y chistes. “Freud creía que [dichos productos de la mente] ostentaban la clave del funcionamiento psíquico, pues en su misma trivialidad eran detectables los mecanismos del inconsciente” (BILLIG, 2005:141).

Freud establece similitudes entre el proceso de elaboración inconsciente del chiste y el de los sueños. Tienen en común la transferencia de sentidos a través de la asociación verbal y conceptual, el descubrimiento de lo oculto (metaforizado en símbolos, a guisa de disfraz inconsciente) y la desaprensión crítica. La sustitución verbal y simbólica de sentidos se da en un proceso de “condensación”, construido por el mecanismo del chiste, análogo al de la “elaboración” del sueño.

Es sumamente destacable el hecho de encontrar, por primera vez en un tratado sobre humor, evidencia cotidiana de carácter humorístico; es decir: chistes²¹. Refiere Michael Billig que el psiquiatra Theodor Reik, discípulo y comentador de Freud, narraba que éste:

a menudo contaba bromas judías. Nunca lo hizo, de acuerdo a Reik, sólo para suscitar una risa, sino que fue siempre para establecer un punto serio: ‘era como si llevara más lejos la broma, hacia un ejemplo de cómo expresa el chiste cierta sabiduría’. (2005:142)

²⁰ *La interpretación de los sueños, Psicopatología de la vida cotidiana y El chiste y su relación con lo inconsciente.*

²¹ “En un análisis moderno sobre humor, la ausencia de chistes (o para ser más específico, del tema de los chistes) sería inconcebible” (2005:150).

En el capítulo introductorio de *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud considera natural el hecho de que ilustre el tema con ejemplos: “Tomaremos como objeto de nuestra investigación aquellos chistes que nos han hecho mayor impresión y provocado más intensamente nuestra hilaridad” (1983:17).Pone como ejemplo:

Un médico que acaba de conocer a una señora, dice al marido de la enferma: ‘No me gusta nada.’ ‘Hace mucho tiempo que a mí tampoco’, se apresura a confirmar el interpelado. El médico [...] expresa su preocupación con tales palabras que el marido halla en ellas la confirmación de su desvío matrimonial. (1983:42-43)

Mediante un chiste se libera energía psíquica y se sublima en humor una confesión de matrimonio malogrado. En el aspecto técnico los intercambios de sentido suelen darse de manera sorpresiva ante un inusitado giro. La lógica, que pretendería dar a las palabras una conclusión discursiva única (seria), ve enfatizarse un acento diferente al del tema iniciado. La liberación de energía psíquica a través del chiste constituye una “función economizadora” que, a razón de ahorro, acorta los procesos mentales de la crítica o la reflexión meditadas.²²

La teoría de Freud iba más allá de los factores inconscientes en la vida psíquica del individuo, y se encaminó a resolver la relación de éste con la sociedad: sus trabajos posteriores, *El malestar en la cultura* y *Tótem y tabú*, tratan problemas antropológicos. Ya en *El chiste* lo establece: a diferencia del sueño, “producto anímico totalmente asocial [...] el chiste es la más social de todas las funciones anímicas encaminadas a la consecución de placer.” (1983:209).

²²“No toda economía en la expresión verbal es chistosa” (1983:48), afirma Freud. El inconsciente, expresado en manifestaciones del lenguaje como mera alusión simbólica, y el mecanismo mental que conlleva la creación de metáforas, son procesos semejantes.

Continuando una sospecha como la que Thomas Hobbes planteó en el Leviatán, es decir, que los instintos son impulsos egoístas no compatibles con la vida en sociedad, Freud adscribiría al proceso psíquico del humor la misma procedencia ingobernable y siniestra que a sueños y actos fallidos. Explica Michael Billig:

Al igual que Hobbes casi tres siglos antes, Freud representó el conflicto entre el deseo individual y el orden social. Como humanos, heredamos instintos sexuales y de agresión que prometen solventarnos los placeres más intensos. Sin embargo, estos instintos son peligrosos por ser fundamentalmente antisociales. Dado que el placer individual entra en conflicto con las demandas sociales, [los deseos] deben ser contenidos desde temprana edad. Si la gente se dejara dominar [por éstos], la cooperación, la disciplina y el sentido moral [...] serían imposibles. [Los deseos instintivos] deben ser frustrados [y] alejados de la vida consciente. (2005:144)

La represión es fuerza disciplinaria: control de impulsos instintivos. La represión es el primer concepto de la teoría psicoanalítica propuesta por Freud y Breuer, en sus *Estudios sobre histeria*, a finales del siglo XIX, proponía que los recuerdos olvidados habían sido posiblemente reprimidos de manera consciente en algún momento, debido a un evento particular en la historia del paciente.²³

9.1. Chistes tendenciosos y no tendenciosos

Freud derivó, de los tipos de chiste más comunes, dos categorías: tendenciosos y no tendenciosos. Los primeros, aquellos en cuyo proceso de elaboración inconsciente hay obscenidad, lujuria u hostilidad, serán o bien de tipo hostil (destinado a la agresión, sátira u

²³ "Freud se vio atraído por la idea de que los recuerdos reprimidos, raíz de las neurosis, eran deseos sexuales de los cuales el paciente se avergonzaba." (2005:140-141)

ofensa), o bien obscenos. El caso de los chistes tendenciosos, reflexiona, “ha sido más raramente sometido al análisis, como si la repugnancia a tratar este género de asuntos se hubiese trasladado desde la materia hasta lo objetivo” (1983:108). Freud sugiere que los hombres se valen de chistes obscenos como una forma voyerista de exhibición y de simular la contemplación de una desnudez. Hablar obscenamente frente a la mujer es un acto de degradación:

El dicho “verde” es como un desnudamiento de la persona de diferente sexo a la cual va dirigido. Con sus palabras obscenas, obliga a la persona atacada a representarse la parte del cuerpo o el acto a las que las mismas corresponden y la hace ver que el atacante se las representa ya. No puede dudarse que el placer de contemplar lo sexual sin velo alguno es el motivo originario de este género de dichos. (1983:110).

El chiste tendencioso se desenvuelve en torno a temas que no pueden ser expresados debido a restricciones sociales. A modo de disfraz, el chiste permite apalabrar e introducir en conversaciones sociales avatares de otro modo censurables: “El chiste tendencioso dispone, merced a su tendencia, de fuentes de placer inaccesibles al chiste inocente” (1983:108).

9.2. Tres observaciones de Michael Billig sobre Freud

Michael Billig (2005) destaca tres observaciones fundamentales de Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Primero: “Los chistes tendenciosos producen mucha más risa que los inocentes” (2005:156); segundo: “si ambos tipos [tendencioso y no tendencioso] usan las mismas técnicas, y si [los chistes tendenciosos] evocan una risa mayor [...] entonces la risa mayor [...] no puede provenir de los aspectos técnicos de la condensación del mismo” (2005:157). Es decir: no es el mecanismo de producción del chiste lo que

provee la sensación de placer, sino la prohibición social de los avatares que transgrede. Freud concede, en determinadas circunstancias sociales, un grado de proceder consciente al enunciar chistes tendenciosos: “Sólo aquellos chistes que poseen una tendencia corren peligro de tropezar con personas para las que sea desagradable escucharlos” (1983:101). ¿A qué se debe el que dicho peligro sea corrido? Un chiste tiene la necesidad, un imperativo psíquico, de ser contado²⁴.

La risa pertenece a las manifestaciones más contagiosas de los estados psíquicos. Al hacer reír a otras personas, relatándoles mi chiste, me sirvo realmente de ellas para despertar mi propia risa, y puede, en efecto, observarse que quien primero ha relatado, con gesto grave, el chiste, hace después coro riendo mesuradamente a las carcajadas de los demás (1983:181).

Estas consideraciones guían a la tercera observación de Billig sobre Freud: “Tendemos a engañarnos acerca de la naturaleza de nuestra risa tendenciosa. Cuando reaccionamos al humor obsceno u hostil ‘sucumbimos a crasos errores de juicio sobre la «calidad» del chiste’ (1983:115)” (2005:159). Freud sugirió que, cuando escuchamos un chiste obsceno, no separamos el contenido de la técnica. Reímos, en realidad, más del pensamiento tendencioso latente, que del ingenio de la técnica. “No sabemos, por tanto, fijamente, de qué reímos” (1983:115).

²⁴Billig refiere un episodio vivido por Freud al ser exiliado a Inglaterra: se vio forzado a firmar un documento “diciendo que no había sido maltratado por los nazis. Le contó a su hijo que había añadido las palabras ‘puedo recomendar ampliamente a la Gestapo’ [...] El documento ha salido a la luz recientemente, y parece que Freud jamás escribió estas palabras” (Ferris, 1997, citado por BILLIG, 2005:172). No pudiendo haber escrito, pues, el comentario irónico, años más tarde refirió la broma a su hijo, como si la hubiera dicho, cumpliendo así el objetivo de todo chiste elaborado, que es ir más allá del pensamiento.

9.3. Humor que ríe entre lágrimas

La naturaleza de la risa y su vínculo con las fuerzas inconscientes, que tiran de las cuerdas y accionan su mecanismo, puede resultar tan incomprensible como la de los impulsos sexuales. De forma individual y sin la necesidad de que participe de ella otra persona, la risa como producto del placer cómico puede emerger de circunstancias perturbadoras. Freud denomina “automatismo de la descarga” al acto de reír en situaciones decepcionantes, de despecho o en apariencia inadecuadas: “casos en los que la risa aparece en ocasiones distintas de las placientes y se une a intensos sentimientos dolorosos o a un estado cualquiera de tensión espiritual” (1983:262).

Habiendo explicado el chiste y lo cómico, Freud deduce los orígenes inconscientes del humor. A diferencia del chiste, mediado por la persona que lo cuenta, lo cómico es un hallazgo individual e involuntario al servicio de tendencias hostiles o sexuales: depende de circunstancias afectivas. El humor, en cambio, es una forma de rodear afectos dolorosos, ya que incluso “aparece en sustitución de los mismos” (1983:272), y transforma ese gasto de energía psíquica en pacer²⁵.

Finalmente, la efectividad de un chiste está vinculada a los deseos, tendencias o afectos conscientes e inconscientes de quien lo cuenta y quien lo escucha. El descubrimiento de lo cómico está sometido a la disposición afectiva, pero los dominios del humor, en cambio, “se amplían cada vez que el artista o el escritor logran someter al humorismo emociones que antes reinaban libremente.” Existe, así, un “humor discontinuo” que Freud explica como “ese humor que ríe entre lágrimas” (1983:277). En el plano de los misterios de la sexualidad masculina, Enrique Serna, prosista mexicano, recurre a un

²⁵Para Michael Billig, esto aproxima a Freud a la teoría del alivio propuesta por Bain y Spencer (005:169).

ejemplo semejante en su artículo *Metafísica de la erección*: “¿Por qué tenemos erecciones espontáneas en situaciones inoportunas, por ejemplo, en la guardia de honor de un velorio, y en cambio padecemos bochornosas crisis de impotencia en brazos de la mujer amada?”

10. Luigi Pirandello y *El humorismo*

El humorismo es un ensayo teórico literario del siciliano Luigi Pirandello, obra que da inicio, entre otras, al pensamiento literario europeo de principios del siglo veinte, corriente que se permeará hasta la época actual. Pirandello se apoya, como hicieron muchos otros teóricos con sus obras, de los más novedosos postulados psicológicos (principalmente del psicoanálisis) y estéticos de su época, para generar un nuevo discurso teórico concerniente al humorismo en la literatura:

[...] abre la reflexión artística a la conflictividad psíquica de una personalidad desdoblada, a la angustia dubitativa, al pesimismo nihilista y al relativismo gnoseológico del individuo de las primeras décadas del siglo XX. Es decir, es este texto se da cabida al ‘demonio jocoso’ del humorismo [...] (PIRANDELLO, 2007: 9)

Según Pirandello, el darle una definición concreta al humorismo es algo muy complicado, debido a la amplia gama de características que tiene, esto provocaría que al momento de describirlo se pasara por alto alguno de sus elementos, lo cual generaría una idea errónea del término, por lo cual Luigi Pirandello especifica que:

[...] para logra entender cuál es la verdadera esencia del humorismo, no debe de partir de sus características, ya que una de ellas podría tomarse por fundamental, la que se ha reconocido común a muchas obras o a muchos escritores estudiados con predilección. De

modo que, al final, se obtendrían tantas definiciones del humorismo como características se han encontrado, y todas tienen una parte de verdad, pero ninguna es la verdadera. (2007:57)

Partiendo de esta generalidad, el autor (2007), nos aclara que se puede llegar a percibir una imagen más clara de lo que es el humorismo, pero solo sería una comprensión superficial debido a que se generó a partir de muchas ideas que no se concretan por completo:

Por ejemplo, la característica de esa peculiar bonachonería o benévola indulgencia que algunos descubren en el humorismo, ya definido por Richter <<melancolía de un ánimo superior que logra divertirse incluso con aquello que logra divertirse incluso con aquello que le entristece>>, esa <<tranquila, jocosa y reflexiva mirada hacia las cosas>>, ese <<modo de acoger los espectáculos divertidos, que parece, por su moderación, satisfacer el sentido del ridículo, y pedir perdón por lo que hay de poco delicado en tal composición>> [...] no se encuentran en todos los humoristas. (2007:59)

Esto nos dice que la amplia cantidad de característica que tiene el humorismo, según Pirandello, no se encontrarán en su totalidad en los autores que usan este elemento como recurso literario, pero sí se pueden hallar algunas que son más comunes:

[...] y, por tanto, más generalmente señaladas en el humorismo [estas] son la <<contradicción>> fundamental, a la que suele atribuirse como causa principal, el desacuerdo que el sentimiento y la meditación o entre la vida real y el ideal humano o entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias, y como efecto principal una cierta perplejidad entre el llanto y la risa; de ahí el escepticismo, del que se colorea cualquier observación, cualquier cuadro humorístico, y finalmente, su proceder minuciosa y maliciosamente analítico. (2007:61)

Partiendo de estas nociones, se puede distinguir un panorama general de lo que es el humorismo, pero sin generar, a partir de éstas, en palabras de Pirandello (2007), “un conocimiento demasiado esquemático”.

La supuesta incapacidad, de la que hace referencia Pirandello en su ensayo de la postura que tiene Benedetto Croce, del estudio filosófico para poder “definir” ciertos hechos como lo *cómico*, y ulteriormente lo *sublime*, lo *trágico*, lo *humorístico* y lo *placentero*, ha generado complicaciones en una clara explicación de esta tesis que es el humorismo, pero da cabida a un conjunto de hechos complejos los cuales, forman parte de sentimientos orgánicos de placer y displacer y ciertas coyunturas externas que dotan a los sentimientos *orgánicos* de un determinado tema. “El modo de definición de estos conceptos es el *genético*” (2007:63). Esto no tiene nada que ver con el hecho estético o lo sublime, salvo en un par de casos: en donde todos ellos componen la materia o la realidad, en primer lugar y en los procesos accidentales donde interviene, en ciertas ocasiones, los hechos estéticos “como en el caso de la impresión de lo sublime¹²⁶” (2007:63), en segundo. En este punto de su ensayo, Pirandello no comparte la opinión que tiene Croce en cuanto al hecho estético, por lo tanto, la indefinición de los estados psicológicos lo serán posiblemente para los filósofos, pero no para el artista, debido a que es lo que representan, en gran parte, en su obra. El autor, hace una muy importante aclaración del humorismo, en ella nos dice que: “si el humorismo es un proceso o un hecho que da lugar a conceptos complejos, ¿cómo llega a ser éste un concepto? Concepto será

²⁶ Pirandello, citando algunos postulados teóricos humorísticos de Croce, hace una clara distinción de la impresión de lo *sublime*, en ella aclara que “puede producir la obra de artistas titánicos, un Dante o un Shakespeare, o de la *cómica* del conato de un pintor de muy segunda fila o de un mal escritorillo” (2007:65). A partir de esto se puede aclarar que el proceso no es esencial al hecho estético, al que no se liga otra cosa más que el sentimiento del placer o del displacer, entre otras.

aquello a lo que el humorismo da lugar, no el humorismo en sí mismo. El arte puede representar este proceso que da lugar al concepto de humorismo” (2007:65).

Llegamos a un momento crucial de la obra del escritor siciliano, en donde, a partir de diversas posturas teóricas del humorismo que se crearon con anterioridad a la suya, aclara de forma contundente que el humorismo no existe ni se sabe bien lo que es, existen creadores literarios que se pueden considerar del género humorístico, y es donde aclara que “No hay *humorismo*; hay escritores humoristas. No existe lo *cómico*; hay escritores cómicos.”(2007:67). Pero nos da un panorama más claro de la característica más importante de dicho concepto, y esa es el modo tan peculiar de ver al mundo, siendo ésta, también, la materia y la razón del humorismo.

Pirandello nos ofrece una opinión clara de lo que es la creación artística, en ella defiende la idea de que “[...] la obra de arte se crea a partir del libre movimiento de la vida interior que dispone las ideas y las imágenes de forma armoniosa, a partir de la cual todos los elementos entran en correspondencia entre sí, y con la idea madre que los coordina.”(2007:71) Y aclara que la reflexión en este proceso creativo, incluyendo la ejecución de dicha obra, mantiene un constante movimiento en sus fases, y no solo eso, también goza de ellas, poniendo en relación sus diversas propiedades, coordinándolas y comparándolas, pero también nos menciona que esta consciencia no es la que crea, sino:

“el espejo interior en el que el pensamiento se refleja; se puede decir más bien que es el pensamiento el que se completa a sí mismo, al asistir a lo que éste hace de manera espontánea. [...] en el momento de la concepción [...] es para el artista casi una forma de sentimiento. Conforme la obra se va haciendo, ésta la critica[...].” (2007:71)

Pirandello cuestiona si en los escritores que se hacen llamar humoristas, por su disposición espiritual, entre otras características, tiene lugar la misma fórmula en la creación de sus obras; esto quiere decir, “si la reflexión juega el mismo papel [...] o bien asume en éste una especial actividad” (2007:71). En el ensayo podemos percibir el hecho de que la producción de una obra humorística, la reflexión no se oculta, esto quiere dar a entender que no se establece en casi una forma del sentir, Si no que está por delante, desordena la idea. A partir de este estudio pirandelliano surge lo que el autor nombra como *el sentimiento de lo contrario*; no obstante para poder llegar a esa sensibilidad, primero se debe de *advertir* la forma inadecuada de cómo se vive en una sociedad en donde existen reglas o normas establecidas, este será el hecho que “lleva” a la risa. Posteriormente, y de forma repentina, nos transportará a la introspección que dichas situaciones (refiriendo específicamente al vivir ajeno) pueden llegar a provocar. Pirandello se apoya de un ejemplo claro para comprender estas definiciones:

Veo a una vieja señora, con el pelo teñidísimo, todo untado de un horrible unguento y además burdamente pintada y vestida con una indumentaria muy juvenil. Me echo a reír. *Advierto* que esa vieja señora es *lo contrario* de lo que una señora, anciana y respetable, debería ser. Puedo así, a primera vista y superficialmente, detenerme en esta primera impresión cómica. Lo cómico es precisamente *advertir lo contrario*. [...] si ahora interviene en mí la reflexión, y me sugiere que la vieja señora, quizás, no experimente ningún placer en arreglarse como cacatúa, sino que tal vez sufra [...] entonces ya no me puedo reír como antes, porque justamente la reflexión al intervenir en mí, me ha hecho ir más allá de la primera impresión, o mejor dicho más adentro; de la primera *advertencia de lo contrario* he pasado al *sentimiento de lo contrario*. Y aquí radica la diferencia entre lo cómico y lo humorístico. (2007:73)

Así identificamos la *advertencia* y el *sentimiento de lo contrario* en la obra de un escritor, explayados en el dolor, la protesta, la desesperación... de cualquier personaje “humorístico”. Esto genera una actitud insólita en el artista literario, el cual está habituado a usar cualquiera de las variantes del humor (refiriéndose solamente a los autores de este género); abre la posibilidad de que el escritor tenga una noción reflexiva y muestre en su obra la Advertencia y el sentimiento de lo contrario.

El ensayista siciliano esclarece que no hace a un lado la crítica estética y psicológica, ya que el análisis psicológico es el soporte para la valoración estética de la obra literaria, porque no se puede entender su belleza si no hay una comprensión clara del proceso psicológico.

Ahora podemos entender que en la creación artística la reflexión es casi un sentimiento, algo similar a un espejo, en el que el sentir se observa:

“[...] en la concepción humorística, la reflexión es, sí, como un espejo, pero de agua helada, en el que la llama del sentimiento no solo se contempla, sino que se sumerge y se apaga[...]
La reflexión, al asumir esa actividad especial, turba, interrumpe el movimiento espontáneo que conforma las ideas y las imágenes de manera armoniosa. Se ha notado muchas veces que las obras humorísticas se descomponen, se interrumpen, se entremezclan de continuas digresiones. (2007:87)

11. Posmodernidad: Gilles Lipovetsky y la era del humor

De las vanguardias artísticas y la revolución intelectual del psicoanálisis derivarían otras tantas corrientes encaminadas a resolver las neurosis individuales y colectivas. En las

escuelas de revisionistas freudianos, hubo una tendencia a eliminar los aspectos más “negativos” de las ideas de Freud y centrarse en el lado “positivo” y liberador de las mismas. Herbert Marcuse denuncia la actitud de los revisionistas, particularmente de Erich Fromm, por atenerse a principios ideológicos y no teóricos. En *Eros y civilización* (1981) Marcuse expone que con una “acentuación en lo positivo” los neo freudianos “consagran una imagen falsa de la civilización y particularmente de la sociedad actual. Al minimizar la extensión y la profundidad del conflicto, los revisionistas proclaman una solución falsa pero fácil” (1981:225). La formación marxista de Marcuse, perteneciente a la Escuela de Frankfurt, es factor fundamental en su denuncia a la conformidad de los revisionistas freudianos con un aparato ideológico dominante.

Para la segunda mitad del siglo XX, Gilles Lipovetsky ha observado el mismo problema en su libro de ensayos *La era del vacío*; y recientemente, Michael Billig, en el ya referido *Laughter and ridicule*, ha continuado la crítica de las visiones teóricas que inducen a concebir el humor exclusivamente desde un lado “positivo” cuya oposición a un punto asumido como “malo”, es decir lo “negativo”, es meramente especulativa y jamás ha sido sintetizada en una definición concreta. En el ambiente de la posguerra y hacia la década de los sesenta darían un tránsito radical los valores, las relaciones del individuo con la autoridad y las técnicas de control impuestas por las sociedades posmodernas. De acuerdo a Lipovetsky el nuevo contenido social reflejaba también un nuevo orden. Sostenido en el culto a las particularidades idiosincráticas y encaminado a la consecución de placeres hedonistas, diseñado para la generación radical burguesa²⁷ y proyectado hacia las masas, el

²⁷ Sobre el movimiento hippie norteamericano, Parménides García Saldaña escribe: “actores y público eran personas de educación y cultura menos que media, que en el *momento de su éxtasis* fueron fácilmente

modelo que Lipovetsky llama ‘narcisismo’ se basa particularmente en dos tipos de proceso: el de personalización (configuración del individuo) y el de socialización (relación con el entorno), ambos sujetos en principio a la búsqueda de la comodidad y del placer.

En la era de las sociedades democráticas el humor y la risa pierden su carácter disciplinario; definen la relación del individuo con la autoridad, con las nuevas instituciones mediáticas y de consumo. En ‘La sociedad humorística’, ensayo que figura como capítulo V de *La era del vacío*, el filósofo francés expresa que, superadas las barreras de lo absurdo en el arte por las vanguardias (que a principios del s. XX intentarían desbaratar los esquemas representativos, narrativos y académicos), surge y se refuerza, en la década de los sesenta, la idea de un “humor positivo”. Basado en la carencia de sentido, el nuevo humor tiende al absurdo, pero sin un talante contestatario o reivindicador. El absurdo no a través de la irreverencia, sino conforme a una norma general: la frase norteamericana *smile, please*.

Lipovetsky halla la presencia del humor en diversas formas de la vida cotidiana: comerciales, eslóganes publicitarios, debates políticos y fórmulas de relación social que pretenden aliviar (ya no anular) el orden jerárquico. Un humor sin víctima, sin denuncia y sin otro fin que la felicidad; o como él lo llama, “la cortesía de la desesperación” (2011:140). El individuo en la era posmoderna, además, vive sometido a un bombardeo incesante (en consecuencia, irreflexivo) de signos vacíos. Vive determinado por un “código humorístico [sobresaturado, que] forma parte del amplio dispositivo polimorfo [y que] en

desviados hacia el mismo lugar que los lanzó a su movimiento ‘antisocial’: el Odioso Establishment.” (*En la ruta de la onda*, 1974:8)

todas las esferas, tiende a suavizar o a personalizar las estructuras rígidas y las obligaciones” (2011:155).

La idea de un “sentido del humor” que, en opinión de Lipovetsky, existe desde el siglo XVIII²⁸, establece un lazo genealógico con el humor posmoderno o “pop”: “el *sense of humor* consiste en subrayar el aspecto cómico de las cosas sobre todo en los momentos difíciles de la vida, en bromear, por penosos que sean los acontecimientos” (2011:158). Implica así un acto de condescendencia, simpatía o complicidad: el reír con la persona y no de ella. Humor liberador en aras de la convivencia, pero que limita las manifestaciones del ego; debido a esto, goza de una aprobación social hasta ese momento inusitada, derivada de su naturaleza inhibidora.

El *sense of humor* con su dualidad de sátira y de sensibilidad fina, de extravagancia idiosincrásica y seriedad, correspondía a la primera revolución individualista, es decir al desarrollo de los valores de libertad, de igualdad, de tolerancia enmarcados por las normas disciplinarias del autocontrol; con la segunda revolución individualista aportada por el hedonismo de masa, el humor cambia de tonalidad, revistiéndose prioritariamente con los valores de cordialidad y de comunicación. (2011:159)

Lipovetsky no es un enemigo de la risa. Denuncia, por el contrario, la aniquilación de la misma en las sociedades posmodernas: el mecanismo del humor seduce al individuo a través de signos humorísticos ante los que no puede explotar en carcajadas; signos cotidianos en el entretenimiento, la mercadotecnia, la información y las formas de interacción social. El vacío que plantea se extiende, más allá de la ausencia de ideales de revolución, al vacío del humor de las masas, aniquilado por el factor humano; la negación

²⁸ Para M. Billig (2005), como expusimos en la introducción, dicho concepto data del s. XIX.

de placer en contemplar lo contrahecho, del escarnio contra lo cruel o amargo. Su crítica es sobre ese humor mediatizado y estéril, basado en una actitud relajada sin mayor fundamento que regodearse en el desapego al respeto jerárquico. No obstante, reconoce otro grado de profundidad, al menos otro esquema de seducción, en el humor negro (o “humor *hard*”) que se basa en la violencia y lo sexual, en el cual “lo macabro es superado por la apoteosis del teatro hollywoodense de la crueldad” (2011:142).

