

Contribuciones a la teoría del humor en el siglo xx y sus transposiciones literarias: Georges Bataille y Witold Gombrowicz

Javier Gorraís¹ y Paula Jimena Sosa²

La reflexión sobre el humor impulsada por Henri Bergson (1859-1941) en *Le Rire* (1900) inicia los debates del siglo xx sobre lo cómico. Las consecuencias de esto se advierten en Georges Bataille (1897-1962) y Gilles Deleuze (1925-1995), quienes a partir de la recepción de las ideas bergsonianas transformaron la lectura sobre dos formas de la risa: la ironía y el humor. La risa en Bergson se relaciona con elementos intelectuales y morales, orientados hacia la conservación de valores y normas sociales: un movimiento moral que excluye y condena lo separado del sentido común para restaurar un significado y encaminar al sujeto homogeneizándolo.

A partir de estas recepciones de la risa y sus implicancias, pensaremos aspectos desprendidos de estos autores, que ofrecen instrumentos para leer la literatura desde un enfoque en el que la filosofía y la ficción participan de la construcción de un conocimiento de la condición humana y su configuración en el espacio literario. En esas relaciones, en esas lecturas, cuestionamientos e impugnaciones, la literatura de Witold Gombrowicz (1904-1969) incide en la escritura de Deleuze respecto de los modos de leer y concebir la expresión literaria, como una experiencia siempre en proceso, cuyo nomadismo conduce a la invención constante de nuevas formas.

¹ Universidad Nacional de La Plata. jgorrais@hotmail.com

² Universidad Nacional de Tucumán. jimenasosa89@gmail.com

Gombrowicz, en sus escritos, plantea la preocupación del hombre por definirse en una forma y la manera en que ésta es superada por su propio caos. Su escritura es una experiencia de lo informe, lo inacabado e inasible, como proceso de identificación infinito abierto a la indiferenciación: un devenir que se deforma a cada paso, en una negación de la negación, como leemos respecto de sus teorizaciones sobre la Forma o sobre la Inmadurez. A través de un humor de sí-mismo y del hombre, desarrolla la exploración y el cuestionamiento de su escritura y de sí en un espacio indecidible. Esto se observa en *Kosmos* (1965), donde los planteos de *Ferdydurke* (1937) y *Pornografía* (1960) aparecen concentrados en series caóticas que pretenden dar forma y sentido a la realidad. Su creación estética escapa a la formalización en la búsqueda infatigable de la forma, por la fabulación para la invención de un nuevo decir, donde el humor y lo erótico muestran las obsesiones que asediaban su escritura, siendo esto lo que nos lleva a pensar su literatura desde la risa infantil de Bataille, el humor masoquista de Deleuze y una poética erótica. Esto constituye el erotismo adolescente ante el cual el hombre maduro experimenta un deseo de juventud. Gombrowicz y Bataille coinciden en la construcción de lo cómico desde un doble aspecto: en sus textos adoptan el humor negro y habilitan una proximidad con lo erótico como eje sobre el que gravita la parodia, como en las novelas del escritor polaco (desde 1937 hasta 1965) y en los escritos literarios del francés (desde 1928 hasta su profundo desarrollo en *L'Expérience intérieure* (1943) y *Le Coupable* (1944)). Este vínculo establecido entre humor y parodia da cuenta del intercambio generado a partir del diálogo entre los textos y la reflexión sobre los modos imaginarios de representación, en los que predomina la insistencia en la búsqueda de la forma, que de manera incesante ejerce sus fuerzas sobre la experiencia literaria mostrando su devenir en multiplicidad.

Para responder a la pregunta sobre lo risible, Bergson sostiene, en *Le Rire* (1900), que no se debe encerrar la fantasía cómica en una definición teórica, debido a que en ella hay algo vivo. Así, la risa pertenece al mundo de lo propiamente humano y, a la vez, expresa insensibilidad, ya que para que aparezca la comicidad es preciso anestesiar toda emoción dejando prevalecer la inteligencia. Asimismo, la inteligencia que capta el hecho cómico debe contactarse con otras inteligencias, pues la risa supone la complicidad con otras personas que ríen, reales o imaginarias.

El análisis bergsonianiano de la risa parte de conceptos ya desarrollados en *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), categorías que tensionan su interpretación de la realidad, es decir, los opuestos: naturaleza-sociedad, rigidez-flexibilidad, automatismo-vitalismo, materia-movimiento. En ellos, Bergson aplica una fórmula que, aunque presenta matices y novedades, se mantiene en su ensayo. Esta supone que lo cómico es la desviación de lo vital hacia lo mecánico: la idea de un mecanismo automático adherido a un ser vivo. Esta estructura de análisis explica lo cómico en las formas, en los gestos y los movimientos, en la situación, en las palabras y en el carácter. Siguiendo este marco interpretativo, se advierten tres procesos por medio de los cuales se instala una lógica mecanicista en el contexto de la vida, consistente en la repetición que interrumpe el curso cambiante de la vida, que cuanto más extraordinaria es, mayor comicidad provoca; la inversión o mundo al revés (el embaucador embaucado); y, finalmente, la interferencia de series, esa oscilación entre el sentido posible y el real hallada en el equívoco.