Correlativamente, el humor narcisista se dedica a la burla, critica defectos personales alumbrados por la introspección neurótica²⁹. De la mano con las ambiciones a realizar metas personales, a mejorar la vida solitaria mediante *gadgets* tecnológicos, el humor que critica al propio individuo lo cierra, una vez más, sobre sí mismo.

Teniendo como base la idea de una igualdad de trato y no de clase, el humor de masas posmoderno propagó una tendencia a la exposición de los pensamientos y gustos. Debilidades, angustias y conflictos, incluso (o sobre todo) de carácter íntimo, contribuyen a un proceso de personalización en el que el individuo pretende construirse una imagen de sí mismo para los demás³⁰. En opinión de Lipovetsky, la exhibición de intimidades no es el fin de dichos actos, sino el de ostentar hipérboles modernistas que impliquen el buen humor de quien las enuncia.

²⁹Superada en el cine la comedia física de Buster Keaton y Charlie Chaplin, el objeto central del humor se vuelve una exhibición analítica de ansiedades sociales, ejemplificadas en las películas y relatos de Woody Allen, comedias situacionales y urbanas que muestran la preponderancia del Ego “por encima de un Yo devaluado” (2011:143).

³⁰ Michelle Foucault, en el Volumen 1 de su *Historia de la sexualidad*, ve relacionado el problema a la Contrarreforma y énfasis en la confesión anual en los países católicos. Es decir, el principio de difundir al hombre y sus prácticas, por peculiares que sean, incluida “la más extraña de esas prácticas, que consiste en contarlas todas, en detalle y día tras día, ha sido depositado en el corazón del hombre moderno dos buenos siglos antes [de la época victoriana]” (2009:30).

Decirlo todo, pero no tomarse en serio, el humor personalizado es narcisista en tanto una pantalla protectora como un medio *cool* para salir a escena. Encontramos aquí la dualidad posmoderna: el código privilegiado de la comunicación con el otro se establece en clave humorística mientras que la relación con uno mismo se basa en el trabajo y el esfuerzo (terapias, regímenes, etc.). Aunque también ha aparecido un híbrido nuevo: «La risa terapéutica» (2001:161).

12. Breve apartado sobre humor negro

Hasta el momento no existe una definición precisa y absoluta del término *humor negro*. Se le ha considerado un fenómeno humorístico relacionado con lo “grotesco, con los patíbulos; con lo macabro, enfermo, pornográfico, escatológico, cósmico, irónico, satírico, absurdo, o cualquier combinación de éstos” (2010:80)³¹. Estudiosos y compiladores norteamericanos lo han considerado producto de su nación; y aunque el problema ha sido estudiado principalmente por ellos en las últimas dos décadas, contamos con algunos antecedentes previos que le dan al término un carácter cosmopolita.

En su *Antología del humor negro* (1939), André Bretón asegura haber sido el primero en emplear el término ‘*humour noir*.’ Remite sus orígenes hasta 1700 e incluye a 45 autores, entre los que destacamos al Marqués de Sade, Swift, de Quincey, Poe, Baudelaire, Lewis Carroll, Nietzsche, Rimbaud, Gide, Synge, Jarry, Apollinaire, Picasso, Kafka, Dalí, entre otros.

³¹ O’Neill, Patrick. “On Dark Humour”, *Bloom’s Literary Themes: Dark Humor*. Bloom’s Literary Criticism, 2010. Traducción propia.

Los autores de humor negro que proponen los norteamericanos suelen incluir a Stanley Kubrick, Philip Roth, Kurt Vonnegut y Vladimir Nabokov; y a autores de otras nacionalidades como Borges, García Márquez, Cortázar; Gunter Grass, Italo Calvino, entre otros.

Todos comparten el mismo desapego, la misma ironía, la misma burla de tono apocalíptico, el mismo socave paródico de todo sistema, los mismos personajes unidimensionales; páramos oprobiosos como escenarios, estructuras disyuntivas y [...] sobre todo, la negación a tratar lo que uno podría considerar situaciones trágicas, de manera trágica, y esto no como una vulgar técnica efectista, ni siquiera para evocar una risa irreverente, pues el tratamiento cómico es la única aproximación que les queda y que es artísticamente aceptable. (2010:83)

La flexibilidad de temas y autores, así como su atemporalidad, hace difícil valerse del término “humor negro” como categoría o género literario. Se ha asociado a temáticas sombrías o que rosan lo innombrable, a todo contravalor ético o estético que sorteas su sordidez manifiesta a través del humor. Ya sea en aras de lo social (misantropía, misoginia, xenofobia), lo sexual (lujuria, sensualidad) o lo moral (asesinato, sacrilegio, robo o simple bellaquería). Todo, desde luego, presentado con una intensidad que mueve, en la mayoría de los casos, a la risa. De acuerdo a O’Neil, el humor negro “nos permite concebir el abismo, y ser capaces de reír ante él sin desesperación” (2010:100).

13. La risa en la era de la psicología motivacional

La risa es también un recurso común a la psicología llamada “positiva”, y es considerada panacea de la felicidad por la retórica de la superación personal. Michael Billig dedica a

este problema el segundo capítulo de *Laughter and Ridicule*, “A critique of positive humour”, en el que se propone examinar “la idea de que el mundo podría ser cambiado por la calidez de los corazones, muchos abrazos y un poco más de risa” (2005:11). La psicología popular, especialmente la encaminada a un público no académico, propone la risa como una forma de mejorar la calidad de vida de sus lectores. Estos autores se han propuesto también la tarea de presentarse como personas dotadas de un buen sentido del humor, elaborando títulos como:

Relax – You May Only Have a Few Minutes Left: Using the Power of Humour to Overcome Stress in Life and Work (LaRoche, 1998); *The Healing Power: Techniques for Getting Through Loss, Setbacks, Upsets, Disappointments, Difficulties, Trials, Tribulations and All That Not-So-Funny Stuff* (Klein, 1989); *The Courage to Laugh: Humour, Hope, and Healing in the Face of Death and Dying* (Klein, 1998); *Serious Laughter: Live a Happier, Healthier, More Productive Life* (Conte, 1998); *Becoming a Humour Being: The Power to Choose a Better Way* (Rizzo, 2000). (2005:16)³²

El “positivismo”, denunciado por Marcuse en los neo freudianos y retomado por Billig contra los psicólogos de la superación, obedece a parámetros ideológicos en vez de teóricos o lógicos. La terminología misma es vaga y cuestionable:

[...] los autores no definen lo que es ‘positivo’ y lo que es ‘negativo’, pues asumen que las palabras son de antemano entendidas. [...] El uso de ‘positivo’ y ‘negativo’ semánticamente evita la carga moral de ‘bueno’ y ‘malo’. Una ‘emoción negativa’ parece denotar algo más

³²“*Relájate, podrías quedarte sólo unos minutos: Usando el poder del humor para superar el estrés en la vida y el trabajo* (LaRoche, 1998); *El poder curador: Técnicas para superar pérdidas, emplazamientos, molestias, decepciones, dificultades, juicios, tribulaciones y todas esas cosas no-tan-graciosas* (Klein, 1989); *El valor para reír: Humor, esperanza y curación ante la muerte* (Klein, 1998); *Risa seria: Viva una más feliz, más sana, más productiva vida* (Conte, 1998); *Volviéndose un ser de humor: El poder de elegir el mejor camino* (Rizzo, 2000)”. Enlistados por M. Billig (2005:16)

objetivo que una emoción ‘mala’ o ‘maligna’. Su negatividad no depende de las preferencias morales del observador. La retórica implica, pero no afirma específicamente, que la positividad y negatividad de las emociones es justamente tan objetiva y fundada como la positividad y negatividad de las corrientes eléctricas. (2005:20)

A pesar de la popularidad de las teorías sobre los poderes curativos de la risa, hasta el momento ninguna evidencia contundente ha sido hallada en el ámbito científico (2005:21). Además, la definición del tipo de risa que resultaría benéfica es una cuestión que hasta el momento no se ha desambiguado. Los impulsores de dichos postulados no considerarían “positiva” la risa por el solo hecho de producirse ante la adversidad personal; sin embargo, la risa producida por el ridículo entraría en un orden “negativo”, por asociarse al sufrimiento, el dolor o la humillación³³. Esto relegaría al sarcasmo, la ironía, la sátira o el escarnio a un plano, nuevamente en nuestro recorrido histórico, considerado negativo o inferior.

Aunque estas tendencias no repercuten, ni actual ni históricamente, en el mundo académico de los estudios del humor, vemos en ellas representada una tendencia social que aspira a la suavidad, a la negación y la auto complacencia.

³³ Anulando, además, lo que Freud denominaría “placer humorístico” (1983:277), sentido por la persona a cuyas expensas se ha producido la risa.

II. HUMOR Y EROTISMO

1. Introducción

Bataille, en *Las lágrimas de Eros*, expresa que la muerte tiene un sentido trágico, aunque risible. Lo mismo sucede en cuanto a la experiencia erótica. La narrativa de Enrique Serna suele moverse entre dimensiones semejantes: erotismo, humor y fatalidad. Rastrear históricamente referentes literarios que expresen la relación entre el humor y lo erótico, es una manera de abonar el terreno para después analizar, sobre lo que aquí se sugiere, la novela *La sangre erguida* de Enrique Serna.

La facultad creativa de reproducir el mundo con fines mágicos significó la unión de dos rasgos fundamentales que distinguen, evolutivamente, al hombre de otras especies en el reino animal: el deseo erótico y la muerte. Bataille refiere una pintura rupestre hallada en la caverna de Lascaux, que data del año 13.500 a. de C. Muestra la fuerza sexual de un hombre caído, con el pene erecto, ante un bisonte destripado.

“La mera actividad sexual es diferente del erotismo” (2013:41), dado que el ser humano ha separado entre placer y reproducción. El placer espasmódico del orgasmo, la «pequeña muerte» para Bataille, tiene el carácter de lo ingobernable, como el llanto provocado por la angustia o la risa ante el descubrimiento de lo erótico. Sin atender a la generación de la vida para perpetuar la especie, la búsqueda de la felicidad humana se desplaza entre el placer y el displacer. De acuerdo al psicoanalista mexicano Helí Morales: “La experiencia orgásmica no se puede explicar por lo biológico porque el cuerpo allí abre rutas que tocan la ingeniería enigmática de la existencia, no de la anatomía”. El orgasmo remite, además del placer, a la angustia: “implica un clímax, un punto de llegada, una

culminación, una cúspide. Sí, [pero] también implica una caída, una caída angustiosa.”
(2011:28)³⁴

El problema humano de lo erótico es un ejercicio del intelecto ante las fuerzas ingobernables del deseo. Así, el erotismo (como el humor) puede y debe ser estudiado no sólo por la ciencia, sino por la filosofía, el psicoanálisis, la poética y la literatura. De estas herramientas nos valdremos a lo largo del presente estudio.

2. Epigramas de amor y sexualidad: el *Códex Palatinus*

Cuando Serna desarrolla pasajes de prosa poetizada y alaba al sexo femenino, llega a recordar por su temática a los epigramas griegos: “Velas aromáticas, dos copas de coñac, un modular tocando boleros antiguos, la suave orografía del cuerpo idolatrado, caricias, lengüetazos, mordidas, los dulces quejidos de la amazona que no se cansaba de cabalgarlo”
(2010:22).

Al igual que la comedia, el epigrama tuvo su génesis en el culto a las divinidades de la fertilidad. En los epigramas de la *Antología Palatina* “el vino resulta un tema alrededor del cual se desarrollaron los otros muchos que pueden ser propios de una reunión de amigos: el amor, el disfrute de la vida, etc.” (2006:23)³⁵. Dioscórides, de quien no conocemos más que sus epigramas, pero que ha sido tildado incluso de pornográfico, dedica poemas al amor pederasta y declara así su pasión por el sexo femenino:

³⁴ Morales, H. *Otra historia de la sexualidad*. Ediciones de la Noche, México. 2013

³⁵ *Poemas griegos de vino y burla (Antología Palatina, Libro XI)*, edición de Bergoña Ortega Villaro. Akal, España, 2006.

V, 55

A Dóride viendo en mi cama y sus nalgas de rosa,
me sentí como un dios entre flores frescas.

Me montaban sus piernas esbeltas y al fin de la larga
carrera de Cipris llegó sin desmayo
mirando con lánguidos ojos; sus carnes purpúreas
con la brega temblaban como hojas ante el viento;
hasta que, exhausto el vigor juvenil de uno y otro,
se derrumbó Dóride con miembros relajados. (1993:259)³⁶

Igualmente sexual y misterioso es el epigramista Nicarco. A modo de advertencia, dice a quien ose mojarse los pies en una fuente que es resguardada por Pan:

IX, 330

... mas no puedes lavarte los pies con el don cristalino
de las ninfas so pena de sufrir mis ataques.

Y, si no, que prestarte tendrás sin excusa ninguna
a que yo te penetre; tal es de Pan la norma. (1993:277)

La penetración era un elemento central en la idea de sexualidad y dominación para los griegos. Si bien los especialistas e historiadores dedicados a la antigua Grecia, explica Angus McLaren, “han hablado recientemente de una era de pre-sexualidad [...] en la cual no existía tal cosa como *identidad sexual*” (2007:5), el papel activo y pasivo (quién penetraba a quién) era crucial. Ni el placer de los efebos penetrados, menos aun el placer de la mujer, eran tomados en consideración o siquiera discutidos.

No había nada parecido a un diálogo por la comprensión mutua entre los géneros. De acuerdo McLaren (2007), la preocupación del mundo antiguo por la potencia sexual

³⁶ *Antología Palatina I, Epigramas Helenísticos*. Traducción e introducciones de Manuel Fernández - Galiano. Gredos.

presuponía la voracidad femenina; la penetración fálica era sinónimo de dominación. Las relaciones no se basaban en la igualdad sino en la violencia: “las mujeres y los esclavos eran necesariamente subordinados. [...] Los hombres del mundo antiguo tenían que ser sexualmente agresivos” (2007:6). Ira y deseo eran concebidos como una misma fuerza en el ámbito social y médico. Las mujeres eran vistas cual objetos; los hombres disponían de ellas como de los alimentos: más que una necesidad, era considerado saludable tener relaciones sexuales.

2.1. Potencia sexual masculina en el mundo grecolatino

En *La sangre erguida* el español Ferran Miralles, personaje que mantiene una relación patológica con sus ideas autodenigrantes de virilidad, esboza las siguientes condenas ante aquélla su “debilidad”: “Nadie importuna a un cojo para obligarlo a caminar. La impotencia, en cambio, es una invalidez que solo descubre la gente perspicaz o malintencionada.” (2010:35). El español, eventualmente, decide consumir viagra.

Las más pintorescas prácticas afrodisíacas son miga de situaciones chuscas desde Aristófanes hasta Petronio. En la literatura de la antigüedad abundan las referencias a remedios médicos y hechizos para favorecer la erección, la cópula y estimular el deseo sexual. Ya en Eurípides, Medea promete al anciano Egeo ayudarlo a procrear: “Yo puedo hacer que tus hijos sean muchos, yo sanaré tu mal: bien conozco los medicamentos para ello” (2003:81). Se tiene noticia de una comedia de Aristófanes, llamada *Amphiareus*, en la cual un anciano decrepito y su joven esposa emprenden una peregrinación al oráculo de Amphiareus, para que el viejo recobre el vigor juvenil. Refiere Licht: “Si el masaje local

también se menciona en la comedia para curar la impotencia, fue éste uno de los remedios favoritos, que si no siempre eficaz, se menciona a menudo por los antiguos autores.” (1976:391). Y más adelante:

El médico Teodoro Prisciano escribió en el siglo IV después de Cristo una obra médica que aún se conserva, en la que habla de la curación de la impotencia masculina. Dice (II, 11): ‘Rodead al paciente de hermosas doncellas y mancebos; dadle también libros para leer que estimulen la libido y en los que se trate de manera insinuante historias de amor.’” (1976:391)

Las experiencias de Miralles con las meretrices fueron desafortunadas, dado que, como él mismo expresa:

Conmigo las putas trabajaban el doble, pues siempre necesitaban meneármela para lograr que tuviera una precaria erección, y para colmo, la polla endurecida con tanto esfuerzo se ablandaba de nuevo cuando intentaba penetrarlas, como si sus coños fueran el umbral de un iglú. (2010:34)

2.2. Impotencia sexual masculina en la literatura romana

El carácter de agresión sexual en el humor popular del Imperio Romano, explica Angus McLaren (*Impotence, A Cultural History*), común ya en las culturas mediterráneas, era un mecanismo socialmente aceptado para afirmar la masculinidad:

Un hombre manifestaba adecuado comportamiento masculino expresando con ira deliberada la imposición de su persona. Incluso el humor era aderezado con fuertes elementos de agresión sexual, siendo que rivales en las leyes y en la política eran

comúnmente acusados de ser débiles o afeminados. Así, el poeta Catulo amenazaba con violar o sodomizar a sus críticos. (2007:03)

Con antecedente griego en Aristófanes (2003:309), en el Imperio Romano proliferó la sátira. El término tiene relación semántica con las palabras griegas “satirion”, un afrodisíaco; “satiriasis”, inflamación de los órganos genitales (equivalente masculino de la ninfomanía); además, con las palabras “saturar” y “saturación”, ligadas al desborde y al exceso.

En *El arte de amar*, Ovidio da una visión aforística a las debilidades humanas de los dioses. Presenta a Hércules como un marido manso y travestido que ayuda a tejer a Onfala; a Júpiter como un seductor que miente, engaña o secuestra para conquistar; a Venus como una “mujer liviana”. En *Amores* (3.7) la voz del poeta narra cómo, a pesar de su deseo, no ha podido despertar el “extenuado órgano de su placer” (2005:133). Se dedica entonces a increpar a su miembro: “parte más vil de mí mismo [...] he sido víctima de tus promesas” (2005:134). Hallamos en Marcial:

LXXVI

Cosas veredes

Arrechas ante las viejas; las jóvenes, Baso, te hastían: no te gustan las guapas, sino las moribundas. ¿No hay en ello, respóndeme por favor, una locura? ¿No es la tuya una verga demente? ¡Siendo capaz con Hécuba, eres impotente con Andrómaca³⁷!

El carácter de vigor en el mundo antiguo iba asociado a la noción de hombre viril y auto-controlado. Los romanos tenían extravagantes preocupaciones concernientes a ganar

³⁷ Representaciones, respectivamente, de la madurez y la juventud femeninas.

reconocimiento a través de logros públicos. La noción mediterránea de la masculinidad dicta que el hombre debe ser fuerte y activo. También trató el problema de la impotencia Catulo, cuando (Lesbia, III) lamenta la muerte del “pajarillo” de su amada.

3. El *Satiricón*

“En latín, el término *satyira* significa algo que se ha colmado o está repleto, al grado que se podría *pervertere*, de ahí perversión, o sea derramar por exceso” (2003:10.³⁸ Petronio trazó el modelo de la picaresca. Hito literario y de la narrativa, la primera novela de la historia es una narración humorística y erótica. A través de peripecias vinculadas a todo tipo de excesos eróticos, expuso la decadencia de la Roma de Nerón. Enclopio, un ex gladiador en fuga, y su amante, el efebo Gitón, se ven inmersos constantemente en enredos sexuales. Son asediados y abusados tanto por hombres como por mujeres; por libertos y sacerdotizas; por sofistas y hombres ricos.

Lo mismo le daban [a un septuagenario que estaba bien conservado] las mujeres que los hombres; todo era bueno para él con tal de gozar; creo, por Hércules, que en su casa no se libraban de él ni los perros. Por supuesto, los muchachos le pirraban; vamos, que para él no había salsa mala, ea. (XLIII, pp. 86)

La sexualidad femenina no era considerada y, más bien, se la menospreciaba. Para Platón el amor había sido una forma de sabiduría más que una práctica; Aristóteles remitió lo sexual a lo fisiológico. En el Imperio los excesos de la crápula alcanzaron niveles proverbiales:

³⁸ Petronio, *El Satiricón*. Grupo Editorial Tomo. México, 2013

De veras que si tuviera una hija haría que le cortasen las orejas. Sin mujeres, por muy poco tendríamos de todo; pero con ellas siempre harán de nosotros lo que les dé la gana.

Entre tanto, las dos mujeres, medio chispas ya, empezaron a reír a carcajadas y luego a besarse repetidamente. (LXVII, 129).

Para Galeno, una vida sexual activa era sinónimo de buena salud. Hipócrates, en su texto *Sobre la generación*, declaraba que el semen se originaba en los pulmones y de ahí subía al cerebro. Así, “una herida a la oreja podía dejar a alguien estéril” (2005:6). La medicina hipocrática atribuía la formación seminal al fluido de la columna vertebral, dado lo cual se consideraba a los jorobados particularmente lechosos. Y ésta era la medicina más formal, ya que la mayor parte de la gente se atendía los padecimientos, incluso (o sobre todo) los sexuales, recurriendo a hierbas, sangre de animales, sortilegios y amuletos. Si bien este tipo de proposiciones no eran deliberadamente cómicas, los poetas satíricos las llevaban a consecuencias hilarantes.

En su recorrido de estafas, Enclopio se ve forzado a fingirse esclavo de su amigo, que se hace pasar por millonario. Agotado física y emocionalmente, es humillado al no poder concretar el acto sexual con una mujer adinerada llamada Circe (como la que sedujo a Ulises en la *Odisea*), “víctima de no sé qué inexplicable flojedad y abandono” (CXVII, 255). Luego de fracasar también al intentarlo con Gitón, Enclopio dirige, desesperado como el personaje de Ovidio, una retahíla de insultos a su miembro: “¿Qué dices tú ahora, oprobio de la naturaleza? ¿Dónde y cómo clasificarte, villano? [...] ¡Miserable! [...] Pues bien, si es que ya estoy de veras inválido, dímelo sin engañarme para que me retire de una vez.” (CXXXII:265); después, consternado por este arrebato, reflexiona: “¿no tuvo el propio Ulises unas palabras con su corazón?” (268).

Para curarse la impotencia Enclopio acude con unas ancianas hechiceras que le dan a beber vino y luego le introducen un pene de madera, forrado de cuero, en el ano. “En seguida mezcló jugo de berros con abrotano y me bañó el miembro enfermo, y luego, me golpeó con él el bajo vientre.” (CXXXVIII). El héroe huye aterrado, corriendo por la noche. Finalmente encuentra al anciano Eumoplo, su cómplice estafador, y se dedican a espiar a una joven gimnasta por el resquicio de un muro. Enclopio comienza a masturbarse y, ya sea porque la figura de Circe era, como su nombre lo sugiere, intimidadora en extremo; o por su afición a la homosexualidad, descarga su inusitada energía en su envejecido amigo:

¡Loados sean los dioses más poderosos que me han devuelto mi codiciada virilidad! Indudablemente ha sido el propio Mercurio [...]. [Y acercándose a Eumoplo]. Y ahora vas a ver tú, mi queridito, si no estoy tan bien dotado como Protesilao, o cualquier otro héroe de la antigüedad. Diciendo estas palabras levanté la túnica y me mostré a Eumoplo en toda mi gloria. Al pronto se quedó espantado de lo que veía; luego, como si dudara de la realidad, vino y acarició con ambas manos aquel maravilloso presente de los dioses.”

4. Picaresca y erotismo

El discurso amoroso de la literatura medieval caballeresca no se había basado en la comunión carnal de los amantes, sino en la renuncia a la bajeza de lo sensual, sublimada por la idealización de la mujer amada. La doncella del caballero medieval era inasequible y gozar de ella se remitía al fetiche (un pañuelo, un mechón de cabello en un relicario).

La poesía picaresca española en el Siglo de Oro sitúa lo explícito del sexo y lo vulgar-escatológico por encima del recato: mediante designaciones metafóricas, símiles irreverentes y eufemismos, evocaba lo que no podía decirse.

Además de sus discutidos orígenes etimológicos³⁹, el término “pícaro” remite a un individuo de pobreza pecuniaria y vida marginal; un nómada cuya única preocupación es buscar placer. Entregado al azar, el pícaro vive a expensas de la sociedad. Se ha rastreado en los personajes picarescos los primeros modelos literarios de antihéroe⁴⁰. Las dos principales obras de la novela picaresca son *El Lazarillo de Tormes*, de autor anónimo, y *La vida del Buscón don Pablos*, de Francisco de Quevedo. Caracterizadas por la narración autobiográfica de las hazañas de un mendigo, las aventuras del pícaro están centradas en un mundo real y plausible, sin hechizos o quimeras. Se ha concebido al héroe (o antihéroe) pícaro como la antítesis del caballero. Debido a su arraigado catolicismo y sistema de jerarquías sociales, España no tuvo un Renacimiento como Italia; sin embargo, la inevitable decadencia de las clases altas se reflejó en la vida urbana y en el arte. Esta crisis moral y social se vio traducida, como todo lo indecible, en argucias poéticas.

La novela picaresca es, pues, un acto de sabotaje a los valores de altura espiritual [...] La visión de lo negativo es una falsificación -un antirrealismo- si su presencia prescinde de los valores afirmativos. Es, pues, una estilización hacia lo deforme, lo monstruoso o lo abyecto.
(1982:XX)

³⁹ Guillermo Díaz-Plaja cita, entre otras, las siguientes hipótesis. Que el término pícaro es: “a) Derivado de picar, en el sentido de cortar o b) [...] en el sentido de robar. c) Significante al portador de “pica” (soldado); f) Transmutación de la raíz indogermánica de fkr, en sentido de pobre (compárese ‘fakir’). g) préstamo lingüístico del inglés ‘beggar’, es decir, mendigo.” (1982:IX)

⁴⁰ *Lazarillo de Tormes*, Francisco de Quevedo (1982:) Porrúa. Introducción de Díaz Plaja

Dada la circunstancia moral y religiosa del siglo XV en España, la carga erótica suele ir acompañada de una actitud irreverente y, en ocasiones, anticlerical. Las obras picarescas fueron comúnmente censuradas. Se explica así la anonimidad del autor del *Lazarillo*⁴¹, así como buen número de poesías concebidas por geniales autores y transmitidas de manera oral. “Un género en el que solían empeñarse grandes escritores como Quevedo, Góngora o el Arcipreste de Hita” (2010:10). Tal es el caso de los siguientes versos anónimos:

–¿Qué pretende, señor? –Niña, joderte.

–Dígalo más zafado. –Cabalgarte.

[...]

–¡Maldito quien lo pide de esta suerte,
y tú muy bien, pues sabes declararte!

Y luego ¿qué me harás? –Arremangarte,
y con la pija tiesa acometerte.

–Tú sí que gozarás mi paraíso.

–¿Qué paraíso? Yo tu coño quiero
para meterte dentro mi carajo.

–¡Qué zafado lo dices, qué atrevido!

–Calla, mi vida, calla, que me muero
por hacerlo teniéndote debajo.