Para Bergson la risa tiene una función en el placer estético, pues aparece en el instante en que la sociedad y la persona libres del cuidado de su conservación empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte, como también en lo social, ya que su ámbito es la sociedad y responde a exigencias de la vida común. Allí, la risa ingresa para desplegar sus ambiciones morales, pues con ella la sociedad busca corregir al inadaptado reprimiendo toda tendencia al aislamiento. Aquí, la risa restablece la flexibilidad donde se había presentado la rigidez del impertinente. Para Bergson, la risa pagará el mal con el mal. Sin embargo, no acierta siempre pues no inspira benevolencia ni equidad, por el contrario, su objetivo es intimidar humillando, castigar faltas hiriendo a inocentes y respetando a culpables.

La risa expresa los aspectos ridículos de la persona, respondiendo a la exigencia social del vivir bien: condena costumbres haciendo que nos esforcemos en parecer aquello que deberíamos ser. Lo cómico, al señalar y expresar una imperfección individual o colectiva, evidencia la necesidad de una corrección inmediata, cuya escenificación es la risa que, como gesto social, subraya y reprime a los hombres, los hechos y sus acciones. La risa es un medio de corrección que surge ante modelos impertinentes, frente a los cuales la sociedad responde con esta herramienta de carácter ético.

La recepción de este enfoque intelectual, moralista y cientificista sobre la risa y sus explicitaciones sociales en la ironía y en el humor llegará con la lectura crítica de Bataille, quien relaciona la risa con temáticas de sus preocupaciones filosóficas. Luego de leer *Le Rire* (1900), Bataille, al hacer alusión a la experiencia de la risa, se distancia de Bergson, pues no la concibe como algo vinculado con la inteligencia o con lo moral, sino más bien con el cuerpo. Además, se aleja respecto de los límites otorgados a la risa, reducida a una reacción fisiológica ante una situación cómica y a una utilidad social moralista. La perspectiva bergsoniana aparta aspectos que vinculan la risa con sus primeras manifestaciones, como es el caso del recién nacido o expresiones de la infancia. En este sentido, lejos de quedarse en el plano reflexivo, intelectual y corrector de la risa bergsoniana, abre el juego hacia otras posibilidades, al abordarla en paralelo con las lágrimas, el sacrificio y la experiencia poética, tanto en *L'Expérience intérieure* (1943), *Le Coupable* (1944), en su conferencia *Non-savoir, rire et larmes* (1953), como también en sus escritos literarios (*Histoire de l'oeil* (1928), *Soleil pourri* (1930), *L'Anus solaire* (1931), *Sacrifices* (1936)).

Desde esta perspectiva, no se formula una respuesta a lo risible, sino a la introducción en nuestro mundo de un elemento inesperado que destruye la idea que uno se hace de éste: un acto que altera la concepción de un mundo previsible, seguro y dominado. Este descentrar al sujeto por medio de la risa permite que ese mundo sin sorpresas se vuelva desconocido, dejándonos en la ignorancia a la que respondemos de diversos modos. Este elemento imprevisible no surge de nuestra cotidianeidad, sino de una posibilidad indefinida e inasible a la cual nos arrojamos para su aprehensión. Esto conduce hacia el no-saber, un mundo ilimitado, que propicia una infinidad de experiencias y cuestionamientos, en la medida en que reconocemos el carácter insuficiente del conocimiento humano.

La risa malvada de Bergson busca encaminar al ser del cual se ríe: una risa sometida a una moral utilitaria, cuyo fin es conservar la homogeneidad de la sociedad y restablecer en la recta senda al descarriado. Luego, el que ríe se afirma en sus creencias y valores, sin correrse de sus posiciones morales; en cambio, en Bataille la risa apunta a la condición humana en sí, al reírse de sí mismo a través de los otros, en un constante cuestionamiento de sí. Por eso, donde Bergson veía un medio de corrección social y de respeto a las normas,

Bataille encuentra un modo de exponer el carácter limitado de las reglas y la posibilidad de transgredirlas, al reconocer que ningún dios, ser, ni ley tienen carácter imperecedero, pues no logran resistir a los movimientos violentos y desordenados que se conectan directamente con lo sagrado. Bataille piensa la risa desde una mirada que lleva a la reflexión sobre la experiencia interior, vinculada con lo erótico y lo poético, como movimientos que favorecen el pasaje de un mundo conocido a uno desconocido.