(2010:15)

La poesía picaresca, creación popular y eco del estrato social más bajo, retoma la base temática de los epigramas griegos y sátiras romanas: la burla, lo sensual, el sexo festivo.

⁴¹ Sin gran fundamento, la obra se ha atribuido al dramaturgo Lope de Rueda o al jurista Diego Hurtado de Mendoza

Explica Rodríguez Felder⁴² que esta poética constituye un género “centrado antes que nada en la mera vulneración, en la tosca y directa transgresión de lo prohibido en ese momento.” (2010:9). Conocido es el calambur⁴³ que compuso Quevedo a causa de una apuesta para insultar a la reina, que tenía una pierna más chica que la otra. Le envió una nota y dos flores: “Entre el clavel y la rosa, su majestad escoja.” Igualmente se atribuyen a Quevedo los siguientes versos sobre un marido celoso:

Rabiosos celos lo tienen perdido

[...]

Una noche, después de estar dormido,
soñó que bello anillo se metía
en el dedo mayor, y así ponía
los celos y sospechas en olvido.

Mas como despertó y halló su dedo
metido en la hendidura de la dama,
dijo, volviendo el rostro a la señora:

– Si sin guardarlo así vivir no puedo
seguro de borrones en mi fama,
yo me doy por cornudo desde ahora. (2010:104)

A un siglo de circulación del famoso *Lazarillo de Tormes*, un joven Quevedo, a los veinte años, escribe la *Vida del Buscón don Pablos*. La madre del Buscón don Pablos practicaba brujería y, sorprendida en un aquelarre, fue capturada por el Santo Oficio:

⁴² Rodríguez Felder, Luis Hernán. *Poesía erótica y picaresca. Antología de los siglos XVI al XIX*. Proyecto Larsen. Buenos Aires.

⁴³ Juego de palabras que consiste en cambiar el sentido de una frase, valiéndose del sonido de las palabras que la componen, para formar otras.

[...] está presa en la Inquisición de Toledo, porque desenterraba los muertos sin ser murmuradora. Dícese que daba paz [besaba] cada noche a un cabrón en el ojo que no tiene niña. Halláronla en su casa más piernas que brazos y cabezas que a una capilla de milagros, y lo menos que hacía era sobrevirgos y contrahacer doncellas. Dicen que representará en un auto el día de Trinidad con cuatrosientos de muerte. (1982:103)

La descripción del aquelarre y la intervención sexual de un macho cabrío, son metaforizadas con argucia; el órgano sexual se ilustra como “el ojo que no tiene niña”; es decir, el orificio del glande. Encontramos, también, el uso irreverente de un símil sacro: las capillas de milagros, comunes por ostentar dijes de miembros que están o estuvieron en riesgo de amputación, constituyen los “brazos y cabezas” de la orgía de brujas. Entre otras representaciones metafóricas y referencias eufemísticas a los genitales masculinos y femeninos, apreciamos los siguientes versos anónimos de los siglos XVII y XVIII, respectivamente:

Carne que nació sin hueso
lo que en la mano tomaste,
y luego se puso tieso.
Me espanté mucho con eso,
que una mujer muy honrada
sea tan aficionada
a palpar carne sin hueso. (2010:60)

Y el otro ejemplo:

Es tan largo como un palmo,
tieso cuanto puede ser,
con pelos a la redonda,
y se carga y se descarga

en poder de una mujer. (2010:62)

4.1. Potencia e impotencia sexual masculina en el Siglo de Oro

En el apartado de vocabulario que incluye Rodríguez Felder en su antología de *Poesía erótica y picaresca*, encontramos términos como: *Carajo*, *Mondongo*, *Pandero*, *Pija*: órgano sexual masculino; *Cojones*: testículos. *Compañón*: testículo. *Coño*: órgano genital femenino. *Hurgonera*: hendidura del fogón por donde se hurgan las brazas. Referencia al órgano genital femenino⁴⁴.

Temas recurrentes son, como en las alabanzas yámbicas a Príapo de la antigua Grecia, la potencia fálica y su opuesto estado de flacidez. Lamentos como los del amante derrotado que presenta Ovidio, los reclamos de Enclopio en el *Satiricón*, son replanteados por un autor anónimo de España a principios del siglo XVII:

 Mi carajo

 ¿Cómo que el brazo cuando quiero bajo
 y que levanto cuando quiero un dedo,
 y sólo cuando quiero nunca puedo
 hacer que se levante mi carajo?

 ¿Estoy devoto o tengo algún trabajo?
 Pues esto es devoción o estoy con miedo:
 erguido adrede, así se estará quieto
 cuando con buena moza me barajo.

 Sin duda son república apartada
 la pija y los hermanos compañeros;
 su voluntad tiene el miembrecito:

⁴⁴ (2010:8)

suele joder entre sueños la frazada,
y remojar la sábana y cochlones,
y deja seco a quien podría sentirlo. (2010:23)

Enrique Serna, en su novela *La sangre erguida* (2010), explora la relación enfermiza que tienen tres personajes con su virilidad. Uno de ellos, español e impotente, describe su malestar somático y fisiológico en palabras semejantes a las de los versos anónimos: “¿Por qué la voluntad puede alzar una pierna o un brazo, y en cambio no tiene control sobre el pene? ¿Es Dios quien lo yergue desde el cielo? ¿Qué oscuro poder gobierna el mecanismo hidráulico de la erección?” (2010:31). La alusión al problema de la voluntad, común en la Edad Media y el Renacimiento, plantea la erección del pene como fenómeno ingobernable.

Enrique Serna, en su ensayo “Metafísica de la erección”, explica que:

[...] los padres de la Iglesia fueron los primeros en tratar de explicar la independencia del pene. Su autonomía les preocupaba porque reducía peligrosamente las facultades del libre albedrío: si la libido era una fuerza ajena y superior a la voluntad, ¿cómo culpar al hombre de sucumbir a ella? Enemigo acérrimo del apetito carnal, san Agustín sostuvo en *La ciudad de Dios* que, antes de morder la fruta prohibida, Adán gozaba un pleno control de sus erecciones:

En el paraíso el hombre seminaba y la mujer recibía el semen cuando y cuanto fuere necesario, siendo los órganos de la generación movidos por la voluntad, no excitados por la libido.

A semejanza de la gente que puede mover las orejas o llorar a su antojo, “el primer hombre podía tener sujetos los miembros inferiores, facultad que perdió por su

desobediencia. El hombre fue abandonado a sí mismo porque abandonó a Dios” (Libro XV, capítulo 25)⁴⁵.

Ambos sexos cantan su apetito sexual y lamentan la abstinencia. En la picaresca la mujer es representada en su dimensión febril, sexual, idéntica a la del hombre; su sensualidad es abrasadora, motivo de desdicha insoportable: una hurgonera.

4.2. La mujer mexicana

El lugar de la mujer en la cultura mexicana trasciende desde el mundo prehispánico y estaba, como en casi todas las culturas, supeditado al orden falocéntrico. La “mujer mala”, explica Octavio Paz⁴⁶, es considerada tal en tanto que su papel es activo y no pasivo. Contrariamente al lugar social abnegado, moralmente dispuesto por el hombre para la mujer, “la ‘mala’ va y viene, busca a los hombres, los abandona. [...] Su extrema movilidad la vuelve invulnerable. Actividad e impudicia se alían en ella” (1959:35).

Podemos apreciar el lugar activo y atacante de la mujer en el apartado de poesía indígena del *Ómnibus*. Zaíd ofrece la siguiente explicación para el poema Las mujeres de Chalco, quienes:

Desafían sexualmente al rey azteca Axayácatl, a ver si así es capaz de alguna conquista, ya que militarmente no logró someter a los chalcas:

Ay, mi chiquito y bonito rey Axayacatito,
si de veras eres varón, aquí tienes dónde ocuparte.
¿Ya no tienes tu potencia?

⁴⁵ “Metafísica de la erección”,

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/3327/4565

⁴⁶ *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica. México, 1959

Toma mi pobre ceniza, anda y luego trabájame.

[...]

Tal vez vas a dejar perdida

mi belleza, mi integridad:

con flores de ave preciosa

mi vientre yo te entrego... allí está,

a tu perforador lo ofrendo a ti en don.

[...]

¡Dale placer y levanta al gusano nuestro,

¡una vuelta y otra vuelta!

(2010:45)

5. Crítica histórica del humor en México

El humor y las costumbres aztecas han sido también motivo de reflexión para Enrique Serna. En su ensayo “Niñerías⁴⁷”, problematiza sobre la crisis cultural de la sociedad mexicana reflejada en una forma de humor particularmente popular durante la última década del siglo XX: programas televisivos en los que aparecían adultos vistiendo tobilleras y actuando como niños (incluso pretendiendo ser, en sus respectivas ficciones, infantes).

Según los informantes de Sahagún, en todos los actos protocolarios donde el pueblo azteca rendía vasallaje al tlatoani, sus voceros imploraban la protección del emperador como niños indefensos ante un padre justo y providente. Quienes hablaban así eran por lo general ancianos venerables, pero al proclamar su metafórica minoría de edad, indicaban a la masa la sumisión infantil que el poder esperaba y exigía de sus súbditos. (2011:179)

⁴⁷ Includo en *Giros Negros*,...

Serna plantea la derivación de aquel ritual litúrgico en el inconsciente colectivo de los mexicanos; prolongado hasta nuestros días y manifiesto en una impotencia psicológica para contradecir a la autoridad, anulando el pensamiento crítico y la actitud contestataria. Además de una prolongación patológica de la infancia mental, expresada igualmente en términos de dependencia económica al yugo familiar, la sumisión ante un paternalismo tiránico merma la voluntad y lo sumerge “en un voluptuoso abandono” (2011:182).

El humor refleja no sólo el temperamento social sino la psique del pueblo. Es en este sentido que denuncia el prosista mexicano la televisión comercial y sus artilugios mercadotécnicos:

Con sintomática uniformidad, los campeones del humorismo blanco recurren a la fácil y gastada rutina de hacer niñerías en pantalón corto [...]. Televisa le asesta al sufrido auditorio cuatro programas⁴⁸ cortados con la misma tijera [...]. En ningún país del mundo se bombardea tanto al espectador con imágenes de niñas marchitas y abuelos en tobilleras. El humor infantiloides no ha dejado de cautivar a las masas porque, más allá de la mayor o menor gracia de los cómicos, el mexicano quiere ver a todas horas un reflejo edulcorado de su patológico apego a la cuna.

Serna condena la repetición incansable de una fórmula situacional erigida sobre las frustraciones del público y la vincula, de manera inexorable, al deterioro de la voluntad social del pueblo mexicano. Al prosista le parece irredimible el estadio actual del humor de masas. Sin embargo, él mismo forma parte de una etapa de narradores humoristas mexicanos, a los cuales, junto con sus más destacadas obras, nos dedicaremos a analizar a continuación.

⁴⁸ “*El chavo del ocho, Cero en conducta, La güereja y En familia* con Chabelo, el decano del telekínder geriátrico.” (2011:183)

6. Literatura mexicana y humor

La novela de la Revolución retrató la personalidad beligerante y rural del pueblo mexicano durante la primera mitad del siglo XX. Con una mezcla de realismo, estas crónicas novelizadas muy escasas veces incluían elementos humorísticos. Hacia la década de los cincuenta, explica García-García, “comienza en verdad a desarrollarse el buen gusto por el humor lúdico literario” (2011:14)⁴⁹. Escritores como Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Francisco Tario manejaban un lenguaje pulcro para generar situaciones de hilaridad vinculada a un humor que, en ocasiones, se ha tildado de fantástico. Lo que escribe García-García sobre Arreola puede aplicarse a estos tres autores, que erigieron una literatura “bajo el imperio de la brevedad del ingenio, saturado de imágenes cómicas, sorprendidas, absurdas.”⁵⁰

En la década de los sesenta inició una nueva etapa de la literatura mexicana, llamada literatura de la onda. Generación de escritores jóvenes de clase media que retrataban el mundo urbano; se valían de coloquialismos y situaciones “cotidianas”. Heredera, en más de un sentido, de la literatura beat norteamericana, que retrataba la vida marginal de las clases bajas en ambientes suburbanos o rurales, entre drogas, sexo y violencia. Corresponde al movimiento hippie, expresado con el estilo anticanónico del denominado realismo sucio. Movimiento literario que detallaba, entre sus múltiples temas, la marginalidad de la sociedad Norteamericana.

⁴⁹ García-García, José Manuel. *El libro de los sarcasmos: Estudio del humor lúdico en 64 autores mexicanos*. 2011. Proyecto Guardamemorias. 2011.

Versión pdf: <http://web.nmsu.edu/~jmgarcia/ldls.pdf>»

⁵⁰ Es común encontrar en estos tres autores el tema de la locura producida por un amor intenso, enfermizo o no correspondido. Tal es el caso de los cuentos “Para entrar en el jardín”, de Juan José Arreola (aunque no pertenezca a la década de los cincuenta) y “La noche del loco” de Francisco Tario.

6.1. Humor y erotismo en las novelas de José Agustín

Sobre los personajes de José Agustín explica García-García⁵¹ que se trata de “adolescentes, clasemedios, y no-sofisticados, pero que buscaban llegar a ser los meros representantes del humor de una generación que se creyó geronto-fóbica.” El estrato social también define a sus personajes femeninos:

Nenas de la Sección Sociales, confiadísimas en el ingenio verbal: ellas no jugaban a dialogar, hablaban para jugar y sentirse en la onda [...]. Los muchachitos, por su parte, se dedicaban a mitificar sus correrías, creyéndose personajes epopéyicos que tomaban por asalto un cielo que se caía de puro tedio. (2011:16)

De perfil (1966), primera novela de José Agustín, es una novela autobiográfica en la cual el autor relata experiencias de su juventud en una familia de clase media. Sus recuentos amorosos son introspecciones narradas como por un amigo a otro. El interés amoroso del protagonista es Queta Johnson, una joven adinerada que canta en una banda de rock y actúa en películas juveniles de la década de los sesenta. Sube con él a su cuarto y, luego de prolongar el coqueteo, las bromas y los juegos eróticos, le alza la falda. “El hecho de que Queta Johnson no use ropa interior (ni fondo siquiera) me escama un poco, la verdad” (2007:140). Torpeza, nervios e inexperiencia le impiden concretar el coito.

Desnudos en la cama, cuestionado sobre sus previas habilidades amatorias, él confiesa que aquélla hubiera sido su primera vez. Queta reconoce que ella también es

⁵¹ En su investigación *El libro de los sarcasmos*, particularmente en la introducción, José Manuel García-García ofrece expone ampliamente el panorama del humorismo en las letras mexicanas.

virgen y trata de calmarlo. Las disculpas mutuas se vuelven burlas, reclamos, una terrible discusión.

– [...] ¡No eres más que una puta asquerosa, que te dejas manosear por todos, no sabes qué chingada madre quieres, más que andar cantando pendejadas, contoneándote, manoseándote con todo mundo, eres un animal, una bestia cochina y hedionda!

– Impotente, asqueroso –masculla Queta y me escupe la cara.

Me siento arder y ni cuenta me doy de cuándo alzo mi puño y lo dejo caer, con toda mi fuerza, sobre su frente. Queta aúlla, histérica, y me muerde un antebrazo. Con la otra mano sigo golpeándola, rabioso, sudando, sin sentir mi mano, sin sentir su cara, su cuerpo, sin sentir los golpes y la mordida dolorosísima que me está dando. Sólo siento que con cada golpe recobro más y más la erección, hasta volverse dolorosa, hasta volverse grotesca, cubierta apenas por los calzones. Me tiro sobre Queta y oigo su voz rabiosa, agudísima:

– ¡Desgraciado desgraciado, te quiero matar, te voy a matar!

Pero deja de moverse, masculla ruidos, su cuerpo se ablanda, recibíendome, abrazándome, envolviéndome en una sombra viscosa, mientras los dos nos deshacemos en una jaula ardiente, electrizada [...]. (2007:146-147)

El capítulo termina con los amantes descansando. El personaje narrador declara en presente histórico: “sólo le doy vueltas al hecho de que Queta Johnson no era virgen” (2007:147).

6.2. Sobre *Se está haciendo tarde (Final en laguna)*

Desde la cárcel de Lecumberri, José Agustín escribe una novela ambientada, quizá a modo de fuga psicológica, en las playas de Acapulco; viaje espiritual, experiencia transformadora mediante el uso de diversas drogas psicotrópicas (principalmente, marihuana de diversas variedades y psilocibina) y exploración intronáutica en la psique del protagonista.

Virgilio, su amigo y guía⁵², lo lleva por los infiernos de la introspección psicoactiva. Tiene, además, un sentido del humor basado en el lenguaje coloquial, el albur, el calambur, la anécdota; la liviandad con la que vive (es un *dealer*, es decir, narcomenudista, que anda descalzo todo el tiempo) hace de él una especie arquetípica de pícaro. Refiere, con detalles pintorescos, una de sus muy peculiares aventuras sexuales:

Ella apagó la luz y salió y regresó encuerada y con algo en las manos. ¡Era un látigo, me cae, un puto látigo, pero yo no me di cuenta en ese momento porque no había luz! [...]. Cornelia se acostó en la alfombra de nuez y cuando se la dejé irineo me cae que hasta salpicó. Tenía un monigote de lo más transitado, parecía la carretera panamericana, no se sentía nada, pero ya entrado en gastos le di duro a las lagartijas y al meneo del hermano Rabito. Cornelia se vino cuatrocientas mil setecientas dieciocho veces en medio minuto y pegaba de gritos, palabra de honor, pujaba y aullaba y lloraba como loca. Me cae que hasta me espanté [...]. La hija de la chingada me puso las manos en las costillas, me empujó ¡y se salió! Saltó hecha la madre cuando yo ya empezaba a venirme en el aire, como fuente, sin saber ni qué patín, diciendo qué pachó qué pachó. Con una rapidez increíble Cornelia recogió el látigo y me empezó a madrear, durízzimo, mientras yo me venía. ¡Mocos mocos! Ahora sí que mocos, y desperdiciadazos, y los pinches latigazos culeros, y yo me revolcaba de dolor en la alfombra, con las manos cubriendo mi pobre pito porque ya me había caído un latigazo en el chilam balam. ¡Mi verguita mi verguita! (2007:55-56)

El uso de metáforas del personaje no implica recato, sino gozosa chanza a través del lenguaje coloquial: la figura “peligros de la juventud”, que suena a sentencia solemne, designa, por no llamarle “pelos”, a los vellos púbicos de Cornelia. Después exagera hasta lo absurdo sus habilidades para practicar el sexo oral; agrega, incluso, el sufijo aumentativo: “se había venido doscientas veces con el santo mamadón”. Utiliza la paronomasia con fines

⁵² El nombre del personaje es, además, una clara alusión intertextual a la *Divina Comedia* de Dante.

de reproducir un lenguaje coloquial: “de nuez” por “de nuevo” y, más adelante, “irineo” por “ir”: “Cornelia se acostó en la alfombra de nuez y cuando se la dejé irineo”; concluye la frase con una imagen plástica y auditiva: “me cae que hasta salpicó.” Prosiguen las paronomasias: “qué patín” y “qué pachó” por “qué pasó”; y, luego de la imagen patética (esperpéntica) del personaje revolcándose en el piso, en vez de decir “chile” (metáfora vulgar para referirse al pene), se queja: “ya me había caído un latigazo en el chilam balam.”⁵³

6.3. Humor gay literario mexicano

Dos grandes representantes del humor homosexual masculino en la literatura mexicana han sido Luis Zapata, con *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la Colonia Roma* (1979), y Enrique Serna, con su narración autobiográfica *Fruta verde* (2006). Más allá de su lugar en la emergencia de una identidad gay mexicana, la novela de Luis Zapata expone con crudeza satírica y picaresca “las aventuras de sus personajes gay-erotizados, que hacen hoyitos en los baños públicos [...] y se agarran en duelos de espejos voyeristas” (2011:88). *El vampiro de la Colonia Roma* es un ejercicio lúdico de lectura que incluye epígrafes del *Lazarillo*, del *Periquillo Sarniento*, de *La vida inútil de Pito Pérez*; es decir, retoma la figura del pícaro del Siglo de Oro y lo introduce, quizá más bien lo reconoce (pues es efectivamente el ambiente que vive el mexicano homosexual de clase baja en la década de los setenta). Concluye García-García con dos nociones sobre Luis

⁵³ Por otro lado, el componente sadomasoquista define esta novela psicodélica de principios de los setenta. Las relaciones entre los personajes son de amor-odio: Virgilio/Ernesto; Francine/Gladys.

Zapata: “es un humorista que no desprecia la técnica del humilde chiste [...] ni el humor sangriento. Pero su humor estético, se basa fundamentalmente en la sicalíptica gay.”

Si bien no se trata de un personaje culto o letrado⁵⁴, su lenguaje caló es naturalmente pletórico en analogías, metáforas y albures para reproducir una narración jocosa y picante sobre experiencias eróticas. Adonis García, joven e inexperto, decide ir a las afueras de la ciudad en busca de experiencias eróticas:

Dime si no era yo ingenuo ir a buscar movida fuera de la ciudad pero sí ¿ves? [...] yo creo que dios se compadeció de mí de mi virginidad porque entonces todavía creía en él y me puso un indito haciendo caca en el camino estaba allá lejos [...] me empecé a agarrar la verga me bajé el cierre del pantalón y me la saqué y me la empecé a agarrar me la sacudí entonces cuando se paró el chavito de unos ocho años también tenía la verga parada y me le acerqué más todavía y que le digo 'agárrame la verga' y el chavo éste así medio asustado medio encabronado que me contesta 'no si el puto es usté'. (1986:36-37)⁵⁵

En *Fruta verde*, de Enrique Serna, se explora la tensión sexual entre personajes dedicados a las letras: Mauro Llamas, un dramaturgo resuelto a seducir a Germán Lugo, joven publicista y aspirante a escritor⁵⁶. En la siguiente escena, cenando con un amigo, Mauro refiere “su iniciación erótica en Villahermosa, cuando era un niño de diez años”, en un taller mecánico:

[...] un día Silvio comenzó a tocarle la pinga por encima del pantalón, y como él tuvo una erección, le hizo un guagüis riquísimo, mientras la lluvia estival tamborileaba en el techo de

⁵⁴ *El vampiro de la Colonia Roma* está escrito a modo de transcripción literal del habla de un entrevistado (cada capítulo es un cambio de cinta), sin acotaciones o intervención que la voz propia del narrador. De ahí, también, la ausencia total de mayúsculas y signos de puntuación.

⁵⁵ Zapata, Luis. (1986) *El vampiro de la Colonia Roma*. México. Grijalbo.

⁵⁶ Paula Recillas, madre del protagonista, se ve envuelta también por una pasión prohibida, al enamorarse de un joven amigo de su hijo.

asbesto. Después se sacó la verga y le dijo: Ahora te toca a ti. El miembro de Silvio le supo a hule, como si chupara una manguera de juguete, y sólo se sintió levemente sucio cuando vio salir el chisguete de semen. Para mucha gente, los pervertidores de menores eran monstruos abominables. Sin duda se aprovechaban vilmente de la inocencia, pero el deseo tenía sus propias leyes, y dijeran lo que dijeran los psicólogos, él no podía recordar aquellas encerronas en el taller como una experiencia traumática. (2012:91)

Prosigue Mauro a contar que, difuso el episodio en su memoria, tras el paso los años, a los diecisiete descubrió definitivamente su preferencia sexual. Tenía una novia: Judith⁵⁷, con quien se acostaba ocasionalmente. Pero un día, en la parada del camión, conoció a un joven llamado Juan Tamariz. Dejó pasar el lugar donde tenía que bajarse para saber en dónde se bajaba Juan. Se hicieron amigos y:

Juan tenía la costumbre de quedarse dormido con la tele prendida. Era una delicia contemplar a este tigre de Bengala en reposo. Una tarde calurosa de abril [...] se atrevió a acariciar la negra pelambre de sus tetillas. Juan ni siquiera se inmutó y eso le dio ánimo para mayores audacias. En siestas posteriores pasó del pecho al abdomen, del abdomen al ombligo, del ombligo a la espesura del pubis, en lentos avances trémulos, donde cada movimiento de Juan lo ponía al filo de la taquicardia. Cuando por fin llegó a la bragueta y se metió a la boca el desierto chileno, comprendió que Juan se hacía el dormido, y había permitido todo el tiempo sus tocamientos. Ni siquiera la eyaculación lo despertó: siguió abismado en un sueño de piedra, y al abrir los ojos, media hora después, fingió no haberse dado cuenta de nada, a pesar de tener la venidota en los pantalones. Por supuesto que a partir de entonces se volvió más dormilón todavía. (2012:93)

⁵⁷ Desde el *Libro de Judith*, del Antiguo Testamento, en el que la protagonista decapita al rey Olofernes luego de seducirlo para salvar a su pueblo, este nombre literario suele asociarse a figuras femeninas de carácter terrible. Es, además, símbolo de castración.

6.4. Intertextualidad, correspondencia o semejanza entre Serna y Agustín

Desde el inicio de las grandes culturas, dice el ensayista Desiderio Navarro (1997) en su ensayo *Intertextualité: treinta años después*, existen términos para relacionar una obra con otras como la parodia o la paráfrasis, esto, menciona el autor, se ha ido aplicando poco a poco en todas las áreas de las artes, pero la intención primaria fue relacionar textos. En esta investigación (sobre la relación que puede existir entre obras y los términos que se usan para dicha relación) se apoya de las aportaciones de Mijail Bajtin y de Julia Kristeva, estos teóricos generan dos conceptos fundamentales para el vínculo estrecho que podría existir entre los textos: “dialogicidad” e “intertextualidad”. Bajtin fue el primero en acuñar esta idea de concordancia entre obras de manera clara por lo que Desiderio Navarro retoma un fragmento de Kristeva en donde dice que:

[Es] un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. (1997:2)

Como propuesta estética, la literatura de la onda intercala descripciones poéticas con escenas abiertamente sexuales. No es, pues, gratuito encontrar semejanzas estilísticas y temáticas entre los autores de la nueva narrativa (es decir, obras publicadas a partir de 1990) y los de la onda. A partir de nuestras lecturas e impresiones, suponemos una correspondencia o dialogicidad, deliberada o no, entre algunos temas de José Agustín y Enrique Serna. En concreto, la escena de un personaje que se finge dormido mientras otro lo masturba está presente también en José Agustín. En *Conciencia del seno*, incluido en *La*

*reina del metro (y otros cuentos)*⁵⁸, la protagonista narra su despertar sexual junto a Memo, su hermano menor. Volviendo de un viaje familiar a Acapulco, en el autobús:

Memo me estaba acariciando los senos, yo sentía algo caliente caliente entre las piernas. Húmedo, muy húmedo [...] luego él metió la mano debajo de mi falda, muy chingonamente hizo a un ladito el chon, me tocó el botoncito, que en mi caso es botonzote, ay qué cosas me hizo con el dedo, también me alzó la blusa y me estuvo chupando los senos [...]. Ya estábamos cerca de Acapulco cuando tatáááán, me vine. Por primera vez en mi vida [...]. Fue un venidón tan fuerte que no lo pude ocultar, me mordía los labios para no gritar y me sacudía como loca, mi hermano se pegó un sustazo primero y se hizo como el que estaba dormido. Yo llegué a Acapulco *flotando*. Allá en Acapulco, nada. Y cuando regresamos, tampoco, porque mi mamá terqueó para que Memo se fuera con ella, ¿tú crees?, prefería que yo viajara sola en el camión. Y luego, a la semana, lo atropellaron. (2007:162)

Ambas narraciones comparten, además del carácter personal de lo anecdótico, la estimulación del deseo mediante lo prohibido y la conclusión con un *punch line* que, en el caso de Enrique Serna, resulta cómico por cínico: “Por supuesto que a partir de entonces se volvió más dormilón todavía.” En el fragmento de José Agustín la frase final es mórbida, sombría, por tratarse de la muerte de Memo.

Esto demuestra la cercanía que existe en el discurso poético entre distintas obras sin importar la distancia temporal entre ellas. A partir de los clásicos grecolatinos como la base de la literatura occidental las siguientes corrientes literarias, hasta la nueva narrativa hispanófono, el uso de referencias o citas entre textos se ha convertido, al parecer, en una de las herramientas más importantes de los escritores. Enrique Serna se ha “valido” de la

⁵⁸ Incluido a su vez en la antología *La miel derramada*. De bolsillo, 2007; que recopila fragmentos eróticos de la obra literaria de José Agustín.

intertextualidad para algunas de sus creaciones, como se menciona anteriormente. Algunos de los temas que José Agustín ocupa en sus novelas o cuentos son recurrentes en sus relatos como la comicidad y el sexo erótico (a veces grotesco), temas que Serna se encarga de demostrar también en sus obras de manera ejemplar considerando que el autor ocupa un lenguaje menos procaz que Agustín.

III. ANÁLISIS LITERARIO DE *LA SANGRE ERGUIDA*

1. Dogmatismo fálico y variedades del español en *La sangre erguida*

Dos de los principales temas literarios de Enrique Serna son el humor y el erotismo. Un problema recurrente en sus novelas y cuentos es el de la voluntad como fuerza espiritual pero enfrentada al deseo erótico y su apremiante satisfacción. En su obra, principios éticos y morales como la lealtad, la dignidad o el bienestar económico suelen contradecirse con los dictados inapelables de la carne. Durante la presentación de *La sangre erguida*, en la Feria Internacional del Libro Universitario de la UASLP, Enrique Serna explica que escribió la novela partiendo de una inquietud que él mismo se ha planteado desde la adolescencia:

¿Por qué Dios o la Naturaleza nos dio a los hombres el poder de mover nuestros brazos o nuestras piernas, y controlarlos por medio de la voluntad; y en cambio nos privó del control de nuestro pene, que es un órgano autónomo, que se deja siempre manejar por fuerzas extrañas, por atracciones magnéticas de otros cuerpos?⁵⁹

En vez de escribir un tratado teórico al respecto (*La genealogía de la soberbia intelectual* es un ejemplo de su pericia en el ensayo académico) optó por desarrollar una novela erótica. *La sangre erguida* se ambienta en Barcelona, donde Serna vivió un tiempo. Se enfrentan tres personajes. El primero, mexicano, Bulmaro Díaz, ha seguido a Romelia, una mulata sumamente atractiva, cantante de salsa, al viejo continente. Dejando atrás mujer e hijos y malbaratando su taller mecánico, Bulmaro pretende vivir en el placer; no obstante, sufre el abandono de las riendas de su vida un deseo indomable. Este personaje representa “lo que sucede cuando alguien se entrega a tal punto en un amor, en una pasión, que pierde

⁵⁹ Presentación de *La sangre erguida* (XXXVII Feria Nacional del Libro). Consultado en Youtube.com

el albedrío”. Dominado por los deseos del cuerpo, Bulmaro Díaz no se siente dueño de sus actos. Siente que ahora su vida es gobernada por su pene, “que a su vez es gobernado por la mulata”.

El siguiente personaje es el catalán Ferrán Miralles. Cuando iba en la preparatoria, padeció un episodio de impotencia nerviosa durante su primer encuentro erótico con una mujer. La experiencia le resultó traumatizante y ahora, rebasando los cuarenta años, no ha podido tener relaciones sexuales por miedo al fracaso. Es un impotente crónico. Recobrar la virilidad a través del viagra tornará su personalidad en la de un burlador, en el sentido literario, pero postmoderno; un erotómano misógino que se entrega al imperio de las pasiones carnales.

Es un personaje que me sirvió para hacer una actualización de la figura legendaria de Don Juan Tenorio, un conquistador que realmente lo que buscaba era humillar y deshonorar a las mujeres; no las seducía porque quisiera amarlas, sino porque deseaba ostentar ante los demás, y particularmente ante otros hombres, su poderío sexual y su capacidad de seducir.

El tercer personaje es Juan Luis Kerlow, un actor porno argentino que tiene el don de controlar sus erecciones con la mente. Sin embargo, su misma facultad lo ha convertido en “un hombre que tiene cierta resequedad del alma [...] no ha experimentado una de las mayores emociones que tiene cualquier hombre, [que es] la pérdida de la soberanía sobre el propio cuerpo en la entrega amorosa.” Ronda los cuarenta años y cada vez le es más difícil conseguir papeles. En Barcelona vivirá su primer “deslumbramiento erótico” al conocer a una joven llamada Laia. Kerlow ha esquivado al amor sentimental. Se siente más cómodo en su papel dominante de seductor. Acerca de la seducción, explica el filósofo y psicoanalista Caleb Olivera Romero:

El seductor [...] se mantiene a distancia de quien cree que puede salvarlo. ¿Salvarlo de qué? De eso que busca, del goce mortal llamado “amor”, de la destrucción del paradigma, del nombre de aquello que lo ha fraguado y lo mantiene a flote, dentro de una dinámica social no menos falsa que la que ha construido la [mujer] histérica. (2014:37)

Si bien el erotismo es un tema común en la obra narrativa de Serna (*Fruta verde*, *Amores de segunda mano*, *El orgasmógrafo* y *La ternura caníbal* son claros ejemplos), *La sangre erguida* es la primera novela en que lo erótico ocupa el lugar central de la historia. En ella “los personajes viven un absolutismo erótico. Es su pasión dominante, lo único que los mueve en la vida.” Otro aspecto fundamental para la novela es el lenguaje utilizado por los tres hispanohablantes, cada uno marcado por el código regional y cultural de su discurso. El paso de la narración erótica oscila entre la metáfora, el erotismo sublime, y el lenguaje soez de las expresiones enardecidas por la obsesión, el deseo apremiante o la frustración sexual. El lenguaje fanfarrón de los españoles hace contrapunto con el albur mexicano y los eufemismos argentinos para referirse al pene, la vagina y el sexo.

2. Bulmaro Díaz

De acuerdo a Enrique Serna, Bulmaro Díaz le parece el personaje más entrañable de la novela. La dimensión trágica que adquiere la vida de este veracruzano se expresa desde la primera página: “Todo le estaba saliendo mal, tal vez porque ahora tomaba decisiones hormonales en vez de usar el cerebro.” (2010:11). Bulmaro pasó de ser un macho mexicano, acostumbrado a mandar, a asumir una posición servil para mantener contenta a su nueva mujer. Protesta, se maldice, refunfuña; pero siempre se ve arrastrado de vuelta a la

mansedumbre por una oleada de pasión. Cuando cortejaba a Romelia, su sentido del humor fue herramienta de seducción:

En la marisquería de Boca del Río la colmó de atenciones y empleó con gran éxito sus dotes de comediante, como si quisiera decirle entre líneas: yo puedo ser una fuente de placer para ti, mamacita. (2010:21)

Ahora se vale de un humor auto-denigrante para sobrellevar las penurias de su vida. El amante atormentado padece, también, una crisis de identidad: el orden y las costumbres del Viejo Mundo contrastan con el talante tropical de su persona. Sus modos serviles y su cortesía al presentarse y saludar serán en repetidas ocasiones motivo de comentarios y reflexiones por parte de los barceloneses, y también por parte del narrador: “Acorazados en una cortesía defensiva, casi hostil, [los españoles] parecían hacer esfuerzos heroicos para no cometer jamás una falta de urbanidad. Tanta decencia debía estorbarles, sobre todo en la cama.” (2010:17). Bulmaro necesita dinero. Le es negado un préstamo bancario. Un amigo suyo, el chino Deng, le propone vender viagra pirata por internet.

2.1. Diálogos con el pene

Además de ofrecer una gama de variedades del idioma español mediante personajes de diversas nacionalidades, esta novela tiene una dimensión polifónica. Bulmaro Díaz habla constantemente con su pene. Increpa en monólogos internos la insubordinación de su miembro viril, siguiendo la tradición literaria de Petronio, Marcial y Ovidio: “¿Ya ves, cabrón? [...] Por tu culpa voy a perder hasta la camisa.” (2010:11). Le achaca a su gónada los problemas de su precaria situación económica; lo culpa de haber dejado todo por su

ímpetu voraz: “el país, la familia, la chamba, la dignidad.” (2010:12). El grado de despersonalización es meditado, él mismo lo considera ridículo; no obstante, elabora toda una alteridad. Separa el dominio de su voluntad donde comienzan los placeres de la zona erógena:

Claro, tú estás feliz porque solo te tocan los agasajos, yo soy el idiota que se fleta con el quehacer. Querías un romance de película [...] ¿verdad, pendejo? Pues mira lo que tienes: una cubeta de agua puerca y un trapeador. (2010:13).

Acusa a su pene de haber sido él quien entabló la primera conversación con Romelia. Bulmaro desempeña tan solo el papel de un vigilante, “cohibido y nulificado en el calabozo de alta seguridad donde tus caprichos despóticos me tienen preso desde entonces” (2010:14). La narrativa íntima de Bulmaro se desenvuelve en diferentes niveles: pasa por el humor auto-denigrante (sardónico), la reflexión derrotista, la exaltación sublime de las experiencias sexuales con Romelia, y las más agudas invectivas contra su pene. Las victorias o fracasos de su vida se reducen a la obtención de una cogida más. En ocasiones, se sabe ajeno a los placeres eróticos que goza: su pene sigue teniendo control definitivo sobre su vida, la última palabra en cuanto a su partida o estadía en otro continente. “Claro, como dejé a mi esposa en cuanto ella te tronó los dedos, abusa de su poder como una tirana engreída. Te querrá a ti pero no a mí, yo no le merezco ningún respeto.” (2010: 23). Concluye, en el extremo de la afectación y el patetismo: “Traidor de mierda. Cuando firmé las escrituras [para vender el taller mecánico] sentí que una parvada de zopilotes me arrancaba el hígado a picotazos.” (2010:24). Además, el pene de Bulmaro responde a los regaños con injurias no menos vulgares:

Cállate, imbécil, que aquí mando yo -se sublevó la verga enardecida-, ya estoy harto de tus sermones, ¿no reconoces la felicidad cuando la tienes de frente? Arrodíllate a comulgar en las puertas del cielo.” Y ciñó a Romelia por las nalgas, chupándole golosamente los pezones, mientras ella le bajaba el cierre de la bragueta. “Sí, me la voy a coger y qué. No te pongas en medio, que me vas a estropear el palo. Amordazado en un rincón, ahí te quiero mientras yo la gozo. Muy regañón, pendejo, pero eso sí, bien que te gusta verme por la rendija de la conciencia.” (2010:25).

El diálogo entre Bulmaro y su miembro viril es imaginario, retórico, una inspección deprecatoria de su vida actual. Este órgano autónomo se burla de la contraparte vertebrada que lo porta. “Lárgate tú a Veracruz si quieres llevar una vida de sacristán, yo me voy a la quiebra con mi mulata” (2010:26)

3. Ferrán Miralles

Miralles se nos presenta con una voz narrativa propia, introducida en el relato a manera de diario autobiográfico, escrito desde la Cárcel Modelo de Barcelona a petición de su psiquiatra. Luego de intentar suicidarse, el reo describe con desdén y soberbia la impotencia sexual por la cual sufrió toda su vida: “el mal que padezco es un defecto cómico, una grotesca flaqueza de ánimo.” (2010:27). Hace apenas seis meses era un oficinista retraído, con aficiones de persona solitaria (practicaba ciclismo, coleccionaba cucharitas de plata por cada lugar que había visitado). Su vida sexual la resumía como “una hoja en blanco [...] un páramo lunar.” (2010:28). Su primera (y por muchos años única) experiencia erótica, a la edad de 17 años, resultó traumatizante.

El nombre de la mujer con quien Miralles vivió aquella derrota resulta, de manera no gratuita, ampliamente significativo: Judit Noguera. El libro de Judith en el Antiguo Testamento narra la historia de una mujer viuda que, ante la amenaza del ejército asirio, salva a su pueblo seduciendo al general enemigo Holofernes, a quien embriaga y decapita para luego ostentar la cabeza frente a las tropas invasoras. La imagen de Judith tajando la cabeza de Holofernes ha sido representada en múltiples ocasiones a lo largo de la historia; entre las más conocidas, por Caravaggio, y es utilizada por Bataille en las *Lágrimas de Eros*. Diversas corrientes de pensamiento, por ejemplo el psicoanálisis freudiano, han interpretado la escena como metáfora de la mujer terrible y sinónimo de castración. Las feministas más radicales se identifican con la imaginería y figura de Judith como emblema anti-fálico. Sus implicaciones estéticas e históricas son tratadas también por Caleb Olivera Romero:

Cuando Judith muestra la cabeza de Holofernes, en la obra de Caravaggio, no se trata solamente del corte de la cabeza de un general, sino de un corte en la tradición política de un pueblo que a través de una victoria tan simple, muestra la bravía de sus mujeres, la soberanía patente que les pertenece. Es una manera de refrendar una tradición que se afirma en contra de la brutalidad y la opresión. (2014:49)

Judit Noguera simboliza la mutilación sexual en la historia personal de Ferrán Miralles; será también el objeto idealizado de la mujer a la que desea humillar en todas las que posteriormente se presentan en su vida. Cuando se reencuentre con ella será, quizá, la que más sufra su venganza fálica.

Ferrán Miralles vincula deliberadamente su personalidad morigerada a la educación conservadora de sus padres: “Convencido de que la rectitud era el camino a la perfección,

el aquelarre hormonal de la adolescencia me provocó una crisis de valores.” (2010:29). En algunos casos, como el del impotente o la frígida, el gozo del cuerpo está más vinculado a lo mental que a lo físico. El psicoanálisis tiene en alta consideración la historia personal de cada individuo, conformada no sólo por las vivencias sino por cómo se evocan las mismas (con qué lenguaje, signos, sueños, reminiscencias o manías). Es ésta la base teórica del método de asociación libre de Freud. Caleb Olivera Romero, en su libro de ensayos *Sobre el cuerpo*, explica: “La historia vicia nuestra manera de ver el mundo, nos lo presenta como pecado, como culpa, como competencia o como humillación.” (2014:28). Miralles anticipaba, en el plano erótico, un adentrarse al campo de batalla:

Educado bajo la tutela erótica de James Brown y James Bond, me creía obligado a ser una máquina de follar, un prodigio de virilidad con suficiente destreza y vigor para satisfacer a las ninfómanas más voraces. ¿Sería capaz de echar tres polvos al hilo sin sacar la polla del coño, como se ufanaban [...] los gamberros del colegio, o dejaría mi reputación por los suelos? (2010:29-30)

Gilles Lipovetsky discurre, en *La era del vacío*, sobre la noción de “capital libidinal” y su relación con el nuevo aparato ideológico-mediático, enajenante de las sociedades posmodernas narcisistas. La saturación de signos eróticos y la ética capitalista de la acumulación se traslada al ámbito de las experiencias sexuales: “se produce un sujeto ya no por la disciplina sino por la personalización del cuerpo bajo la égida del sexo.” (2011:30).

El catalán se queja de la cantidad de “conocimientos teóricos sobre el sexo”, y cómo temía no poder llevarlos a la práctica. Como observa Foucault en el tomo I de *Historia de la sexualidad*, la educación sexual en occidente ha diferido fundamentalmente de la aproximación antigua en cuanto a la inversión del papel de la práctica (pederastia en la

antigua Grecia; rituales religiosos en Asia e India) por el de la teoría (libros médicos, pláticas escolares).

Cuando Ferrán llega a casa de Judit y la encuentra desafiante, zafia y seductora, confiesa: “me temblaban las corvas y tuve un ataque de comezón neurótica.” (2010:30). Delata, pues, su propensión a resentir somáticamente síntomas histéricos⁶⁰. Cohibido por la sensualidad descarada de Judit, no deja de describirla en tono erotizante; revive el apremio por consumir un acto sexual irrealizable: “En la sala se agachó a buscar un disco y al ver su dulce grupa beligerante, con la diminuta braga de encaje sumida en la hendidura de las nalgas, debí haberla embestido sin titubeos.” (2010:30). Es ella quien toma la iniciativa de montarse a horcajadas sobre él y besarlo. Escribirá una frase que resulta constante en sus episodios de impotencia nerviosa: “Yo vigilaba mi polla con tal rigor que no pude levantarla un milímetro⁶¹”. Ferrán se siente escindido de su cuerpo. En ese momento enunciará la pregunta que fue, de acuerdo a Enrique Serna, génesis de la novela, idea germinal a partir de la cual decidió escribir *La sangre erguida*. Es a su vez el planteamiento filosófico de su ensayo “Metafísica de la erección”:

¿Por qué la voluntad puede alzar una pierna o un brazo, y en cambio no tiene control sobre el pene? ¿Es Dios quien lo yergue desde el cielo? ¿Qué oscuro poder gobierna el mecanismo hidráulico de la erección? (2010:31)

⁶⁰ Esta revelación cobrará significancia en el desenlace de la historia de este personaje.

⁶¹ La observación constante de su pene es otro signo de la personalidad narcisista de F. Miralles. Compagina con el cuidado extremo de su aseo personal, con los delirios paranoides acerca de cómo perciben los demás su persona (si se burlan de él, si sus amistades o compañeros de trabajo intuyen su impotencia o lo creen homosexual).

Esta serie de proposiciones especulativas recuerda, aunque Serna no menciona explícitamente relación intertextual o influencia alguna, a los versos eróticos de un autor anónimo de principios del siglo XVII en España:

Mi carajo
¿Cómo que el brazo cuando quiero bajo
y que levanto cuando quiero un dedo,
y sólo cuando quiero nunca puedo
hacer que se levante mi carajo?

Es importante el uso de eufemismos en el idioma español de cada uno de los tres hispanohablantes. Las palabras tabú suelen designar referentes desaprobados, temidos o angustiosos para la sociedad (el acto sexual, los órganos genitales o la muerte). De acuerdo a Olivera Romero:

A millones se les ha enseñado que su goce es malo porque proviene de un acto transgresor o no permitido, en alguna medida [se ha pensado] que el sexo era algo no permitido o “malo”. [...] Es conveniente preguntarnos por qué en nuestra sociedad casi todas las metáforas sexuales poseen semánticas peyorativas: coger, chingar, entre otras, utilizadas como ofensas. Esto hace que la idea de sexo sea algo ofensivo y captado como un acto agresivo [...]. Hay quien dice que las enfermedades psíquicas no son sino palabras atoradas en el cuerpo, palabras que no han encontrado su cauce natural. (2014:29)

Miralles continúa narrando su primer fracaso sexual, designando su miembro no erecto como un “flácido gusano, me sentí un maniquí repulsivo, con un crespón de luto en la entrepierna.” (2010:31). Los maniqués no sugieren ninguna forma o bulto en la zona genital; el crespón de luto es el lazo negro que se coloca cuando alguien fallece. Ferrán ha

declarado muerto su pene y, por extensión, su vida erótica. “Judit me chupó la polla desde el escroto hasta el glande, con suaves y diestros lengüetazos de niña perversa, pero ni sus caricias bucales ni las manuales lograron resucitar al fiambre.” (2010:31). Su perspectiva cultural machista no ha cambiado prácticamente desde que era un adolescente; supone que de haberle lamido el coño a Judit habría saciado un poco aquel apetito incomprensible, o cuando menos salvado su honor, y apelará a este recurso en otras ocasiones. El episodio lamentable saboteará el resto de los esfuerzos del catalán por haber herido su amor propio. Peor: se propaga el rumor por la escuela. “Miralles tiene la picha fría, sólo se le pone tiesa cuando ve a los fortachones del gimnasio. [...] Cuando vuelvas a follar con una tía, pídele que te meta un dedo en el culo y verás cómo se te levanta.” (2010:32).

Montaigne, en su ensayo XX dedicado al poder de la imaginación, explica un problema semejante al de este personaje:

El alma del varón, intranquila por alarmas diversas, piérdese fácilmente; aquel a quien la imaginación hizo sufrir una vez tal percance (no acontece esto sino en los primeros ayuntamientos, por lo mismo que son más hirvientes y rudos; y también por el temor de que no salga el disparo, recelo que la vez primera es mucho más grande el sobrecogimiento). Y cuando se principia mal, el espíritu se altera y despecha del accidente, que persiste en las ocasiones sucesivas.⁶²

El alicaído ibérico decidió, por orgullo, evitarse nuevas desazones absteniéndose voluntariamente del sexo. Exiliarse del plano erótico lo refunde en un abismo de rencores e inseguridades: “al quedar a salvo de la vergüenza, me condené a la eterna mordida del deseo insatisfecho.” (2010:33).

⁶² Texto digital: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/>

El patetismo con el que se degrada a sí mismo es en extremo afectado. Construye sus frases con estilos e intenciones que recuerdan a los más incisivos epigramas de la *Antología Palatina*: “[...] Un solterón inspira más lástima que un ciego o un paralítico. [...] Nadie importuna a un cojo para obligarlo a caminar.” (2010:35). Fantaseará también con la idea de que el sexo y los placeres sensuales son incompatibles con el intelecto y más adecuados para las bestias. Una “distinción aristocrática”. “Ojalá hubiera sido asexual de verdad. Más bien era un sexópata martirizado por la violencia de mis impulsos, más febriles cuanto más reprimidos.” (2010:36). El ideal de pureza de Miralles puede rastrearse a los teólogos medievales, empezando por San Agustín. De acuerdo a McLaren:

Los padres de la Iglesia argumentaban que la renunciación al sexo era signo de superioridad masculina. [...] Un hombre debía mostrar auto control si pretendía controlar a otros. Recordando a los feligreses que los atletas romanos se ceñían sujetadores para evitar la erección y eyaculación, los sacerdotes conminaban a los hombres a ser, de igual manera, atletas para Cristo. (2007:28)

3.1. Intertextualidad con el Don Juan de Zorrilla

Miralles alterna su vida lastimera con altas dosis de material visual y literario cargado de erotismo. Las “lolitas” de la cadena de videos musicales MTV, o la lectura de “las hazañas de Giacomo Casanova, don Juan Tenorio o el Marqués de Bradomín, estudiando sus tácticas de seducción con un fervor masoquista, como el lisiado que admira a los campeones olímpicos de atletismo.” (2014:36). El legado de la figura de Don Juan en la literatura es vasto e imprescindible; desciende de la figura del Burlador de mujeres del Siglo de Oro en España. Sirvió de tema para Molière, Byron, Dumás, Espronceda y

Zorrilla. Fue, sin embargo, con los autores españoles que el personaje asumió plenamente las características de su temperamento. Salvador Novo cita a Américo Castro: “En raudos y bruscos impulsos, el ‘burlador de España se opone al cielo y a los hombres, y erige sus apetencias en norma absoluta para la vida’” (1976:IX).

Tan extensa como su impacto literario es la presencia del Don Juan en la cultura machista de la Península Ibérica (y, por extensión histórica, de América Latina). Epítetos como don Juan o Casanova siguen connotando seducción, poder o éxito con las mujeres. Es a partir de una noción semejante que Ferrán Miralles huye de la ergástula abstinencia en la que se ha encerrado durante todos estos años. Paseando en bicicleta por la playa, se detiene a contemplar a las mujeres en traje de baño:

[...] con la sangre amotinada, como un cadáver nostálgico de caricias, y una voz de ultratumba me susurró al oído unos versos del Tenorio:

¡Pasad y desvaneced,
pasad, siniestros vapores
de mis perdidos amores
y mis fallidos deseos!

En este pasaje, tomado del *Don Juan Tenorio de Zorrilla*, el personaje decimonónico alude a la figura reivindicadora de Inés, en quien Ferrán Miralles parece ver simbolizada su propia redención: el recordatorio de la carne. Contrasta de modo drástico, no obstante, que la reacción de su incomprensible libido atienda igualmente a la agresividad.

3.2. La era del viagra

Un desplante intuido, probablemente imaginario o sobre-interpretado, hace a Miralles volver “a casa con la próstata hinchada y el ánimo belicoso”. (2010:38). La mujer: Pilar⁶³ Estévez, una compañera de oficina; alguna vez le coqueteó, pero el tímido catalán no se atrevió a corresponder. “Las mujeres son capaces de perdonarlo todo, menos el desaire de un cretino que no se las quiere follar” (2010:37), intuye. Pilar lo invita a su boda; y como lo considera “un soltero empedernido” le dará solamente una invitación, a menos que piense llevar a alguien, en cuyo caso puede avisarle para que le dé otro lugar.

¿De modo que esa buscona me consideraba un eunuco incapaz de tener pareja? ¿Acaso soy un monje de clausura? ¿Quién coños le había dicho a Pilar que yo tenía la polla muerta? En mi larga carrera de solterón amargado había padecido infinidad de humillaciones, pero ninguna me hizo tanta mella como ese rasguño, tal vez porque en el fondo seguía deseando a Pilar. (2010:38)

Ni siquiera una escapada nocturna al prostíbulo para recibir una felación lograrán resarcir su estado de ánimo. En el metro hojea un periódico gratuito y da con un artículo escrito por un doctor, especialista en sexología, llamado Jaume Soler: *Los cuarenta, la edad de la plenitud sexual*. Movidio por la más íntima esperanza, Miralles le escribe en un correo electrónico al autor del texto:

Supongo que mi polla funciona bien, pues tengo erecciones en los lugares y ocasiones más inoportunos, y me empalmo sin tocamientos viendo películas porno. En cambio, mi mente me ha traicionado siempre cuando trato de hacer el amor con una mujer. No tengo problema

⁶³ La palabra Pilar, del latín columna, puede simbolizar también un pene. La aparición constante de personajes cuyos nombres sugieren o evocan figuras fálicas es, quizá, una forma de ironizar el dilema existencial entre los protagonistas y su virilidad.

fisiológico alguno, solo una mente retorcida que se opone a mis deseos. ¿Cree que en mi caso puede servirme el viagra? (2010:41).

Firmará la misiva con un seudónimo mediante el que ironiza sus problemas: Amador Bravo. Este nombre nuevo asumirá una personalidad incontrolable, basada en la vida a través del placer y en un despertar erótico absolutista.