Otro filósofo que retomó la obra de Bergson fue Deleuze, quien enriqueció los debates sobre el humor y la ironía desde escritos, cuyos principales lineamientos se hallan en *Présentation de Sacher Masoch* (1967) y *Logique du Sens* (1969), pero que deben leerse en relación con aspectos desarrollados en otros textos (*Différence et Répétition* (1960); *Le Pli* (1988); *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975); *L'Anti-Edipe* (1972); *Mille Plateaux* (1980) y *Critique et Clinique* (1993). Un acercamiento a los temas tratados en estos libros nos permitirá pensar categorías asociadas a la risa, a la literatura y a la construcción del sujeto, a través de los modos de representación que la ficción establece respecto de la realidad y la vida. A su vez, nos aproxima a la invención y a la creación artística desde impulsos que contemplan el carácter vital y dinámico de las obras, como también el cuestionamiento de la forma y sus reactualizaciones en un movimiento inacabado que exilia al sujeto y a la escritura.

Deleuze, en *Logique du Sens* (1960), piensa el humor y la ironía como dos formas de arte: una de las superficies y la otra de las alturas o de las profundidades. En relación con el lenguaje, establece que el humor desciende sustituyendo significaciones por designaciones que llevan al fondo del sinsentido o de un sub-sentido. Por eso, se exige salir de las profundidades y volver a la superficie, donde no hay nada que significar ni designar, donde se crea el sentido puro, producido en relación con el sinsentido de la superficie, en la que se encuentran los acontecimientos puros, las puras singularidades. Para Deleuze, esta experiencia encuentra su lugar en el humor.

Cabe señalar que el acontecimiento es la identidad de la forma y del vacío como lugar del sinsentido, nunca presente sino siempre por venir, inacabado y en búsqueda incesante. Por eso, las singularidades son nómadas, impersonales y libres. El sinsentido y el sentido ya no se oponen, sino que forman parte del sinsentido de la superficie y el sentido que se desliza por ella. En el humor coexisten el sinsentido y el sentido: Deleuze propone el humor como

arte de superficie, de dobleces, como punto aleatorio siempre desplazado, y descentrado. Allí, se suprimen las significaciones y las designaciones, quedando abolidas profundidades y alturas. En cambio, la ironía asciende, pues aparece en relaciones de eminencia, equivocidad y analogía: aquí se presenta como medio de ascenso que libera de la profundidad, reprime y persigue. En este sentido, la ironía sigue en el plano moral, posición normativa de instrumento de corrección social, como en Bergson.

En *Présentation de Sacher Masoch* (1967), ironía y humor son leídas desde su participación en el pensamiento de la ley: la primera para fundar la ley sobre un Bien superior; la otra para sancionarla en función de un Mejor infinitamente más justo. Desde la lectura deleuziana de dos autores de literatura erótica, Sade y Sacher Masoch, tanto la ironía como el humor se dirigen a la destitución de la ley: en Sade la destitución se orienta hacia la Idea de un Mal, un Ser supremo en maldad, una superación hacia un mal. El ironista, como el sádico, es considerado el lógico de los principios.

Por el contrario, en Sacher Masoch, la figura del masoquista se asocia a la forma del humor, pues desciende de la ley hacia las consecuencias. Se toma la ley y no se discute su carácter último, se obra como si ésta reservara para sí los placeres que prohíbe. Aquí, no se destituye la ley irónicamente, sino que se la sortea humorísticamente, por profundización de las consecuencias. El masoquista se hace aplicar la punición y en ella encuentra el placer que esta le prohíbe. Toma la ley y con su punición ordena la satisfacción del deseo. El castigo vuelve posible el placer prohibido, destituyendo la ley. En esta figura del masoquista se pone en evidencia la relación entre culpa y humor equiparándolos, ya que la culpa es lo más profundo e irrisorio e integra el triunfo, al tiempo que se muestra como aquello que libera al masoquista. En el humor, triunfa el yo frente al superyó: primero se da el castigo, luego aparece el placer, razón por la cual el humorista y el masoquista se presentan como lógicos de las consecuencias.

Este análisis muestra los modos de obrar de estas formas de la risa: mientras el humor trastorna, introduce un quiebre, funde repetición y diferencia, repite la diferencia, la ironía, con sus inclinaciones morales, confirma, excluye, condena, se abre para dividir lo Uno y lo Otro. Por lo tanto, frente a un movimiento moral como el propuesto por la ironía siempre alrededor de un yo que funciona como centro, se enfrenta uno cuyos impulsos se asocian

con lo amoral o con lo extramoral, sin centro ni horizonte, sin yo, ignorante de ideas y lenguaje, como es el humor, una especie de balbuceo infantil. El ironista ríe de lo que escapa al sentido común, como la risa bergsoniana ante la imperfección del otro castiga y reprime, mientras que la risa desprendida del humor parece indicar el deseo de lo condenado. Respecto de estas motivaciones presentes en las formas de la risa, concluimos que el fondo de lo risible de la ironía reside en el sin-sentido, en función de una reparación o la restauración de un sentido, de lo ideal para la sociedad. La manifestación del humor es sentido puro, resultado