4. Juan Luis Kerlow

Juan Luis Kerlow, argentino, es una estrella porno que radica en Estados Unidos. Su personalidad ya está dividida cuando lo conocemos: es a la vez semental infalible y lector asiduo de ensayos de divulgación científica. Viajará a España para rodar una película y descubrirá nuevos anhelos: estudiar una ingeniería bioquímica y desposar a una estudiante de Filosofía. La falta de motivación en su vida, el hastío de los placeres de la carne y la relación escindida con su cuerpo erótico forjarán el entramado de su cambio de vida. Como sucede con los capítulos dedicados a Bulmaro Díaz, el narrador es omnisciente y explora a los personajes desde su subjetividad e historia personal: “Había sido estrella en la era anterior al viagra, cuando se necesitaba temple de carácter para tener erecciones ante las cámaras”. (2010:45). Las erecciones de Kerlow son inducidas por su mente, reguladas por su propia voluntad. Esto parece enloquecer a sus admiradoras que, sin embargo, desconocen la naturaleza mecánica de dicha facultad eréctil:

Habría tenido las mismas erecciones en un cuarto oscuro o delante de una pared. Pero los nuevos productores querían trcarlo todo en el cuarto de edición y menospreciaban esa habilidad de fakir que tanto alborotaba la libido femenina. El sueño dorado de toda mujer

era alzar la varita del mago con el magnetismo de su belleza, ¿no lo sabían esos imbéciles?
(2010:45)

La crisis de los cuarenta es un factor determinante para los tres personajes; Kerlow tiene 39. En el medio de la pornografía comienza a considerársele un veterano. Jamás ha formalizado relación sentimental alguna y la vida hedonista de lujos que le prodigaron su carrera y sus admiradoras aristocráticas le tiene adormecidas las emociones. Su vocación frustrada de académico contrasta con su actual crisis de mitad de vida: “Había cumplido el sueño dorado de cualquier macho latino: tirarse a las gringas más guarras del imperio y cobrar por ello, pero en tardes como esa, deprimido por el ocio, sentía que había renunciado a su destino más auténtico.” (2010:46). El recuento de su inducción al mundo del sexo mercantilista es un mosaico de personajes sacados de la escena orgiástica-decadente de Los Ángeles de los años ochenta: “Nancy Atwood, una cuarentona insaciable, dueña de una galería de arte moderno”, lo introdujo a ese medio. “Christa Lewis, una ninfómana con tetas vacunas que se espolvoreaba coca en el clítoris, lo cabalgaba hasta aullar de placer y después le tomaba fotos en su alberca de Beverly Hills.” (2010:47). La decisión de quedarse en Estados Unidos a capitalizar su cuerpo marcó la separación definitiva con sus padres, catedráticos de filosofía que, en Argentina, optaron por ocultar la profesión de su hijo, incompatible con la alta cultura de su círculo académico. Kerlow maldecirá constantemente ese círculo intelectual pero, en contradicción consigo mismo, aun lamenta no haber podido pertenecer a él. No vive atormentado: amantes adineradas frecuentan su apartamento.

El don de controlar sus erecciones le permitía dominar a las mujeres sin riesgo de ser dominado, hacerlas gozar como perras con el mínimo compromiso emocional, como si

levantara pesas en un gimnasio. Daba placer con filantropía, pero ninguna mujer podía ufanarse de haberle robado la voluntad. (2010:51).

El problema de la voluntad está presente en estos tres cuarentones de estirpe latina. Para Bulmaro Díaz es signo del despeñadero irredimible de su persona, siguiendo a otro país una mujer que lo trae enloquecido; en Ferrán Miralles, la voluntad es el lenguaje incomprensible que le ha imposibilitado entablar un diálogo con su pene y con sus sentimientos durante toda su vida. Juan Luis Kerlow se vale de la voluntad como baluarte para darle a su cuerpo un uso utilitario, de herramienta. Parapetado en el goce absoluto, sin remordimientos y ataduras sentimentales, la compenetración entre los amantes le es tan ajena como frustrante. Una de sus amantes, Ivana, está casada con un catedrático de cine llamado Fred Maxwood. Concluido el coito, fuman un carrujo de marihuana y en la plática aflora la figura fantasmal de su competidor: Maxwood, aunque cornudo, cuenta con la admiración intelectual de su esposa. Es éste el único avatar inasequible para el garañón argentino. Juan Luis pretende hablar de cine pero sus opiniones son descartadas sin el menor tacto por venir de un simple trabajador sexual.

[Ivana] Elude la discusión [...] no me concede solvencia intelectual para opinar sobre el tema. Tú a coger, que es lo tuyo, para hablar de cosas elevadas tengo a un genio en casa, parecía decir entre líneas [...]. Hija de puta, como ya tiene la concha llena de leche, mi conversación ha dejado de interesarle. Pensará que todos los actores porno somos unos idiotas y solo podemos decir pavadas. Pues te equivocás, nena, opinamos de cine y literatura con más agudeza que muchos intelectuales. (2010:55)

Como represalia, decide contener su erección para no coger una tercera vez, y despacha a su acompañante. Revisando su correo electrónico, encuentra uno del director general de la

productora Sueños Húmedos. Al avezado actor de cine adulto le resulta halagadora la propuesta de grabar una película en Barcelona por la apreciación técnica que el emisor hace sobre sus dotes histriónicos: “Pocos actores en el mundo se empalman ante cámaras de manera tan espontánea como usted [...] la naturalidad de sus erecciones puede devolverle la frescura a un género que tiende a mecanizarse.” (2010:56).

Esta forma de reconocimiento, mezclada con el impulso nostálgico de que su madre fuera catalana, lo inclina a aceptar la propuesta. En este momento evoca un episodio de la infancia que explica el intrínquilis psicológico de su peculiar habilidad sexual:

Tenía ocho o nueve años, estaba en cama con un poco de fiebre, y su madre le puso el termómetro en la ingle mientras cantaba una tonadilla popular catalana: *Baixant de la font del gat una noia, una noia, baixant de la font del gat una noia i un soldat*⁶⁴. Entretenido por la dulce canción y por el suave tacto materno, cuando su madre le rozó la pija con los dedos tuvo una erección que lo incendió de rubor. Semanas atrás había contraído el vicio de olisquear a escondidas las bragas de mamá y se sintió delatado por esa tumescencia culpable. Con una mezcla de espanto y pudor cubrió sus vergüenzas con la sábana. A partir de entonces juró que el pito no volvería a hacerle otra jugarreta y desarrolló el poder de concentración que le permitía someterlo a su voluntad. (2010:58)

5. Performance anxiety

La respuesta que recibe Ferrán Miralles es alentadora en principio: su mal es común y, en la mayoría de los casos, tratable. En su correo electrónico, el doctor explica el mecanismo

⁶⁴ La canción se basa en una popular fuente situada en los *jardines Laribal*, de la montaña de Montjuic en Barcelona, donde desde mediados del siglo XIX las parejas de enamorados acudían para obtener intimidad, ya que estaba situada en uno de los lugares más solitarios de la montaña. (Wikipedia).

fisiológico de la erección, mediante el cual el cerebro excitado envía sangre a las cavernas del miembro viril para excitarlo. Una encima, llamada fosfodiesterasa 5, impide las erecciones cuando el cerebro emite descargas de adrenalina. El inhibidor de dicha encima es el sildenafil, componente básico del Viagra. Miralles entra en un dilema: el servicio de salud acaba de asignarle una doctora joven y guapa ante la cual, por orgullo, no está dispuesto a recurrir. Se lamenta:

La sociedad moderna acepta ya la homosexualidad, el sadomasoquismo, las operaciones para cambiar de sexo, pero la impotencia nunca podrá aceptarse a sí misma, porque nadie quiere llevar un estigma que no deja ningún placer. (2010:60-61)

El viagra por internet le parece muy costoso y desconfía, además, de las transacciones electrónicas. Da finalmente con un vendedor de viagra pirata: Bulmaro Díaz. El primer diálogo entre los personajes establece el tono de su relación futura, basada en una desconfianza cultural, histórica y racial:

– Quisiera ponerme de acuerdo con usted para entregarle la mercancía. ¿Dónde vive?

El acento mexicano del tío me dio mala espina y más aún su afán pesquisidor.

– ¿Qué le importa dónde vivo? No quiero invitarlo a una cena.

[...] Los suaves modales de los mexicanos me ponen incómodo. Mande usted, para servirle, a sus órdenes, siempre se ponen de tapete cuando te quieren joder [...]. No debía permitir que este hipocritón me enredara en su telaraña de cortesías. Estábamos en mi país y aquí era yo quien fijaba las reglas del juego. (2010:64.65)

“Decidido a follar o morir” (2010:66), aunque angustiado, Ferrán Miralles acude a la primera cita romántica que ha tenido desde los diecisiete años. La mujer, Fabiola Campomanes. El nervioso español se siente protegido por la súbita aparición del sildenafil

en su vida, y representa el papel de un aguerrido seductor; llega incluso a declararse un “buen macho ibérico”, pero se confiesa cansado de los placeres fugaces. Dice estar en una noble búsqueda de amor. Sus reflexiones internas, en cambio, son misóginas y despreciativas. Fabiola admite que prefiere la libertad: “Traducido al burdo lenguaje de los apetitos carnales, me estaba dando a entender que follaba sin compromisos.” (2010:67) “Por lo visto le interesaba mucho más la buena jodienda que mis juramentos de amor.” (2010:69). “Se mofaba de mi actitud arrogante y sobrada, pero era evidente que gracias a ella el coño le hacía tilín.” (2010:70).

Llegado el momento de acostarse con ella en su apartamento, Miralles descubre que la milagrosa tableta azul electrifica su deseo y le permite a su miembro crecer plenamente en una erección. A partir de esta narración, intensificada por el hecho de tratarse de una memoria autobiográfica y por el carácter petulante, soberbio, el personaje da inicio una serie de hipérboles y frases auto-alabadoras que rayan lo ridículo:

[...] después de humedecerle el coño a lengüetazos, la penetré con la enjundia de un lancero medieval entrando a saco en una ciudad sarracena. [...] No era un forastero recorriendo un país exótico, estaba recuperando mi señorío feudal, la heredad que me pertenecía por derecho de sangre” (2010:71-72).

Luego de eyacular le acaece un colapso nervioso al cual decide entregarse, y llora profusamente. Fabiola lo conforta, le habla de su vida y le da ocasión para abrirse de capa él mismo, revelar su verdadera condición. No obstante, el orgullo fálico se interpone: “acababa de estrenar mi corona de conquistador y no quise abollarla con una confesión patética.” (2010:73). Cuando ella estaba a punto de vestirse, vuelve a acariciarla, animado por su recién descubierto vigor; su desempeño es meditado, casi cerebral:

[...] mantuve a raya los sentimientos para no dejarme abducir por completo. Dentro y fuera de su coño, logré al mismo tiempo ser actor y observador de la cópula, como si un ángel obsceno brotara de mi costado para pecar en cabeza ajena.” (2010:73).

La despersonalización de sí mismo durante el coito es en Miralles un síntoma narcisista, en el que se complace más con el desempeño de su propio cuerpo, al cual cree más digno de admiración que el de su acompañante. La retórica magnánima con la que evoca la grandeza de sus proezas sexuales continuará erigiéndose en bravatas monumentales que, por ello mismo, resultan humorísticas: “Mi polla era la palanca de Arquímedes, el punto de apoyo que movía al mundo, y al ver sus efectos en el convulso rostro de Fabiola, una grata sensación de poderío me acarició los testículos.” (2010:73)

El despertar sexual tardío de Miralles, producto de sus propias inseguridades, entrará en reacción con su misoginia acumulada, y se traducirá en una guerra pírrica, casi quijotesca, por burlar honores como un Tenorio posmoderno.

Y pensar que me había puesto siempre por debajo de las mujeres, en una posición de inferioridad cohibida, cuando lo que todas ellas deseaban era una verga dominadora. [...] Que lloraran las mujeres con mi polla adentro, eran ellas quienes debían hacer las escenas de melodrama, las pataletas con gemidos implorantes. Después de haberlas odiado y temido durante décadas no podía perdonarles sus humillaciones tan fácilmente, ni dejar de verlas como un bando enemigo. [...] Ya era tiempo de hacerles sentir quién mandaba, ya era tiempo de hacer crujir sus coños como sandías. (2010:74).

En un acto simbólico de encender, quizá, en pira funeraria el cadáver de su previo yo, prende fuego a todos los números telefónicos que acumuló con afán fetichista y auto

denigrante a lo largo de esos años. “Celina, Montse, Remedios, pasad y desvaneced...” (2010:74).

6. Alter egos

Habiendo llegado a Barcelona, en rueda de prensa, el argentino declara para los medios informativos del cine adulto: “Cualquier mujer puede gozar hasta el frenesí cuando el hombre sabe usar su instrumental.” (2010:75). Un editor de libros pornográficos le ofrece un anticipo de diez mil euros para que comience a escribir, con ayuda de lo que en el medio se conoce como un “negro” (o escritor fantasma), una autobiografía erótica. La llegada de Juan Luis Kerlow a Barcelona coincide con la creación de una nueva personalidad. Cuando se reúne con los parientes de su madre, un matrimonio provinciano, miente acerca de su ocupación: les dice que está de visita en España para hacer “un postdoctorado en genética celular.” (2010:78). El conservadurismo de sus tíos chocaría con el carácter escandaloso de su oficio; se sabe proscrito de cualquier ambiente familiar y social en los que la convencionalidad y la decencia son norma. “En el imaginario colectivo, los actores porno habían venido a reemplazar a los hermanos siameses o a la mujer barbuda de los circos ambulantes.” (2010:80).

Percibirse a sí mismo como un fenómeno es recurrente en Kerlow y en Miralles, quienes representan los extremos opuestos en la balanza del vigor y la debilidad sexual masculina. En la presentación del libro, Enrique Serna explica que en un principio concibió la novela a partir de estos dos personajes antitéticos; introdujo a Bulmaro como una suerte de “personaje bisagra” mediante el cual se conectarán ambas historias. La correspondencia

dicotómica entre el argentino y el catalán involucra, además de los contrastes sexuales, la senda creación de un alter ego. Amador Bravo es a Ferrán Miralles lo que será la profesión inventada de ingeniero en bioquímica a Juan Luis Kerlow: para ambos, una forma de negar su vida previa, ensombrecida por las incongruencias entre su sexualidad y su deseo. El actor porno decide prolongar su identidad falsa bajo los siguientes razonamientos:

Si lo había reconfortado tanto hacerse pasar por científico en la comida con sus tíos, ¿no sería mejor aún ligarse a una muchacha bajo ese disfraz? Su estrellato predisponía a las mujeres a la lujuria pero no a la entrega amorosa. Era el tipo de hombre al que las mujeres usan para coger, mientras le dan el corazón a otro, por lo general menos diestro en la cama. (2010:80).

Aprovechando los días libres previos al inicio del rodaje, Juan Luis pasea por la playa de Barcelona y da con una obra teatral en el Teatro Romea. Se trataba de una adaptación de *Carta de una desconocida*, basada en el relato de Stefan Zweig. En ella, un escritor prestigiado y mujeriego recibe una carta anónima; una mujer se le presenta como eterna amante y admiradora, revelándole que se ha acostado con él tres veces a lo largo de muchos años, en épocas diferentes; que tuvo un hijo suyo, el cual acaba de fallecer, y que ella misma está a punto de poner fin a su vida. No le dice, empero, cómo se llama ni dónde localizarla, ni parece desear otra cosa que angustiar al receptor de la carta, de su amor y de sus obsesiones patológicas. El discurso amoroso, sin embargo, deja entrever una abnegación absoluta que, por ello mismo, conmueve al espectador argentino. En opinión

del Dr. Antonio Marquet Montiel⁶⁵, la inclusión intertextual de la obra de Zweig en la novela es crucial, pues ninguno de los personajes de *La sangre erguida*:

Goza de esa completud narcisística con la que está envuelto el escritor austriaco: [...] un ingeniero mecánico, un actor porno, en calidad de extranjeros, sudamericanos, en Barcelona. [...] un contador, empleado de una compañía de bienes raíces. (2011:15).

Pesa, además, el hecho de que en la novela corta no se exprese un solo nombre; es decir, no hay manera de apalabrar o asir a la persona, en este caso la amante en despecho. La demanda de la mujer a través del amor no personal es tan imposible como la engañifa tramada por Kerlow. Hacerle creer a las nuevas personas de su vida que su ocupación y su pasado no están en la prostitución masculina y la pornografía, sino en la investigación científica, es una mentira difícil de sostener. Si bien Juan Luis es el único de los tres personajes que presencia la obra de teatro en la novela, Marquet Montiel extiende la significación a los otros dos: “¿Cómo es el amante en *La sangre erguida*? Sin duda, mucho menos radical, pero a fin de cuentas, no se queda [...] lejos de ese frenesí pasional autodestructivo de la mujer ‘desconocida’.” (2011:21).

6.1. Amor intelectual

Saliendo del teatro, Kerlow conoce a la chica que atiende el guardarropa del teatro. Explica el Dr. Montiel:

⁶⁵ En su artículo “De la Devastación Amorosa: *La Sangre Erguida* de Enrique Serna y la ‘Carta de una Desconocida’ de Stefan Zweig”, *Tiempo y escritura* No. 20. Literatura. Consulta electrónica en: <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye20/TyE20.html>

[...] hay un pacto de lágrimas, es decir, una creencia de ambos [...] en una relación de entrega total, en torno a esta historia que forma el piso emocional en el que se conocen Laia y Juan Luis. (2011:15).

El actor porno vive un despertar espiritual, semejante en principio al descubrimiento de lo erótico en Miralles por tratarse de una crisis de edad madura. En palabras del narrador, los primeros encuentros con Laia revelan a Kerlow una propia “virginidad emocional”; descubre que hay un impulso “superior a su voluntad” (2010:84) el cual le entusiasma. Metido en una piel ajena, sin la seguridad de su estatus de estrella prestigiada de cine erótico, el proceso de seducción emprendido por Juan Luis es torpe, nervioso. Mentir sobre su pasado y ocupación obedece no sólo a razones morales. Descubre un lugar más seguro cuando, por fin, puede sostener una plática intelectual con una mujer atractiva. Laia estudia historia de las religiones:

Sin ánimo de predicar ninguna fe, Laia opinó que la bondad de Dios no consistía en defender a una forma de vida en particular, sino en permitir la lucha entre las especies, para crear un equilibrio de fuerzas.

– Pero si Dios es tan piadoso, hubiera podido ahorrarse ese baño de sangre, ¿no te parece? –
reviró Juan Luis–. Todos los animales somos predadores en mayor o menor grado. Por eso Darwin fundó la teoría de la evolución sobre bases empíricas. No quiso achacarle tantas crueldades a la voluntad divina. (2010:86)

Más que teologal o filosófica, el duelo retórico entre la fe y el darwinismo sirve a la pareja para establecer un terreno de medición intelectual. Juan Luis resulta particularmente complacido consigo mismo, pues ha leído suficientes artículos de divulgación para argumentar y sostener una plática interesante. “En ese intercambio de ideas había un

trasfondo erótico, como si cada silogismo fuera una caricia abstracta [...]. Poco a poco Laia se abría como una flor para dejarse fecundar por sus razonamientos.” (2010:86).

Existe, de acuerdo a Alfonso Reyes, una poética o estética incluso en la redacción de un tratado científico; y “aunque nadie confunde su intención con la de una obra literaria [...] bien puede por sí mismo producir una emoción estética” (1997:46)⁶⁶. Ortega y Gasset cita un pasaje de Pío Baroja en el que se expresa una idea similar: “No creo que haya nada tan hermosamente expresado como esta teoría de Darwin, a la que denominó él, con una brutalidad shakesperiana, *struggle for life*; lucha por la vida.”⁶⁷ (1970:65). La retórica amorosa de Juan Luis Kerlow y del narrador para referirse a Laia es copiosa en términos tomados de la ciencia; a un mismo tiempo mezcla de erotismo, lenguaje culto, eufemismos sexuales y lubricidad:

Juan Luis creía saberlo todo en materia de erotismo y descubrió que hasta entonces su piel había sido una callosidad insensible, una especie de cáscara amortiguadora, pues la piel enamorada que ahora estrenaba expandía la sensibilidad individual: era una piel [...] propensa a cambiar de dueño, con electrones desleales y tráfugas, que tendían un arco voltaico entre su cuerpo y el infinito. Dominadora, Laia se montó a horcajadas en su verga tiesa, picando espuelas con intrépida habilidad ecuestre. (2010:89)

Establece una poética itinerante del amor y de lo erótico con préstamos lingüísticos de la biología y química. De acuerdo a Alfonso Reyes “el sustento de la obra literaria está en la poética; de modo que la semántica extraliteraria corre como una música de fondo, como una presencia tácita en la mente del lector.” (1997:52). La incursión de vocablos científicos

⁶⁶ *Obras completas de Alfonso Reyes, tomo XV: El deslinde, Apuntes para la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 1997.

⁶⁷ *El espectador*, Ortega y Gasset, J. Salvat Editores, España, 1970. Tomado del ensayo “Ideas sobre Pío Baroja”.

matiza constantemente las experiencias de Juan Luis con Laia; aproxima al personaje a un abismo abstracto de enlaces químicos, vórtices astrológicos y reacciones naturales incontenibles. Tan abstrusos como el problema de la voluntad al final de este capítulo:

Nunca antes los movimientos pélvicos de una mujer le habían exprimido el yo junto con el semen, nunca antes había alcanzado el paroxismo con un pie en la gloria y otro en la nada. [...] cayó en la cuenta de que por primera vez en la vida el pene se le había insubordinado. En ningún momento le dio la orden de levantarse, había obedecido a una voluntad superior, como el día en que su madre le puso el termómetro en la entrepierna. [...] Miró a la culpable del percance con el estupor de un rey destronado, sin saber con certeza si temía o deseaba esa rebelión. (2010:90)

7. Sumisión contra rebeldía en Bulmaro

Recoger las bragas de Romelia del piso, lavar los trastes, barrer y trapear el apartamento; involucrarse con la mafia china en el tráfico de viagra; distanciarse de su familia, vivir incapaz de protestar. Son algunos de los abrojos que Bulmaro Díaz debe sortear en el camino que se ha impuesto: vivir en goce perpetuo con Romelia. Goce, como lo es en sí mismo, incompleto, no concreto; camino al placer que es esporádico, momentáneo, fugaz. Tener sexo sólo cuando ella está contenta y se lo permite. Además, recibe un correo electrónico de su hija: lleva calificaciones excelentes y necesita dinero para un viaje. El veracruzano sopesa una vez más la idea de regresar a su país. Entonces evoca las ocasiones en las que ha intentado discutir la situación con Romelia⁶⁸: “¡Deja ya de fuñir con esa vaina, maricón del diablo, si no tienes pantalones para quedarte conmigo, lárgate a México

⁶⁸ El mosaico de los dialectos del español continúa con el carácter inflamable de la dominicana.

de una vez!” (2010:99). Caleb Olivera Romero desarrolla un capítulo de su libro de ensayos *Sobre el cuerpo* llamado “La estética del enemigo”; explica que la relación amorosa entre el *yo* y el *otro* se instala en un campo de batalla por la supremacía:

El otro piensa que aquel mundo es ideal, que está bien perder la soberanía, hipotecar la libertad en pos de un beneficio que no podrá obtener en ella. Le crea la ilusión de que lo que tiene es lo mejor que puede obtener. Y en determinado momento es necesaria la amenaza, el ultimátum; pero éste debe ser impecable, sin titubeos, de un solo golpe, sin mediaciones, ni condiciones, ni manera de negociación. Es el ultimátum que reza de la siguiente manera: aceptas el juego o ya no jugamos. (1997:38).

La rebeldía que experimenta Bulmaro ante los designios de su pene es, en realidad, la subordinación que él ha elegido: es, a modo de paradoja u oxímoron, una sumisión voluntaria; su rebeldía, un signo de sumisión. Era “el destino que había elegido por tener debilitada la voluntad a extremos patéticos”. Sus propias decisiones lo han llevado al dilema perturbador. Es detenido por la policía en el supermercado cuando intenta dar un billete falso, con el que acababan de pagarle una transacción en un parque. Los agentes españoles se ensañan más con él por ser mexicano y lo golpean. Movidio por un resabio de orgullo personal, Bulmaro llena el formulario en internet para comprar su boleto de avión y volver a México.

Cuando llegó al recuadro de la tarjeta de crédito, su segunda conciencia, la conciencia de la verga, le paralizó los dedos en el teclado. “¿De quién huyes, cobarde? ¿De la mulata o de ti mismo? [...] Le tienes miedo a ella porque es demasiada mujer para ti, ¿verdad, maricón? [...] Te da terror dejarla insatisfecha por no poder sostenerle el ritmo. [...] Conmigo no se juega, sabes muy bien que yo puedo quitarte el sueño, el hambre, las ilusiones [...]. Llena

ese recuadro y todas las noches te estaré quemando la próstata hasta que te arrepientas de haber nacido.

La sumisión tenía un efecto sedante. Junto con la calma recuperó también el espíritu práctico y al recordar el lamentable estado del piso se impuso la penitencia de fregarlo de rodillas, a puño limpio, para recibir a Romelia con el mosaico impoluto. (2010:104)

8. Otra autobiografía dentro de la novela

El siguiente capítulo inicia con la autobiografía que Juan Luis Kerlow venderá a la editorial de literatura porno. Al parecer el argentino no sólo es investigador científico frustrado, sino también novelista, pues el estilo que maneja es pulcro⁶⁹ y su relato está bien estructurado. Esta sección de la novela establece, además, la transición de personalidades por la que atraviesa el argentino; de semental presuntuoso a amante melancólico y aliquebrado. El ufano título de su primer capítulo es: “Cómo aprendí a controlar mi pene”. La cultura literaria de Kerlow aflora en sus páginas y es pertinente, dados los intereses intelectuales del personaje; citará a Casanova, se burlará de Rubén Darío: “Cuando quiero coger no cojo, y a veces cojo sin querer” (2010:105). En ocasiones se torna ensayista y filósofo:

El hombre ha descubierto ya las leyes de la mecánica cuántica, ha perfeccionado el trasplante de órganos y dentro de poco logrará la clonación de seres humanos. Si ha sido capaz de todas estas hazañas, ¿por qué no habría de controlar y mover a su antojo un músculo rebelde con veleidades de emperador? (2010:105)

⁶⁹ Todos los personajes de Enrique Serna se distinguen, no sólo en esta novela, por ser grandes prosistas; el autor no desvincula su destreza narrativa de la de sus personajes. Ejemplos inmediatos en *La sangre erguida* son no sólo Ferrán Miralles y Juan Luis Kerlow, sino quien sea que redacte un correo electrónico, misiva o recado, por escueto que sea.

Su historia personal, sin embargo, es adulterada por una versión que no expondrá a sus fanáticos al oscuro episodio edípico de su niñez, evento sobre el que cimentó su peculiar habilidad fisiológica. Levantar su pene a voluntad será, en esta versión, tan sencillo como un truco que presumía con sus amigos de la infancia. “Es igual de fácil que levantar un dedo. El cerebro manda y el cuerpo obedece.” (2010:106). El planteamiento de la anécdota es el mismo bajo el que ha regido su vida erótica y emocional: subordinación del deseo y del cuerpo a la voluntad. Negarle su erección al género femenino sería, de acuerdo a Freud, negársela a su madre. Recordemos que Enrique Serna concibió a este personaje teniendo en mente al Adán presentado por San Agustín en *La ciudad de Dios*. A nivel alegórico, esta característica tiene origen donde se gestan todos los problemas concernientes al desempeño sexual masculino: la infancia (o el Edén) y la figura de su madre. Explica Angus McLaren, refiriéndose al trabajo tardío de Freud sobre la impotencia:

Freud atribuía la impotencia a causas profundas, siendo éstas deseos edípicos no resueltos. ¿Por qué los órganos se negaban a funcionar a pesar del deseo y la habilidad, y sólo con ciertas personas? Tales problemas, insistía Freud, no eran meros accidentes, sino que se debían a la fijación incestuosa del paciente con su madre, asociada a recuerdos de actividades sexuales infantiles. La impotencia física evitaba que los hombres tuvieran sexo con quien fuera que conjurase imágenes de miembros queridos de la familia. Una mujer que estimulara una “alta estimación física” no podría ser un objeto sexual. “Donde ellos aman, no desean; y donde desean, no pueden amar.” (2007:154)

Kerlow no concibe, en este tratamiento económico del deseo, la reciente aparición de Laia en su vida, con quien tiene una cita para conocer a algunos de sus amigos. Esto implica prolongar el engaño acerca de su verdadera profesión, ante lo cual reflexiona si sería oportuno revelarle la verdad, y cuándo. Las convicciones morales de Laia intimidan a Juan

Luis. “Él no quería participa en orgías por estar aburrido de la monogamia: era un profesional del sexo y debía coger con otras por obligación.” (2010:109). Los amigos de Laia resultan ser Romelia y Bulmaro. El narrador describe la impresión que generan los personajes en Kerlow:

[...] una mulata imponente, con un trapío de reina antillana, y un cuarentón moreno de hombros caídos, con largos bigotes de morsa, que miraba con recelo a todos los clientes encandilados por el culo de su mujer. (2010:110)

Un nuevo momento de angustia incomoda al argentino: Bulmaro, que evidentemente había visto muchas películas pornográficas, insiste en preguntarle si ha salido en televisión, pues le es muy familiar su rostro. Cuando las mujeres se levantan al tocador, recuerda repentinamente: lo vio en una película porno cogiéndose a una aeromoza. Juan Luis lo admite y le pide que por favor guarde el secreto. El mexicano lo reconforta: “Sí, claro, las viejas son muy delicadas para esas cosas.” (2010:112).

9. Imperialismo fálico

La era posmoderna de las sociedades capitalistas, para Lipovetsky, se basa en el narcisismo. Una sociedad que recurre al humor para ablandar los designios jerárquicos y mantener satisfecho al individuo, dentro de una existencia anestesiada, lo adula con la ilusión de la igualdad. Una de estas formas de adulación está en el humor. El filósofo francés incluye a la pornografía como otro de tantos signos de esta sociedad humorística posmoderna: no es posible contemplar siquiera la caja de una película para adultos sin esbozar una sonrisa. Los excesos de la industria sicalíptica se reflejan en el nombre de la película que está por rodar

Juan Luis Kerlow: *Imperialismo Fállico*⁷⁰. El mismo escenario de la película, tanto como la intención de la escena, mueven a la risa: “una celda con barrotes de hierro en el sótano de una comisaría, donde según indicaciones del guión, Juan Luis tenía que encerrar a una puta rijosa detenida en un pleito callejero.” (2010:113).

La actriz en cuestión es una sueca llamada Hilda Elstrom, “una vikinga de facciones duras, con los pómulos puntiagudos y el mentón afilado en forma de cuña.” (2010:113). Alta, muscular y ataviada de cuero negro. “Se notaba a leguas que era lesbiana y hubiera preferido ganarse la vida boxeando.” Kerlow intenta hacerle un cumplido en inglés, diciéndole que se ve muy guapa y que espera hacerla pasar un rato agradable. La actriz demanda que, cuando vaya a venirse, le dé un pellizco en el brazo, para no tragar su semen por error, ya que si vomita por el asco arruinará la toma.

Por lo visto la sueca era una perra implacable, una de esas feministas con espuelas en guerra perpetua contra el varón. ¿Creería la imbécil que él tenía muchas ganas de venirse en su boca? Quedar relegada al segundo crédito en un filme que rendía culto al falo debía de ser atroz para su orgullo de machorra [...] ¿Pero acaso no había leído el guión? ¿Esperaba el papel estelar en una película que se llamaba *Imperialismo fállico*? (2010:114)

Tratando de meterla por fuerza a la celda, Kerlow, disfrazado de policía, es arañado y golpeado con innecesario realismo por su compañera de trabajo. Ella responde en tono de burla: “no sabía que fueras tan delicado.” Pero Juan Luis esperaba desquitarse en la siguiente escena, “cuando tuviera que enterrarle la poronga en la concha” (2010:113). El director se acerca a darles instrucciones. El argentino, sentado en el pasillo afuera de la celda, tenía que ignorarla mientras hojeaba un periódico. Hilda, tras los barrotes, le insinúa

⁷⁰ Los nombres de películas, productoras, situaciones y parafernalia del mundo de la pornografía sirven de ocasión a Enrique Serna para matizar con humor e ironía los eventos de la novela.

que está caliente: “¿me puedes prestar tu porra? Como eres ingenuo tú miras la porra y entonces ella te dice: ‘Esa no, la otra y te señala la bragueta’” (2010:115).

En opinión de Juan Luis, la sueca está sobre actuando. Compara sus muecas con las de un mono; le parece horrible. Llegado el momento, se dispone a reparar su honor con el poder infalible de su pene erecto. “Ordenó a su herramienta que se pusiera firme. No pudo enderezarla a la primera [...]. Fijó su atención en las contorsiones lúbricas de Hilda [...]. Está buenísima, metele el fierro hasta la empuñadura.” (2010:117). Juan Luis descubre, horrorizado, que la voluntad ya no usurpa las funciones del confuso pero imperativo deseo. “Su pito se mantuvo inmóvil, en flagrante desacato a su voluntad”. (2010:117).

Hizo un esfuerzo para levantarlo, pujando como un levantador de pesas, sin lograr siquiera una erección parcial. ¿Qué demonios le pasaba? ¿Quién estaba cometiendo ese acto de sabotaje? Arriba, che, que estamos laburando. Obligado por las circunstancias caminó hacia la celda en espera de un milagro. Pero los dioses no vinieron en su ayuda y a la hora de blandir el enhiesto falo se sacó de la bragueta un mísero champiñón. Al ver ese portento de virilidad, Hilda no pudo reprimir una risotada. (2010:117)

Finalmente decide ingerir viagra y se recluye en su camerino por cuarenta minutos. Es sabido que el fármaco funciona únicamente si se estimula el miembro viril. “Ya no era un macho dominador, era un subalterno sin don de mando, gobernado por oscuros reflujos sanguíneos.” (2010:118). Queda convencido de que no podrá desempeñar esa tarde, y tal vez nunca más en circunstancias que lo obliguen a follar ante las cámaras. “¿Pero cómo explicarle al productor del filme que la pija ya no se le paraba sin el permiso de su dueña y señora?” (2010:119)

10. Enemigo interno, vigilante saboteador

Después de vivir su primera noche como amante, Miralles da oficialmente por muerto a su previo yo y asume de manera permanente la personalidad de Amador Bravo. Le parece que ahora las mujeres lo miran con otros ojos. Su única intención cuando está con Fabiola es explotar aquella recién descubierta destreza amorosa. Después de otro encuentro sexual satisfactorio, los sentimentalismos de la mujer le resultan antipáticos. Le interesa, desde luego, presumirla con sus amigos, callarle la boca a todos aquellos que, según él, dudaron alguna vez de su hombría. Se trata principalmente de hombres: compañeros de trabajo y amigos de la juventud. “Ya tenía a una mujer adicta a mi polla, ahora debía utilizarla para conseguir el éxito social.” (2010:124). Miralles se sentía como un “superhéroe”, un “conquistador maduro.”

Su dependencia al viagra es la última limitación de su carácter, el obstáculo que aun existe entre él y el dominio natural de su cuerpo. Una noche, mientras descansa en bata y pantuflas, recibe una visita inesperada de Fabiola. Va vestida solamente con un abrigo y lencería provocativa; Miralles padece porque no ha consumido la pastilla. Ensimismado en una batalla contra sus inseguridades cree, por un momento, que es capaz de tener una erección sin recurrir a la farmacopea.

Mis atributos naturales bastaban para sobreponerme a cualquier neurosis, no necesitaba muletas para follar. [...] La tenía ya medio levantada, solo era cuestión de alzarla un poquito más. Pero a pesar de saborear con fruición el clítoris de Fabiola no pude endurecerla del todo, quizá porque pensaba más en mi propio cuerpo que en el cuerpo deseado. La desconfianza y el temor al fracaso volvieron a soplarle al oído sus consejas amargas. Métemela, mi vida, la quiero tener adentro, exigía Fabiola, sin advertir mi predicamento.

Agobiado por la tensión padecí un fatal gatillazo que vació de sangre las cavernas de mi polla. La traidora se estaba reblandeciendo y antes de perder por completo la precaria erección decidí bajarme los pantalones para intentar metérsela doblada. Fue una soberana idiotez, porque sólo conseguí agravar el bochorno y crear una falsa expectativa en mi pareja, que no pudo ocultar su cabreo cuando intenté penetrarla con ese hilacho. (2010:127-128)

El mítico carácter insaciable del apetito sexual femenino se remonta miles de años atrás. Nos hemos ocupado de él en el capítulo anterior. Sin embargo, Angus McLaren explica que, desde finales de la década de los noventa, el impulso mediático que recibieron los laboratorios Pfizer para introducir el Viagra al mercado norteamericano revivió nociones arcaicas de la fuerza viril masculina, y apeló a la mujer casada como primer beneficiario de los atributos de la droga. Instituciones como la iglesia y el gobierno republicano depositaron en la medicina toda la confianza para tratar los problemas del sexo en pos de la familia: los anuncios tendían a mostrar, como poster de película de Humphrey Bogart, matrimonios cuarentones bailando en la intimidad de su hogar. Apelaba visualmente a un romanticismo efectista, pero por escrito trataba los problemas eréctiles como una cuestión de sangre que no se irrigaba a través de un conducto. Prácticamente, un problema de plomería.

Por el contrario, explica McLaren que la mayoría de las mujeres más bien lamentaba el uso de la pastilla azul en sus maridos, pues ahora éstos se desbocaban en una búsqueda infatigable de sexo extramarital para poner a prueba su hombría. Ferrán Miralles pertenece a una era que inadvertidamente ha sido bombardeada por el nuevo boom de la sexualidad capitalizada. La industria farmacéutica, presente en los medios y responsable de

nuevas formas de crisis masculinas, fue incapaz de regular el abuso de productos genéricos sin control de calidad.

Sea cual fuera su motivo para venir a violarme, debí haberle respondido con eficacia, como los amantes sanos en cuerpo y alma, que se entregan a su pareja sin pensar en sí mismos. Pero yo solo era un payaso engreído, un atleta dopado con esteroides que ganaba medallas de hojalata. [...] Si me descuidaba un poco, si le cedía terreno al enemigo interno, al vigilante saboteador, podía regresar en cualquier momento al submundo viscoso de los perdedores. (2010:128)

La alteridad entre el hombre y su pene, la escisión de estas personalidades, es un tema que nos ocupa primeramente con Bulmaro Díaz y las confrontaciones dialogales con su pene. Juan Luis Kerlow le dirigió unas palabras al suyo cuando más lo necesitaba: “Arriba, che, que estamos laburando.” (2010:117). Como vimos, lo dejó chiflando en la loma. Miralles también acusó a su polla de “traidora” por reblandecerse. Previamente hemos expuesto tres ejemplos literarios en los que, humorísticamente, poetas romanos (Ovidio, Marcial y Petronio) enunciaron peroratas contra su miembro por fallarles. Pero esta división de la personalidad fue, también, percibida de modo incrementado a raíz de la proliferación de medicamentos para tratar la impotencia. “Críticos [del Viagra] se quejaron de que esta situación guiaba a la curiosa costumbre de separar [simbólicamente] a los hombres de sus penes.” (2007:252). Establecida una división de labores entre el aspecto fisiológico y el anímico, los síntomas histéricos desaparecen o se anulan sin resolver el problema original, subjetivo, de la psique masculina.

10.1. Bravata del jactancioso, o del esperpento

Eduardo Lizalde escribió los siguientes versos movido quizá por una idea análoga a la de Enrique Serna: construir con lenguaje poético a un megalómano de bronce con pies de barro.

Dice alguna muy culta y muy viajada
que debería fotografiarse
mi genital ballesta en gran tamaño
y exhibirse en el Metro,
en vez de esos hipócritas anuncios
de trusas sexy para caballeros.
Y agrega que esta lanza de buen garbo
—son palabras de ella—,
de justas proporciones y diseño maestro,
debería esculpirse, alzarse
en una plaza de alta alcornia,
un obelisco, tal el de Napoleón en la Concordia,
o la columna de Trajano
en aquel foro que rima con su nombre.⁷¹ (2009:65)

Sin embargo, la voz poética de Lizalde en la “Bravata del jactancioso” reconoce, en el siguiente verso, con modestia dudosa, “Yo no me creo esas flores.” La fanfarronería machista deviene históricamente de las raíces culturales grecolatinas, y pasa al nuevo continente a través de los españoles. Ferrán Miralles es en gran medida un personaje esperpéntico a la Valle Inclán. Reflejo deforme, exagerado y grotesco, en un espejo cóncavo de la sociedad. La normatividad sexual trastocada por el Viagra se tradujo, en Estados Unidos y algunos países de Europa, en retroceso cultural, pérdida del terreno ganado por la revolución sexual y feminista de las décadas de los sesenta y setenta. Vuelta

⁷¹ *El oro ensortijado. Poesía viva de México*. Comp. Mario Bojórquez, Alí Calderón et. al. Ediciones Eón, Puebla, 2009.

a la concepción venial del sexo; asunto de irrigado sanguíneo con el único fin de penetrar a alguien. Para un hombre de la usanza tradicional, educado en el más rancio machismo español, la ilusión de superioridad a través de un pene erecto humillando a la mujer desencadena discursos egocéntricos pintorescos. “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.”⁷² Ramón de Valle Inclán creía que había tres formas de concebir al mundo artísticamente, y éstas se extendían al tratamiento de los personajes: “de rodilla, en pie o levantando el aire”⁷³. Esto implicaba darles uno de tres tratamientos: laudatorio, de observación objetiva, o por encima de ellos: “desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía.”

Ya le daría yo un buen escarmiento para que aprendiera a respetar la dignidad de un hombre apaleado por la vida, que sin embargo podía comportarse en la cama como un titán. [...] Como entonces sabía tan poco de las mujeres, creía que su furor uterino se transformaba en odio cuando un amante las dejaba frustradas. (2010:129)

La intención de dominar constantemente en el papel sexual para reafirmar los sentimientos de inferioridad con los que ha vivido Miralles desemboca en un odio patológico por vejar a la mujer que, él cree, lo ha sojuzgado. “[...] el odio no es incompatible con el apetito venéreo, más bien puede potenciarlo [...] casi llegué a confundir mi deseo de venganza con el molesto hormigueo de la hambruna sexual.” (2010:130). Miralles teme incluso que ella lo haya investigado en su trabajo y ahora sepa que ha sido impotente de por vida. Ha consumido más de una pastilla y únicamente piensa en consumir su venganza; asume que

⁷² Luces de Bohemia, Escena duodécima. Consulta electrónica: Wikisource.

⁷³ Conversación con Gregorio Martínez Sierra reproducida en el diario ABC (7 de diciembre de 1928).

la única forma de reparar su honor es con su erección. Ingiere 150 miligramos de Viagra antes de verla y hace lo posible por llevarla de inmediato a la cama.

Me saqué la polla enhiesta del pantalón con un gesto de macarra, y ella, sorprendida, la succionó con el untuoso fervor de una beata en el comulgatorio. Toma la sagrada hostia, pensé, ¿verdad que ahora sí me respetas? [...] Me sentía recio y dominador, un pilar de granito sosteniendo a la bóveda celeste, pero no pude regodearme demasiado en mi sensación de poder, porque los dos nos corrimos pronto. (2010:133)

Luego de tener relaciones tres veces, el placer de ambos se vuelve menos alcanzable. Miralles sigue calculador y despersonalizado, utiliza el sexo como medio para afirmar su postura dominante. Obtiene fruición no mediante la penetración en sí, sino observando a su pareja. Busca rendición absoluta, humillación, vasallaje. Para el cuarto polvo:

[...] a pesar de su desgano, Fabiola se tumbó con la grupa alzada y me ofreció un coño apretado y hostil, que lubriqué con la lengua antes de penetrarla. [...] Si estaba molida, que se jodiera: necesitaba refrendar la supremacía de mi leño. Allané su vagina como un pistolero bravucón entrando a una cantina del lejano oeste, y la sometí a un rudo metisaca mientras ella mordía la almohada. [...] el rencor es un acumulador de energía inagotable. (2010:134)

Fantasea con todas las mujeres que se le ocurren mientras persigue obstinadamente otro inalcanzable orgasmo; ignora las advertencias de que está lastimando a Fabiola y, cuando ella intenta interrumpir las relaciones, “en franca actitud de violador”, la somete por la fuerza. Fabiola, furibunda, se marcha del apartamento para no volver jamás.

Entonces descubrí con alarma que tenía una gota de sangre en el orificio de la uretra. No fue nada grave, solo un pequeño derrame, pero su carácter simbólico me causó escalofríos. Esa

herida de combate parecía advertirme que tarde o temprano, el placer de pisotear la altivez femenina se revertiría en mi contra.

Los límites entre el placer erótico y la angustia de la muerte son el eje filosófico de la obra de Bataille, para quien la consciencia de ambos estados es en sí cuestión trascendental por escaparse de lo fisiológico. Conceptualizar la existencia de un Otro, con experiencias y conocimientos ajenos a los de uno mismo, implica un salto intelectual entre el ser humano y los animales. La experiencia de la muerte para los existencialistas era conocerla a través de la muerte ajena; la mortalidad, sin embargo, se vive en la carne propia a través de las heridas y el dolor. Explica, en *El erotismo*:

La asociación de la violencia de la muerte con la violencia sexual tiene ese doble sentido. De un lado, la convulsión de la carne es tanto más precipitada cuanto más próxima está del desfallecimiento; y, de otro lado, el desfallecimiento, con la condición de que deje tiempo para ello, favorece la voluptuosidad. (2008:111)

11. El cuerpo contra su poseedor: la noción de homúnculo

El ánimo de Bulmaro decae cuando el chino Deng le sube de golpe el precio del viagra en un cincuenta por ciento. Al volver a su casa, se pone a lavar los trastes; Romelia despierta por el ruido y le arma un pleito. Él explica que no sabía que estaba durmiendo. “¡Claro que lo sabías, mamahuevos, pero mi sueño te importa un carajo!” (2010:141). El afligido jarocho prefiere no defenderse porque le contempla los muslos y teme que éstos se le cierren si da un paso en falso. El narrador compara la resistencia de Bulmaro para que se le resbalen los insultos con la insensibilidad del brazo de un adicto a la heroína. El conflicto

continúa cuando salen a comer a un restaurant. Atizada su ira quizá por la resistencia pacífica de Bulmaro, que no desea comprometer sus posibilidades de tener sexo con ella por la noche, le recrimina voltear a ver a otras mujeres y coquetear con ellas. De paso se atribuye a sí misma cierto efecto de ligue que llama la atención de otras mujeres: “No te hagas pendejo, sabes muy bien que ser mi pareja te da prestigio entre las mujeres. Ahora las chicas te voltean a ver en todas partes porque vas conmigo.” (2010:143). La relación dispar entre Romelia y Bulmaro le es tan incomprensible e imposible de descifrar como la lucha que libra consigo mismo entre su voluntad y la de su pene. Explica Olivera Romero:

[...] la noción de que el cuerpo poseído es distinto del poseedor [crea, para efectos de lo mental] la idea del homúnculo, que nos hace entendernos como un pequeño hombrecillo dentro de un frasco (dentro del cuerpo), lo cual no es sino la misma idea popular cristiana del alma. (2014:52)

Bulmaro es un hombre simbólicamente emasculado, reducido al mínimo por complacer a una mujer que desde un principio concibió fuera de su alcance, es decir, superior a él. Por la tarde intenta distraerse, buscando infructuosamente nuevos proveedores de viagra pirata en la red. Pretende hacer las paces con Romelia; lo manda por un tubo. “Volvió al sofá sintiéndose basura” (2010:145). En ese momento interviene su pene, “el skinhead autoritario de su entrepierna volvió a tomarlo como rehén: ‘Pídele disculpas, ¿qué te cuesta?’”. Ella le tiende un cuatro: “Si me dices la verdad puedo perdonarte y acostarme contigo esta noche” (2010:147). Confesar sólo empeora la situación. Ahora lo ha hecho reconocer que liga con otras y encima tiene el cinismo de aceptarlo. Consternado, dialoga nuevamente con su pene:

“¿Pero quién se iba a imaginar esa trampa?” Yo me temía algo así, pero te adelantaste con la respuesta: chingo a mi madre si alguna vez vuelvo a hacerte caso. “Tranquilo, carnal, es un corajito pasajero.” No creo, ya me mandó a la mierda y es muy orgullosa. “¿Por qué no entras al cuarto de nuevo y le lloras de rodillas? Cuando ven llorar a un hombre las mujeres se ablandan. (2010:147)

El patetismo de la imagen que le plantea la voz de su inconsciente, representada por su pito, hace que Bulmaro regrese al cuarto. En silencio comienza a hacer una maleta y se marcha. El ultimátum, llevado quizá hasta sus últimas consecuencias, surte el efecto deseado: ella lo alcanza en el elevador y se besan frenéticamente. Esta pequeña victoria pírrica le parece un gran acontecimiento. La noción errónea de que el sexo humano es semejante al de los animales parte de la aparente ausencia de intelectualidad, traducida en una anulación de la voluntad por satisfacer primeramente las necesidades de la carne. Este desbordamiento sensorial supera la reflexión. En ese sentido, en el mero instinto, asemejamos a los animales. De acuerdo a Bataille:

A esa voluntad reflexiva la suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre. Una violencia, que la razón deja de controlar, anima a esos órganos, los hace tender al estallido y súbitamente estalla la alegría de los corazones al dejarse llevar por el rebasamiento de esa tormenta. El movimiento de la carne excede un límite en ausencia de la voluntad. (2008:97)

12. De “Bartleby, el escribiente” al pene de Juan Luis

El argentino recurre a Bulmaro para confiarle sus recientes problemas de erección. No sólo rehúsa volver a intentar consumir viagra, que le es ofrecida por su apremiado amigo, sino

que considera la rebelión inesperada de su cuerpo como una oportunidad espiritual para cambiar de vida. El narrador refiere que Juan Luis recuerda un cuento que leyó en la adolescencia por influencia de sus cultos padres: trataba de un amanuense que trabajaba en un despacho jurídico de Nueva York; un día, decide negarse a continuar transcribiendo legajos. No da mayor razón a su jefe, el consternado narrador del cuento, que las palabras “preferiría no hacerlo”. Se trata de “Bartleby, el escribiente”, célebre narración de Herman Melville. El cuento ha sido interpretado en múltiples ocasiones por escritores, teóricos literarios, filósofos y psicoanalistas debido a la compleja construcción de un personaje al cual ni el narrador ni el cuento mismo diagnostican⁷⁴. La novela más trascendental de Melville es *Moby Dick*: el hombre contra una figura siniestra, indómita, escurridiza pero acechante⁷⁵. El paralelismo entre una ballena gigante, monstruosa obsesión de Ahab, y el inescrutable carácter de un tinterillo sepultado en el anonimato cosmopolita de Nueva York, es comentado por Jorge Luis Borges en el prólogo a su traducción:

Hay [...] entre ambas ficciones una afinidad secreta y central. En la primera, la monomanía de Ahab perturba y finalmente aniquila a todos los hombres del barco; en la segunda, el cándido nihilismo de Bartleby contamina a sus compañeros y aún al estólido señor que refiere su historia y que le abona sus imaginarias tareas. (1972:22)⁷⁶

Kerlow ha resuelto acatar la insubordinación de su pene como una orden divina. “Para estar en sintonía con el cosmos necesitaba un cambio radical de vida, expulsar a su voluntad del reino donde usurpaba funciones.” (2010:152). El ahora converso libertino da oficialmente

⁷⁴ El cuento ha servido también de tema para que Enrique Vila-Matas escriba un libro de ensayos literarios titulado *Bartleby y compañía*, en el que trata el problema de los escritores que en algún momento han dejado de escribir.

⁷⁵ Melville se oponía a considerar la figura de la ballena en su novela como una alegoría. Sin embargo, esto no ha impedido que la crítica literaria haga su labor interpretativa.

⁷⁶ *Seis grandes novelistas norteamericanos traducidos por seis grandes escritores argentinos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1972.

por concluida su carrera como actor porno y redacta los respectivos correos electrónicos para presentar su renuncia, asumiendo las repercusiones económicas y legales que esto conllevará. El nombre de su manager norteamericano es Dick, que en inglés sirve de eufemismo para el pene y equivale a “pito” o “verga”. Cuando esboza por teléfono las palabras “no importa, Dick, he decidido retirarme”, está enunciando lo que Bulmaro Díaz y Ferrán Miralles no han podido apalabrar: “Preferiría no hacerlo.” Bartleby es un símbolo de libertad y autonomía basada en el deseo inmediato, no en la racionalidad, con la cual los avatares mencionados previamente resultan incompatibles. Enardecido por esta decisión electrizante, el argentino propone matrimonio a Laia; ella acepta. Con ella puede tener erecciones plenamente.

La continuidad del ser es, para Bataille, el equivalente a la reproducción animal en los humanos. La unión sexual humana no busca perpetuar la especie, sino extender trascendentalmente la esencia misma del ser en un paroxismo placentero que linda con la angustia existencial de la muerte:

En el momento de la cópula, la pareja animal no está formada por dos seres discontinuos que se acercan y se unen a través de una corriente momentánea de continuidad; propiamente hablando no existe la unión: dos individuos que están bajo el imperio de la violencia, que están asociados por los reflejos ordenados de la conexión sexual, comparten un estado de crisis en el que, tanto el uno como el otro, están fuera de sí. Ambos seres están, al mismo tiempo, abiertos a la continuidad. Pero en las vagas conciencias nada de ello subsiste; tras la crisis, la discontinuidad de cada uno de ambos seres está intacta. Es, al mismo tiempo, la crisis más intensa y la más insignificante. (2008:109)

Sin embargo, Juan Luis despierta solo por la madrugada para encontrar una carta escrita a mano, en la que Laia le explica que tiene un novio en Chile con el que está comprometida, y al cual no puede dejar; lo lamenta, pero no puede casarse con él.

13. Una pistola como extensión del falo

A Ferrán Miralles le parece exagerada la reacción de Fabiola, que ha terminado con él. Ya no se siente un don Juan; cree que es el Tenorio mismo. Coquetea en la oficina con doña Mercé Barjau, esposa de un adinerado cliente de la compañía para la que él trabaja. Por la noche, Nadira, la chica pakistaní de la panadería, corresponde también a sus insinuaciones con sonrisas. Ambas caen eventualmente en la cama del catalán, que ha emprendido una Cruzada contra las mujeres.

De la primera parece atraerle el estatus social al que siempre ha aspirado. Los frívolos atributos de la clase privilegiada son considerados por él mismo, en términos marxistas, como “el valor agregado de la belleza, una plusvalía que había codiciado en secreto durante mi larga carrera de empleado solícito y genuflexo.” (2010:168). Tanteando los confines de su nuevo arrojado seductor, se abre de capa directamente con la mujer adinerada. Ella le aclara que ese avance indiscreto podría costarle el trabajo, pero concluye: “estás de suerte, majo, porque a mí me gustan los hombres con huevos.” (2010:171). La voz literaria de sus reconstrucciones llega a un nuevo extremo de delirio. Disimulada tan pobremente, la falsa modestia que pretende dar a su discurso se torna ridícula:

No quiero narrar los pormenores de esa tarde triunfal, donde superé todas mis hazañas anteriores, follando como Júpiter tonante, porque los golpes de la vida me han vuelto

humilde. Sólo quiero hacer constar, sin afán alguno de vanagloria, que terminado el atracón de placer y semen, doña Mercé maldijo a Dios y a la virgen santísima por no poder quedarse atada a mi cama. (2010:172)

Posteriormente recibe una visita de Nadira, la joven musulmana a quien ofreció prestarle un diccionario de catalán. La recibe ataviado en una bata de seda con motivos chinoscos y, cuando descubre que puede efectivamente acostarse con ella, interrumpe la sesión de besos y caricias para meterse al baño y tomar su pastilla. Cuando regresa a la sala, la joven se ha marchado. No contempló que en su ausencia pensaría mejor las cosas. La persigue y, cuando finalmente la alcanza, le promete casarse con ella y confrontar a sus hermanos para que sea anulado el matrimonio que tiene arreglado con un joven musulmán al cual ni siquiera ha conocido. La represalia de Zulficar, el vejado hermano sarraceno, es una brutal golpiza ante la cual Miralles decide tomar dos medidas. La primera, como represalia, es subir a internet un video pornográfico que grabó con la pakistaní de manera clandestina, costumbre que había adquirido para contemplar cuantas veces quisiera su propio pene en acción. Se nos revela un detalle que cobrará importancia en el desenlace de la novela: “Temía haber sufrido lesiones en el cerebro, porque me costaba trabajo enfocar las imágenes, pero [...] la vista borrosa era producto del aturdimiento.” (2010:179). La segunda, como precaución, es conseguir una pistola.

Nunca antes había tocado una pistola, pero apenas la tuve en el puño me sentí alzado en hombros, como si hubiera inhalado una raya de coca. Era como tener en la mano un atributo divino, la maza de un juez que fulminaba sentencias inapelables. Llené el cargador, me la guardé en la bolsa interior del traje y salí a la calle con la sensación de haberme lanzado al infierno en un tobogán. (2010:180)

Para Sigmund Freud, el inconsciente constituye el lado de la psique donde residen todos los aspectos, deseos e inclinaciones que no puede regular la cultura. El inconsciente se revela en la vida cotidiana a través primordialmente del lenguaje, en actos fallidos, chistes y sueños. Sin embargo, para no perturbar la estructura social o función de la vida, asumen formas metaforizadas en simbolismos. En el caso de los sueños, su función es no perturbar el descanso con imágenes que resultarían horribles a la consciencia. Simbólicamente, por ejemplo, las cavernas, cajas, alhajeros o fundas suelen asociarse con representaciones sublimadas de genitales femeninos. Las armas de fuego se asocian, por su parte, con figuras fálicas. En sus *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, explica Freud:

El miembro masculino halla sustituto simbólico en primer lugar mediante cosas que se le parecen en la forma, y por tanto son alargadas y enhiestas, como *bastones, paraguas, varas, árboles*, etc. Además, mediante objetos que tienen en común con lo designado la propiedad de penetrar-en-el-cuerpo y de herir: armas aguzadas de cualquier clase, *cuchillos, dagas, lanzas, sables*; pero también mediante armas de fuego: *fusiles, pistolas*, y el *revólver*, tan idóneo para ello por su forma. (1994:141)

Cuando Miralles forcejea con un transeúnte para abordar un taxi, se abre el saco para dejarle ver la cache de su pistola. “Empezaba a reinar el caos en mis glándulas, pues al ver su cara de pánico tuve una erección natural.” (2010: 180)

14. La ubicuidad del porno

El equivalente del Don Juan español para los argentinos es el gaucho Martín Fierro, y como éste Juan Luis hace todo lo posible por contactar a Laia mediante Romelia. Pretende, como

aquellas figuras literarias, seguir “luchando con un trabucazo en la espalda, para que ella no lo encontrara hecho una piltrafa si acaso volvía a sus brazos.” (2010:198). Terminada su carrera pornográfica, le queda el consuelo de recogerse a escribir las memorias que le encargó el editor. Sin embargo, el estilo y la intención de su narración han virado como su ánimo y su vida. Dejando atrás la fanfarronería, ahora trabaja en disertaciones filosóficas sobre la usurpación de la voluntad en aras de lo sublime de la carne. Finalmente confiesa la verdadera naturaleza de su don aparentemente envidiable y discurre por varias páginas sobre la naturaleza del porno y su carácter de exageración, meramente lujuria sobreactuada, que no hace justicia a la experiencia interpersonal de la cópula entre dos amantes. Para Caleb Olivera Romero:

El porno es irreal por donde quiera que se le analice y, sin embargo, en esta irrealidad radica su grandeza. [...] Este opacamiento de la realidad ante la imagen exacerbada y acrecentada del porno, no es gratuito. El hombre ha renunciado cada vez más a lo real en pos de refugiarse en un mundo autoafirmativo, en un mundo donde el otro no lo deprede o lo lastime. [...] Los hombres no pueden adaptarse al mundo de lo real y por ello se han vuelto maestros del escape, especialistas de la fuga. Son excelentes constructores de mundos imaginarios donde pueden salvaguardar la integridad del *yo*, una integridad ficticia que resguarda una primera persona inexistente. (2014:92)

El mundo de la pornografía es, en sí mismo, una exageración híper-irreal de la sexualidad humana. Sustituye la compenetración íntima de la carne por el espectáculo sobresaturado de la fantasía narcisista. En el mundo pornográfico no hay humildad ni devoción; hay obediencia, sumisión, placer, eyaculación calculada. Explica Olivera Romero:

[...] el porno ha cambiado los iconos del inconsciente colectivo [...] se propone hoy en día como un generador de imágenes idílicas sobrevaloradas, cuya atención y presteza recaen sobre las cualidades del cuerpo, antes que sobre la pulsión y función reproductiva. (2014:91)

El editor reprueba tajantemente las disertaciones filosóficas del actor porno retirado. Esperaba una jugosa oda al glamour y los excesos de la industria pornográfica, memorias obscenas con pelos y fluidos. A punta de pistola, corre de su despacho al argentino, quien decide volver a los Estados Unidos. Sin embargo, antes de partir, la joven Laia lo sorprende y se reconcilian. Ha decidido casarse con él. En la noche de bodas, Juan Luis decide tomar un baño. Al salir encuentra a Laia llorando frente al televisor: la suite del hotel contaba con canales pornográficos, y estaban pasando una película “donde Juan Luis se estaba cogiendo de pie a una negra jamaicana que tenía la concha lampiña, en un vagón vacío del metro neoyorquino. (2010:212). Prosigue Olivera Romero:

Presentando una panacea individual, el porno rompe los lazos de la convivencia social, niega al otro por idealizarlo a un grado ridículo. [...] la imagen porno es seductora porque no cosifica a quien lo mira, no le roba el mundo, no pone en riesgo su soberanía. Es objeto con sesgo de humano. [...] sirve como detonante de las intrincadas redes de conexiones neuronales que son responsables del sentimiento erótico. (2014:92)

Es ese mismo el sentimiento de culpa que sobrecogía a Kerlow: el contraste entre la reprobación social de su oficio como actor de cine pornográfico y las costumbres recatadas de Laia y su familia se evidenciaron en la boda. El mundo de la pornografía, concluye Caleb, “potencializa esa ilusión de soberanía, es este acto sin precipitación donde los inconvenientes no tienen lugar”. (2014:93). El capítulo de la novela concluye con la

jamaicana del televisor gritando “*More, daddy, more, fuck my brains out, ooooh yeaaa, honey, be cruel, stick your meat in me*” (2010:212)⁷⁷

15. Un Ferrari como símbolo de poder

El compañero de celda de Ferrán Miralles, apellidado adecuadamente Balcárcel, vuelve de su confinamiento en la sala de castigo, después de reñir con él por exhibir los secretos de su diario ante el resto de los internos, y le extiende la mano en son de paz. “Yo respeto a los valientes que tienen los cojones bien puestos y sacan la casta para defender su honra” (2010:213). El catalán le pide que si lo sorprende intentando suicidarse, no trate de impedirlo. Su único motivo para vivir es “la necesidad íntima de concluir este relato” (2010:214), pues cree que su deber es servir a quienes lo lean como una especie de “antiejemplo”. En la literatura medieval española, los exempla eran breves textos, cuya génesis se asocia a la de los sermones de la misa, que pretendían ejemplificar los castigos que padecían en vida -y aun después de la muerte- usureros, libertinos y en general hombres impíos. Miralles termina preso en una Cárcel Modelo.

El dilema de Miralles es vivir entre el placer natural y la posibilidad de realizar dicho placer por medios no naturales. Su siguiente ligue es una italiana de 23 años llamada Simonetta. “Tomar fármacos recreativos para intensificar el gozo era el signo de los tiempos, yo no debía sentirme disminuido por estar a tono con mi época.” (2010:217). A la mañana siguiente, no obstante, se encuentra en la cama con la joven italiana y no puede

⁷⁷ La jamaicana se expresa en un inglés ‘slang’ cargado de coloquialismos; una traducción aproximada sería: “Más, papito, más, jódeme hasta los sesos, ooooh sí, cariño, sé cruel, méteme tu carne.”

tener relaciones con ella porque el efecto de la pastilla ha pasado. Sin embargo, se siente joven. Explica Oliviera Romero:

Las personas buscan la eterna juventud sólo por la apariencia. Ya no es la idea de saludo, sino la de potencia sexual, lo que se ha convertido en el paraíso. Ya no somos trascendentes, sino hipersexuales, polimorfos rellenos de perversión que han puesto el cuerpo como última frontera, como espectáculo del inconsciente, como matriz generadora de dispositivos sexuales. [...] No es sino la representación de la falta lo que puede ser llamativo, pues potencializa la creencia narcisista de la completitud de quien observa. (2014:56-57)

Ferrán acude a una tienda departamental para comprar tangas, puesto que Simonetta se había mofado con ternura de sus calzones de manga larga. En la escalera eléctrica se encuentra con una señora de edad madura. “Era una jamona con michelines y doble papada, de pelo maltratado por los tintes, con una cara de ardilla que en sus años mozos pudo parecer pizpireta” (2010:219). Se trata de Judit Noguera. Miralles la invita a tomar un café. Le hace creer que es un hombre felizmente casado y con hijos, al igual que ella. Muestra fotos de sus sobrinos para sustentar la mentira, intercambian números de teléfono y se despiden.

Días después, la adinerada Mercé, a quien Miralles llega a llamar su “benefactora”, le obsequia un estuche negro con las llaves de un coche. Era un Ferrari 380 azul metálico. Aceptar el costoso obsequio como una insignia de honor a su virilidad y mentirle a Judit respecto a su estado civil, es decir haberse inventado una familia, pueden obedecer a un mismo principio. Explica Olivera Romero:

En nuestro imaginario no entra la idea de que pueda faltarnos nada. La mutilación es la manera más vistosa ante los demás, es la falta más difícil de disimular; por ello, es necesario esconderla a toda costa [...], que el otro no la advierta. El narciso no puede estar en falta, no puede aceptar su incompletitud, su necesidad del otro, pues eso mismo constituyó su muerte. (2014:54)

El orgullo del catalán se infla y lo resume en una fórmula jocosa: “¿Habéis visto cómo mola mi pistola, rueda de pringados?” (2010:222). Descubre la facilidad de sexo que conlleva el nuevo vehículo de lujo, y es contactado por Judit. Lo invita a una barbacoa familiar para que lleve a su esposa e hijos. Le propone dejar la reunión para después de hablar en privado, “porque no sé tú, Judit, pero yo al menos tengo una asignatura pendiente contigo” (2010:222). La invita a cenar, dispuesto a seducirla. “Amador Bravo le daría un buen escarmiento a la puta que se burló de Ferrán Miralles”. (2010:229).

16. Kerlow amenaza con cortarse el pene

Bulmaro Díaz no ha tenido noticia alguna de Juan Luis desde su separación con Laia. Está esperando a Amador Bravo para venderle un nuevo frasco de viagra y reflexionando sobre las desgracias que acontecen a los hombres por amar desmedidamente a una mujer. Cuando llega el catalán y se entera de que el producto ha subido de precio, lo amenaza con su pistola y le roba otro frasco. Regresa malhumorado a su apartamento y recibe una llamada: Juan Luis Kerlow está en la sala de urgencias del hospital de Sant Pau. Acude a visitarlo y el argentino explica que, en estado de ebriedad, armó un alboroto en una sex shop y los guardias lo golpearon con tubos y cadenas. No fue la única de las compulsiones auto

destructivas que asumió el actor porno retirado. Afuera de la sala, un médico explica a Bulmaro:

Mientras lo curaban y lo vendaban había exigido al médico de guardia, la doctora Trillas, que le amputara de una vez el pene, pues ya no le servía para nada. Hasta quiso tomar un bisturí de la bandeja de instrumentos, lo que por fortuna impidió la enfermera de guardia. Era indudable que el paciente no estaba en sus cabales, y en esas condiciones sería irresponsable enviarlo a su casa. [...] La doctora recomendaba trasladarlo al pabellón de psiquiatría, por lo menos mientras duraba la crisis. (2010:236)

El caso recuerda a varios pasajes documentados por Hans Licht en su *Vida sexual de la antigua Grecia*. Heráclides Pónitoco, en su libro *Del placer*, refiere que un viejo llamado Dinius había llevado una vida de libertinaje. “Cuando llegó al final de sus posibilidades físicas él mismo se extirpó los instrumentos de su lascivia, lamentándose de que ya no le fueran de utilidad alguna.” (1976:387). La autocastración como resultado de una exaltación religiosa de los sentidos era un fenómeno cultural de Asia y de la antigua Grecia. La *Vida sexual de la antigua Grecia* ofrece también la siguiente información sobre la autocastración de los sacerdotes en el culto a la diosa siria Galos:

En ciertos días fijos se reúne una multitud en el templo; muchas sacerdotisas y los hombres consagrados a los dioses [...] celebran misterios, se hacen cortes en los brazos y se flagelan mutuamente la espalda. [...] Cuando las flautas callan y concluyen las ceremonias, la locura se apodera de muchos de aquellos que acudieron tan sólo a mirar [...]. El joven a quien le llega su turno, luego de desprenderse de sus ropas lanzando un grito agudo, salta en medio de la asamblea y levanta una espada [...]. Tras empuñar la espada se castra inmediatamente y echa a correr por la ciudad llevando en la mano lo cortado. La casa donde lo arroje le da un vestido y adornos de mujer. (1976:386)

El problema de la mutilación es también tratado a profundidad por Caleb Olivera Romero. Explica que el corte de la carne es una forma de “inscribir en lo real del cuerpo lo que no se ha podido pasar a lo simbólico, al nivel de las palabras.” (2014:48). En las sociedades antiguas se practicaba la brutal costumbre de castrar a los hombres y a los niños para hacerlos eunucos con el fin de que resguardaran la castidad de doncellas y mujeres de la realeza. En el nivel simbólico, el corte tiene la función de “diseñar el cuerpo, para que se acreciente en fortaleza y pierda sus posibilidades de gestación, convirtiéndolo en celoso guardián de una sexualidad que le ha sido arrebatada” (2014:48).

Saliendo del hospital, Bulmaro se dirige con el chino Deng y descubre que una patrulla con policías está afuera de su negocio, y lo sacan esposado. Su temor es tal que finalmente comunica a Romelia su decisión de volver a México. Desde luego ella reacciona de la peor manera. “Me la estás poniendo muy difícil, negrita [...]. Estoy metido en un lío tremendo y encima te pones a echarme bronca. Por una puta vez, deja de pensar en tu conveniencia.” (2010:241). Durante la discusión, contempla los senos de Romelia bajo los tirantes de su blusa; su deseo erótico contrasta con la negativa rotunda de la mulata por solidarizarse con él, y Bulmaro por primera vez se pregunta: “¿No le había dado Romelia suficientes pruebas de desamor? ¿Hasta cuándo iba a durar ese enclaustramiento? [...] En la desgracia se conocía a los amigos y también a los amantes.” (2010:242). A la mañana siguiente, despierta en el sillón por las caricias de Romelia. Después de todo ha decidido seguirlo a México. Conmovidos hasta el llanto, la escena se desplaza por la emocionalidad y el erotismo. La interrupción de lo erótico esta vez no es por la vía humorística, sino por un giro dramático:

Hambrienta de amor, como todas las mañanas, Romelia se pegó enseguida contra su cuerpo. Tener esas nalgas equinas en el cuenco de la mano le dio una sensación de poderío sereno, de soberanía recuperada, como si después de un cataclismo cósmico los astros y los soles hubieran vuelto a tomar su órbita. Quería bebérsela de un trago, enterrarse para siempre en esa tierra santa donde sería invulnerable y eterno. Acababa de penetrarla cuando sonaron dos golpes tremendos que por poco derriban la puerta.

— ¡Bulmaro Díaz, salga con las manos en alto! (2010:243-244)

17. Lo patético de la pantomima

Desde la primera vez que salen Ferrán y Judit, ella se queja de su vida. Vive deprimida desde que cumplió 40, es adicta al prozac y su marido es un mimo frustrado que:

[...] vivía quejándose de la falta de oportunidades para vivir de su arte, mientras empinaba el codo con otros bohemios de la misma ralea, que también habían soñado con ser pintores, cineastas o músicos de jazz. Ayuno de reconocimiento, se parapetaba en una soberbia de genio incomprendido [...]. Muy de tarde en tarde lo contrataban para actuar en una fiesta infantil, y en vez de alegrarse volvía a casa echando pestes: niños de mierda, todos hablando en mitad del espectáculo [...]. Quería que los niños contemplaran su show en un respetuoso silencio, embebidos en la pantomima, como el público de Marcel Marceau en la Olimpiada de París. (2010:225-226)

Baudelaire trata dos puntos que nos resultan importantes. Primero: “Los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo de sombrío” (2001:104). Segundo, respecto a la pantomima: “es la depuración de la comedia; es la quintaesencia; es el elemento cómico puro, liberado y

concentrado [...] todas estas farsas monstruosas adquirirían un realismo singularmente sobrecogedor.” (2001:108). Miralles emprende encuentros sexuales con Judit, impulsado por el viagra y por el odio. La encuentra físicamente repulsiva y, sin embargo, se esmera por darle satisfacción absoluta. No desea enamorarla, sino burlarla. Evoca con ironía los siguientes versos adulterados del Tenorio: “¿No es verdad ángel de amor, que en esta apartada orilla, mi polla con mantequilla se te resbala mejor?” (2010:146). Reflexiona: “En vez de follar con ella, follaba contra ella, reconcentrado en mis añejos rencores” (2010:246). En el proceso de seducción le cae un día de sorpresa al trabajo. Judit, por guardar apariencias, le pide que la lleve lejos de allí. En el camino aprovecha un momento en el que ella se agacha para esconderse, y frena súbitamente, ocasionando que se golpee el rostro contra el tablero de su ferrari.

[...] me la llevé a follar a un hotel barato donde procuré extremar al máximo mis destrezas fálicas, mientras observaba con placer el moretón de su ojo derecho. Se trataba de hacerle entender que si renunciaba a follar conmigo se hundiría en la amargura, que cuando yo llegara a faltarle su cama sería un erial y su vida una mierda. (2010:249)

Esa misma noche le declara un amor solemne y exagerado. Le propone que abandone a su marido y a sus hijos; que él hará lo mismo con su familia. Le da algunos días para pensarlo y, entretanto, reanuda relaciones con Simonetta, la joven italiana, con quien bebe una mezcla de mariguana con leche en polvo para luego ir a un bar swinger. “[...] recuerdo haber formado un trío delicioso con una pareja de coreanas, lúbricas y dúctiles como anguilas, cuyos juegos lésbicos interrumpí con la autoridad de mi polla erecta.” (2010:254). Al día siguiente falta al trabajo por la resaca y llama por teléfono a Judit; le da un ultimátum de dos días para hablar con su marido acerca del divorcio. Cumplido el plazo,

ella lo llama por teléfono en estado de ebriedad, y le cuenta lo sucedido. Apagó el televisor y le confesó que ya no lo amaba y que tenía un amante.

Se quedó mudo de asombro, como si no hubiera entendido bien. Cuando terminé de decirle que me largaba a vivir contigo, se levantó de la cama sin decir palabra y fue a encerrarse en el estudio. De ahí salió media hora después, con las medias negras de mimo, la cara y las manos maquilladas de blanco. Se había pintado en los pómulos dos lagrimones con marcador negro, y en el pecho un corazón rojo con espinas [...] él quería gritarme su dolor con el lenguaje que mejor domina. Hizo la pantomima de arrancarse el corazón y pisotearlo en el suelo. Después se tendió en la alfombra en posición fetal, tiritando de frío, como si estuviera desnudo en una tormenta.

— No le hagas caso, es un vil chantaje. (2010:256-257)

Ferrán se pone de acuerdo con Judit para fugarse con ella al día siguiente. Una vez en el lugar, se instala en lo alto de una colina y saca unos binoculares para observarla cuando llegue. La ve bajar de un taxi con su equipaje; pasados quince minutos, le llama al móvil. Él lo deja sonar y luego lo tira a un bote de basura. Disfruta con el enojo, la angustia y el sufrimiento de Judit. “Ni en la orgía del club swinger había disfrutado tanto” (2010:258). A la mañana siguiente, lee el encabezado del periódico: “*Marido abandonado por su mujer se cuelga de una viga.* [...] Aquella tragedia me dejó moralmente ileso, tal vez porque la soberbia me había vacunado contra la culpa.” (2010:259).

18. Divorciado del mundo

En el sanatorio mental, Kerlow escribe desesperadas cartas de amor a Laia “soy un satélite de tus senos, un monoteísta del sexo, un idólatra postrado en el altar de tu desnudez” (2010:262). El psiquiatra le conmina a asumir la ruptura amorosa como un luto; es decir, matar simbólicamente a Laia. Juan Luis ha tenido también roces violentos con otros internos:

— Se lo merecía. Estábamos viendo una telenovela mexicana, y yo me puse a llorar en una escena de amor. Entonces el hijo de puta comenzó a hincharme las pelotas delante de todos los internos: No jodas, che, pareces una maruja, solo te falta el tejido. Traedle un pañuelo para sonarse, que va a dejar el sofá lleno de mocos —imitó el tono de sus sarcasmos—. Perdí los estribos, es verdad, pero ni siquiera le pegué. (2010:266)

Los únicos momentos gratos para el argentino son los ratos que pasa con una joven interna llamada Rosa, recluida en la clínica por anorexia crónica. Ella recurre a Juan Luis como a una figura paterna. La joven, además, guarda un velado parecido con Laia; como ella, le fascina el esoterismo, rasgo que Kerlow aprovecha para animarla a seguir adelante, leyéndole la palma de la mano. Fuera de su convivencia con Rosa, la vida no le apetece. “Tengo gangrenado el futuro, pensó, me importa una mierda la cordura para seguir participando en este simulacro de vida”. Ha escondido todas las píldoras que le dan diariamente con el fin de suicidarse; cuando está a punto de hacerlo, a media noche, es interrumpido por su frágil amiga, y por ella decide aferrarse a la vida. El problema: Rosa no existe. El psiquiatra le explica que no se aceptan menores de edad en la clínica. “Tal vez por eso me han dicho que usted habla solo en los pasillos de la clínica. Me temo que ha tenido alucinaciones y eso complica su caso.” (2010:274)

19. Una semana de abstinencia

Bulmaro consiguió escapar a la policía escondiéndose en el balcón del departamento de junto, que estaba desocupado. Está consiguiendo papeles falsos con sus contactos mexicanos para huir de España. Pretende dejarse la barba para pasar por musulmán; lamenta que su genética mexicana no le permita sino vello facial poco tupido y de crecimiento tardado. “Malditos genes de la Malinche y maldito Cortés por habérsela cogido” (2010:276). Los monólogos con su pene vuelven a ser frecuentes, ahora que está separado de Romelia; el “Bulmaro falocéntrico, ebrio de amor y sensualidad, que aún con la cabeza en la guillotina seguía oponiendo tenaz resistencia al sentido común” (2010:277). Su único alivio es recibir próximamente la visita de Romelia. Sin embargo, ella le llama por teléfono para avisarle que alguien, tal vez un policía, la viene siguiendo, y ambos deciden posponer el encuentro. Su pene no lo toma con la misma madurez:

— Culeeeero, culeeeero, se te hace agua la canoa, maricón. Uuuy, qué miedo, me van a meter a una celda llena de malhechores. Te hubieras bajado a madrear al perseguidor y asunto arreglado. Yo en tu lugar le hubiera sorrajado un tubazo en la nuca. No sé para qué me andas alborotando si a la primera dificultad te arrugas. (2010:283)

Las decepciones se prolongan cuando los encuentros programados siguen sin poder concretarse debido más a la prudencia de Romelia que a la suya, pues su cerebro visceral comienza a ceder control a sus impulsos fálicos. Mientras barre el piso, escucha la radio y entona con voz desgarradora una canción del grupo boricua de salsa Song by Four. Al

finalizar la pieza, el locutor de radio dice el nombre del exitoso productor que los llevó a la fama: Wilson Medina. La locura de los celos vuelve a invadirlo:

Bulmaro arrojó la escoba contra el mueble del comedor. Con razón la cabrona quería mantenerlo lejos, estaba muy ocupada atendiendo a su camote venezolano. [...] Con la conciencia en llamas, recordó el ultraje del Antilla Cosmopolita, cuando Romelia se le ofreció con descaro a Wilson, pródiga en sonrisas y coqueteos. Un amante que toleraba esa clase de humillaciones contribuía a sacrificar su osamenta. [...] Vendí mi taller a lo pendejo porque te quería de verdad, y mira cómo me tratas, morena, mira cómo lastimas al pobre idiota que se ha desangrado por hacerte feliz. (2010:287)

Sale a beber a un bar y, envalentonado por los tragos, se decide a ir a buscar a Romelia. Está jugándose un todo o nada: o la descubre en el engaño, o pasa la noche con ella.

20. *One flew over the cuckoo's nest*

Kerlow está confundido por la noticia de que Rosa, su único motivo para sobrevivir dentro del sanatorio, resultara ser una amiga imaginaria. Le sorprende incluso contemplar un retrato que realizó de ella y descubrir que, en efecto, su rostro se parecía al de Laia. La opinión del psiquiatra es, contrariamente a lo que él esperaba, optimista:

— Yo no creo que cualquier delirio sea un indicio de esquizofrenia, en eso me parece que Jung tiene razón: puede que el inconsciente le haya querido mostrar un camino para salir de su crisis: en este caso, la paternidad. ¿Nunca ha deseado tener hijos? (2010:291)

Kerlow se da cuenta de que esa zona de su personalidad “siempre había estado buscando manifestarse. Por algo le intrigaban tanto los orígenes de la vida, por algo quería estudiar

biomédicas y especializarse en genética.” (2010:291). La vida de Juan Luis cambia drásticamente de perspectiva. Decide cooperar con los trámites para el divorcio e incluso ofrece pagar de su bolsillo los costes del proceso legal. Asume su tratamiento tomándose todas las pastillas que le dan y está dispuesto a rehacer su vida una vez que salga de allí. Sin embargo, una tarde estaban viendo por la televisión “una de las emisiones favoritas de los internos”, el programa de chismes llamado *Caiga quien caiga*, en el que desprestigiaban sin remordimiento a celebridades de diversos ámbitos. La descripción satírica de este tipo de programas enajenantes abunda en detalles:

En un panel con cortinajes dorados y sillones modernistas de cuero blanco, dos damas pechugonas con atrevidos escotes y un marica de blonda cabellera pasaban revista a los escándalos de la semana, con una sonrisa falsa de inquisidores venales. (2010:292)

Uno de los temas del día: el caso de un actor pornográfico que abandonó el rodaje de una película por problemas de disfunción eréctil. “— Jolines, un actor porno impotente, ¡aquí hay tomate, señores! —los ojos de la conductora despidieron un brillo maligno.” (2010:293). Cuando los internos descubren que el vilipendiado personaje en cuestión es Juan Luis Kerlow, se amotinan contra él: “— ¿De veras tienes la polla muerta? Mi más sincero pésame —se burló Quim, su rival en el ping pong, haciendo la señal de la cruz en su bragueta.” (2010:295). El argentino lamenta primeramente volver a manchar la reputación de Laia debido a la exposición. Consigue escapar al asedio de los pacientes sin responder agresivamente, lo cual le parece al doctor evidencia suficiente de que está preparado para enfrentar al mundo, y lo da de alta.

De vuelta en su apartamento, encuentra un pasaporte con la fotografía de Bulmaro pero con otro nombre y datos. Llama por teléfono a Romelia y se entera de que el veracruzano estuvo viviendo ahí, pero ahora está en la cárcel por traficar viagra pirata.

— Imagínate, lo dejó todo por venir conmigo a Barcelona: familia, negocio, amigos — sollozó la mulata— y ahora está refundido en la cárcel. Creo que mi amor le ha jodido la vida.

Juan Luis se preguntó si el amor, llevado a extremos fundamentalistas, dinamitaba el orden con el secreto anhelo de padecer bajo sus escombros. (2010:298)

Su perspectiva de vida ha cambiado pero no soporta ser sorprendido en la calle por un reportero y un camarógrafo, que a mansalva le pregunta si su matrimonio con Laia Cluet afectó su desempeño sexual en los foros. Kerlow lo toma por las solapas, lo arroja contra la pared, le da un par de puñetazos en la cara y un rodillazo en los huevos. Por la tarde, descubre que el programa de televisión Caiga quien caiga ha hecho del periodista un mártir y da seguimiento al incidente como si se tratara de un homicidio.

El mundo del espectáculo no había progresado mucho desde los tiempos del circo romano, sólo se había higienizado un poco, para eximir a sus dueños de cualquier responsabilidad penal. Lamentó haber golpeado al reportero, un pobre gladiador contratado para desollar a su víctima, cuando hubiera debido meterle un balazo en el orto al dueño de la cadena. (2010:301)

Sabiendo que un pleito legal contra la televisora lo arruinaría indudablemente, decide volver a Los Ángeles. No le queda más que un careo legal con Laia para definir los términos del divorcio. En privado, Laia le pregunta si es cierto que no puede tener relaciones sexuales. Con nadie más que con vos, le jura Juan Luis besando la cruz y por su

madre. Ella decide perdonarlo. La reconciliación inicia con besos; incluye nuevamente alegorías a la sed prolongada en el desierto, al ayuno monacal, al éxtasis del espíritu y los sentidos, a la resurrección de su virilidad muerta: “Laia acarició la cabeza de Lázaro, como si saludara a una mascota olvidada.” (2010:303). Para sorpresa de los abogados, se van tomados de la mano. Cuando le platica acerca de su alucinación catártica, ella se une con él a la locura romántica, y muy seria le dice que Rosa es la hija que van a tener.

Kerlow encuentra bajo la cama de Laia, mientras ella se ducha, la colección entera de sus videos porno. La joven explica: “Todavía no te has retirado. De ahora en adelante vamos a practicar todo lo que has hecho con esas guarras, ¿de acuerdo?” (2010:304). Así concluye el arco de Juan Luis Kerlow en la novela.

21. Azotándose contra la pared

Ferrán Miralles está a punto de concluir su biografía. Ironiza preguntándose si debería llamarla “viagrafía”.⁷⁸ Para darle mayor cohesión al desenlace de la historia, Bulmaro Díaz ha sido trasladado a la misma cárcel y lo instalaron como compañero de celda con Ferrán. El doctor le comenta que su narración “más bien parece una crónica jactanciosa de hazañas eróticas proclamadas en son de triunfo”, y le formula una pregunta clave: “¿Está usted arrepentido u orgulloso de haber hecho tanto daño con su megalomanía sexual?” (2010:306). Así, se dispone a describir honestamente el momento de su despeño. Primero: el video pornográfico que subió a la red para infamar a la joven musulmana resultó ser, sin

⁷⁸ Para Miralles, la insistencia del psiquiatra de la prisión en realizar una lectura detallada de su vida es análoga a la de los curas católicos con la confesión. Esta comparación es también hecha por Michaelle Foucault en el tomo I de su *Historia de la sexualidad*.

que pudiera advertirlo debido a la visión borrosa que le ocasionaron los golpes del hermano, un vídeo de doña Mercé. De acuerdo a Freud los actos fallidos revelan deseos inconscientes. Explica en las conferencias de Introducción al Psicoanálisis: “Podemos también preguntarnos si es por puro azar por lo que nos hacemos daño a nosotros mismos y ponemos en peligro nuestra personal integridad” (2011:63). ¿Podría ser que Ferrán desease, finalmente, ponerle fin a su carrera de Don Juan? ¿Expiar, quizá, su culpa inconsciente a través del castigo público que sufre?

Había cometido la gilipollez de colgar en la red el vídeo equivocado. El nombre correcto del archivo era PN1 (polvo Nadira 1), y no PM1 (primer polvo con Mercé), una diferencia imperceptible para los ojos de un borracho apaleado. (2010:309)

En consecuencia, es despedido de su trabajo, faltándole sólo cinco años para jubilarse. Mercé le quita el Ferrari. Intenta desahogar sus penas con sexo, pero ninguna de sus jóvenes amantes está disponible. Decide ir al bar swinger por sí solo. Pretendía acariciar a una mujer en la barra pero, por no haber llevado pareja (regla elemental dentro del código swinger) lo mandan al diablo. “Tampoco tuve éxito en la sala oriental, donde me tendí desnudo con la polla enhiesta en un diván de motivos chinos. Las mujeres pasaban de largo con una sonrisa burlona, tomándome por un drogata pirado.” (2010:312). Decide meterse al cuarto oscuro; al tacto encuentra a una mujer pero, cuando pretende embestirla, un hombre comienza a tallarle el pene en el culo. Ferrán protesta y el tipo le responde: “El que se folla a mi mujer también folla conmigo, son nuestras reglas.” (2010:312). El pleito termina con el catalán recibiendo un navajazo en el muslo. Los empleados de seguridad encienden las luces, y se descubre una escena rabelesiana: “Quedó al descubierto un amasijo de testículos marchitos y glúteos fofos, de senos con silicona y piernas varicosas que hubiera convertido

a la santidad al libertino más contumaz.” (2010:313). Lo encuentran con la navaja del agresor en la mano, y lo sacan a golpes.

Una vez más tiene un destello quijotesco la figura del apaleado Ferrán Miralles. Al día siguiente, acude a reflexionar al parque donde lo llevaban sus padres cuando era niño y “soñaba con matar dragones y rescatar princesas” (2010:313). La crisis y el recuerdo lo impulsan a buscar la tranquilidad, retirándose al pueblo de sus padres. Ahí conoce a Irene, una joven granjera y un tanto agraciada.

Tenía, por suerte, un buen trasero, que el holgado overol ocultaba pero yo desnudé en la imaginación. Era una mocetona de novela pastoril, tosca y sencilla [...] [a quien] revestí de encantos subjetivos, más morales que físicos. (2010:3015)

A Miralles le parece oportuno el cambio de mujer como el giro de vida: la provincia, las costumbres recatadas. Ella es aficionada al *new age*; budas, esoterismo, yoga. Vive bajo principios ecologistas y ambientalistas; productos reciclados, orgánicos, medicina alternativa. Ferrán dosifica su frasco de viagra por primera vez en una relación estable. El problema se adivina: “Enemiga de los medicamentos, ni siquiera me dejó tomar aspirinas cuando pesqué una gripe, solo infusiones medicinales y píldoras homeopáticas.” (2010:320). Eventualmente, ella descubre sus pastillas de viagra y lo enfrenta, indignada:

— Me da mucha tristeza que dependas de una droga para excitarte.

—No dependo de nada, te lo juro, solo uso la pastilla de vez en cuando.

—Pues entonces fóllame ahora, dijo —y se quitó el camión de dormir en actitud retadora—. Ya sabes que a mí solo me gustan las cosas al natural.

Le lamí los pezones en un intento por complacerla, invocando a Dios Padre y a Satanás, pero ella no colaboraba en absoluto para excitarme y la presión era demasiado fuerte.

La situación empeora cuando ella lo enfrenta a su realidad con una afirmación fulminante: seguramente le tiene miedo a las mujeres. Fuera de sí, le suelta una bofetada con el dorso de la mano. Ella le responde con un rodillazo en los huevos. Mientras trata de someterla, se fantasea como un acusado medieval conducido a la humillación pública y a la hoguera. Evoca nuevamente versos del Tenorio:

Tenía que apagar esas ascuas inquisitoriales o arder en el auto de fe que me tenía preparado. Me vi desfilando con sambenito y coraza por el centro de Solsona, la verga flácida expuesta al escarnio devoto de los ancianos. Con la rabia fermentada hasta el delirio, una voz cavernosa declamó en mis oídos:

¡Llamé al cielo y no me oyó,

mas si sus puertas me cierra,

de mis pasos en la tierra

responda el cielo y no yo! (2010:322)

Enloquecido, la estrangula. “Al oprimir su delicado cuello descubrí la voluptuosidad de la saña.” (2010:323). Concluye su relato acusando al doctor de haberlo hecho sentir en carne viva la putrefacción de la muerte, como si la catarsis de su narración hubiera terminado por matarlo simbólicamente. A modo de epílogo, se incluye un informe de la cárcel:

Informe del incidente ocurrido en la galería 2

“El fiscal había presentado nuevos cargos en mi contra: ya no solo querían acusarme por tráfico de medicamentos piratas, sino también por fraude. [...] Las pastillas eran placebos.

Entonces Ferrán se demudó: ‘¿Pero cómo —dijo— entonces yo...?’ [...] ‘Perdóname, carnal —le dije—, pero te vi la cara de güey. Esas pastillas no servían para nada’. Nemesio palmeó la espalda de Ferrán: ‘Alégrate, macho, estás curado. No te hagas de mala sangre y mírale el lado bueno. Después de un largo silencio, Miralles soltó una sonrisita, como si tomara el asunto a broma. Pero de pronto se puso morado y soltó un gemido lastimero. ‘¡Estoy curado, estoy curado, no necesito ninguna droga para follar!’ —gritó como loco. Nemesio y yo quisimos controlarlo, pero Miralles, furibundo, nos apartó de un violento empujón y con una fuerza de toro embistió la pared, golpeándose la cabeza tres veces. Cuando al fin logramos controlarlo se nos desmayó en los brazos. (2010:325-326)

En este caso, parece ser que Montaigne y la psicología moderna tienen razón. El efecto del placebo fue la confianza, que el atormentado catalán no pudo recobrar por impedimentos morales y socioculturales. Su machismo podía ser sobrepuesto únicamente mediante la farmacopea; ante los valores incomprensibles del inconsciente, la ciencia parecía encerrar la respuesta. Acerca del impulso suicida ante una crisis, cuyos indicios ya había manifestado Ferrán Miralles, podemos contrastar la explosión hasta el límite de sus emociones con la necesidad recíproca de corresponderla con el cuerpo. Explica Caleb Olivera Romero:

El cuerpo es marcado por las situaciones límite. La mayor marca, quizá el núcleo fundante de lo que se para el cuerpo de la carne, es la muerte. [...] El cuerpo tiene su *otro* en la muerte, en esa idea de la finitud que le priva de posibilidades. El hombre moldea el cuerpo contra la muerte, lo eterniza, lo idealiza, lo plasma en piedra, como si la dureza del mármol pudiese transportar la carne hacia la eternidad y la atemporalidad que necesita. (2014:54)

IV. CONCLUSIONES

La narrativa de Enrique Serna es abundante en recursos humorísticos que definen, en gran medida, su estética literaria. Entre las variedades de humor que hemos apreciado en su novela *La sangre erguida*, la más constante y contundente es el humor erótico. Por este concepto entendemos las ocasiones en las que el humor se vincula a lo sexual. Cuando Serna desarrolla pasajes en prosa poética y alaba al sexo femenino, llega a recordar a los epigramas griegos; como en estos mismos referentes, el humor y la lascivia tienden a coronar o aderezar el cuerpo estructural del texto. Las reflexiones auto-denigrantes o exageradamente presuntuosas de los personajes reflejan, como aseguraba Freud acerca de los chistes, mucho más que una simple broma o situación humorística: descubren la configuración psicológica y cultural machista de los personajes. Hemos encontrado y destacado numerosas relaciones intertextuales con otros géneros y autores de diversas épocas, incluidos también el Siglo de Oro español (por la Picaresca), el Romanticismo (por el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla) y la literatura de la Onda, al igual que numerosos casos de narrativa mexicana de la segunda mitad del s. XX en adelante.

Observamos que para una aproximación formal a los temas, estética y estilo narrativo de *La sangre erguida*, fue preciso recurrir a una gama diversa de autores que a lo largo de la historia han abordado, desde diversas disciplinas y perspectivas, el problema del humor vinculado al erotismo. Dicho estudio nos llevó por un recorrido histórico de la literatura universal en el que encontramos referentes intertextuales y relaciones transculturales, desde los epigramas griegos de la Antología Palatina, la poesía erótica y picaresca del Siglo de Oro, hasta la literatura mexicana de la segunda mitad del s. XX (la

generación de la onda, la nueva narrativa mexicana, etc.). Vimos que Aristóteles estableció el menosprecio a la comedia y al yambo por ser un género potencialmente nocivo para la polis; sin embargo, valoró técnicamente los recursos estéticos de Aristófanes. Siguiendo esta línea, Horacio desaprobó también las desvirtuadas chanzas del epigrama pero cultivó, como poeta, la sátira. Aquella imagen impositiva del catolicismo europeo de la Edad Media, que veía a la risa como algo inapropiado y peligroso por la pérdida del autocontrol, se permeó por muchos siglos en la cosmovisión de occidente. En el s. XX Bergson, Pirandello y Freud se dedicaron al estudio formal de la risa, del humorismo y del chiste. Este último replanteó la importancia de lo sexual como eje del comportamiento cultural e inconsciente humano.

Del psicoanálisis extrajimos conceptos elementales para vislumbrar la configuración psíquica de los personajes. La filosofía, la estética e incluso la semántica nos permitió, de la mano del psicoanálisis freudiano, adivinar en el lenguaje de los personajes una fijación fálica determinada por el desempeño sexual de cada uno. Los tres personajes masculinos de *La sangre erguida* llegan al punto de sentir amenazada su integridad viril por alguna mujer: además de la indómita y altiva Romelia, amante de Bulmaro, al catalán Ferrán Miralles lo humilló en su primer encuentro sexual una joven preparatoriana llamada Judith (nombre significativo por sus connotaciones bíblicas, sobre las que hemos reflexionado). A Juan Luis Kerlow, estrella porno, lo achicopala una intimidadora y enorme lesbiana *dominatrix*, justo a mitad de una grabación. Igualmente ve perdida la facultad de erguir su pene a voluntad por Laia, la joven conservadora de quien se enamora. La transmisión como por contagio de la impotencia, que trató, la raíz de la sugestión hipocondríaca, ocurre con Bulmaro, que padece bochornosos eventos de flacidez ante Romelia. El personaje no

rastrea el origen de esta falla a la charla con el argentino, ni siquiera parece advertirlo; pero los procesos del inconsciente son precisamente de esta naturaleza.

Una observación constante en la novela (y presente en buena parte de la obra de Enrique Serna⁷⁹) es la pérdida de la soberanía del cuerpo, manifestada en la erección, ante el deseo sexual por la mujer amada; igualmente, el desvanecimiento voluntad y la autonomía ante el amor. La visión de la mujer como una entidad amenazante es rastreada históricamente por Engels⁸⁰ hasta los tiempos de la heterocracia (el gobierno de las mujeres en tiempos primitivos) y su caída ante la familia monógama como medio de preservación de la propiedad privada. La familia monogámica representa, también, el primer acto de esclavitud: el hombre que somete a la mujer haciéndola su esposa. Estas desigualdades históricas entre los géneros se han visto acentuadas por las mitologías. Volvamos a los griegos: la fuerza ingobernable que influía desde el plano divino hasta el humano era denominada Até. Representaba locura y fatalidad; era la Moira, bajo cuyo rapto Erasmo de Rotterdam escribiría su *Elogio*; y la Erinia, personificación femenina de la venganza. Sinónimos de tormento y ruina. Ya desde los primeros tiempos, en la titanomaquia, Hesíodo presenta a la mujer como castigo a la humanidad por haber sido usurpado, mediante Prometeo, el secreto del fuego⁸¹. Similar y, con toda seguridad, descendiente de un mismo mito mediterráneo, se da la expulsión del Edén por probar el fruto del árbol de la Ciencia. De acuerdo a Nietzsche, en los mitos semítico y prometeico “la curiosidad, la ilusión mentirosa, la capacidad de ser seducido, la lubricidad, en suma, una serie de

⁷⁹ Serna adjudica ésta como otra de las tantas debilidades de carácter de Antonio López de Santa Anna en su novela histórica *El seductor de la patria*. El problema de la impotencia es también central en el cuento “La gloria de la repetición”, incluido en *Amores de segunda mano*.

⁸⁰ En *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*.

⁸¹ La mujer llegó como funesto contenido de la caja de Pandora, abierta por el arquetipo clásico de la imprudencia: el adolescente Epimeteo. Contenía todos los males de la vida y, cuando fue cerrada, lo único que no pudo escapar fue la esperanza.

afecciones predominantemente femeninas, son consideradas el origen del mal” (2011:117). La subordinación de la mujer en el paraíso terrenal, analogía de la que se vale Serna para configurar a Kerlow, es también fundamental ya que Adán gozaba de control pleno de sus erecciones, sin necesidad de que Eva contribuyera a su deseo. En la era de los fármacos que activan la potencia sexual, el deseo y la voluntad se escinden en un escenario que propicia nuevos terrenos para la configuración de la virilidad, el machismo y el donjuanismo; características, además, inherentes culturalmente al hombre latino, de los cuales *La sangre erguida* cuenta con tres representantes.

A la literatura erótica le atañe no solamente la descripción de escenas y motivos sexuales, sino también el nivel simbólico, es decir: el desarrollo interno de los personajes y las implicaciones alegóricas del sexo. Una de las primeras consideraciones de Bataille sobre el erotismo es la distinción que el conocimiento de la muerte y el placer establecen entre la sexualidad humana y la de los animales. El ser humano tiene sexo por placer y no exclusivamente para reproducirse. Existe una relación entre la fisiología y las emociones de los personajes de *La sangre erguida*; de esta manera, explica Enrique Serna en la presentación del libro que, al igual que Henry Miller, se propuso establecer un ritmo narrativo en el que pudiera transitar de las escenas pasionales a las disertaciones filosóficas. Por otro lado, *La sangre erguida* es una novela intimista, la segunda que escribe el autor después de *Fruta verde*. Este estilo narrativo, inaugurado o al menos perfeccionado por Stendhal (por ejemplo en *El rojo y el negro*), se enfoca en la profundización íntima, en los “movimientos del alma”, es decir las motivaciones psicológicas de los personajes, y no tanto en las peripecias, aunque tampoco esté exenta de intrigas y giros insospechados.

Pudiera también profundizarse en la cuestión de los nombres, que en ninguna obra literaria son fortuitos. El determinismo patronímico sugiere que existe una relación entre el nombre propio y la personalidad de quien lo lleva. Bulmaro es un nombre de origen germánico que significa “el fuerte combatiente”. Romelia, mujer de Roma; proveniente de la mitología (la etimología *ruma*, de mama o teta, por el mito según el cual Rómulo fue amamantado por una loba). Ferrán es la vertiente catalana del nombre germano Fernando (Firthunands), quiere decir “vida aventurera”, “bravo en la paz” o bien “el que se atreve a todo con tal de conservar la paz”. Vaya que lo intentó. Su alter ego es una ironía: Amador Bravo, oposición drástica al impotente nervioso que se ha hecho llamar así. Juan Luis (Juan del hebreo Yeohanan: “Yahvé es misericordioso”; Luis, del germánico Hluot “gloria”, o “guerra, batalla”, compagina con el amante glorioso que alguna vez probó la miel de los excesos y deviene en abnegado amante. Rechazado por sus padres y por la única mujer que ha amado, lucha contra la locura en un sanatorio mental.

Finalmente, aunque la novela trata principalmente el problema de la virilidad y el erotismo desde una perspectiva masculina, el público al que va dirigida no es exclusivamente de varones. De hecho, en la presentación del libro Enrique Serna la recomienda como lectura “para las mujeres, porque aunque ellas saben que tenemos todas estas debilidades, quizá no saben cuáles son los motivos, qué es lo que pasa en el corazón, en el alma de un hombre, ¿no? [afecta su tono de voz y se ríe]”.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, José. (2007). *De perfil*. D.F. México: Debolsillo.
- _____. (2007). *La miel derramada*. D.F. México: Debolsillo.
- ARISTÓTELES. (1946). *La poética*. D.F. México: UNAM.
- BATAILLE, Georges. (2008). *El erotismo*. D.F. México: Tusquets.
- _____. (2013). *Las lágrimas de Eros*. D.F. México: Tusquets.
- BAUDELAIRE, Charles. (2001). *Lo cómico y la caricatura*. España: A. Machado Libros.
- BILLIG, Michael. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: SAGE Publications Ltd.
- BLOOM, Harold. (2013). *Bloom's Literary Themes: Dark Humor*. New York: Infobase Publishing.
- BOJÓRQUEZ, Mario; CALDERÓN, Alí, et. al. (2009). *El oro ensortijado. Poesía viva de México*. Puebla, México: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura.
- BRETÓN, André. (2007). *Antología del humor negro*. Barcelona, España: Anagrama.
- ERASMO. *Elogio de la locura*. (2005) México: Editores Mexicanos.
- FOUCAULT, Michel. (2009). *Historia de la sexualidad, tomo I*. México: Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund. (1984). *Obras Completas tomo IV*. Madrid, España: Editorial Nueva.
- _____. (1975). *Obras Completas tomo VIII*. Argentina: Alianza.

- _____ . (1988). *La interpretación de los sueños*, Alianza: Madrid.
- GARCÍA-GARCÍA, José Manuel. (2011). *El libro del humor subversivo (Estudio del humor crítico, análisis de 8 novelas mexicanas)*. México: Proyecto Guardamemorias.
- _____ . (2011). *El libro de los sarcasmos: Estudio del humor lúdico en 64 escritores mexicanos*. México: Proyecto Guardamemorias.
- HANSEN, João Adolfo. (2005) “La doctrina conceptista de lo cómico en el Tratatto De'ridicoli de Emanuele Tesauro”, en *Los ejes de la retórica*. México: UNAM.
- LICHT, Hans. (1976). *Vida sexual de la antigua Grecia*. España: Ediciones Felmar.
- MCLAREN, Angus. (2007). *Impotence: A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MORALES, Helí. (2011). *Otra historia de la sexualidad*. México: Palabra en vuelo.
- NAVARRO, Desiderio. Intertextualité: *30 años después*. En “Intertextualité”. La Habana. Casa de las Américas.
- NIETZSCHE, Friederich. (2011). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, España: Edaf.
- NOVO, Salvador. (1976). *Las locas, el sexo y los burdeles*. México: Diana.
- OVIDIO. (2005). *El arte de amar*. México: Editores Mexicanos.
- REYES, Alfonso. 1997) *Obras completas, tomo XV: El deslinde, Apuntes para la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SERNA, Enrique. (2012). *Amores de segunda mano*. D.F. México: Ediciones cal y arena.
- _____ . (2012). *El orgasmógrafo*. D.F. México: Debolsillo.

- _____ . (2012). *Fruta verde*. D.F. México: Pooket.
- _____ . (2010). *Giros negros*. D.F. México: Ediciones cal y arena.
- _____ . (2010). *La sangre erguida*. D.F. México: Seix Barral.
- PÉREZ IBÁÑEZ, Jesús (Director). (2011). *Epigramas burlescos, Selección de la Antología Palatina*. Madrid, España: Cátedra.
- PETRONIO. (2003) *El Satiricón*. México: Editorial Grupo Tomo.
- PIRANDELLO, Luigi. (2007). *El humorismo*. España. Langre.
- ZAÍD, Gabriel. (2010). *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI.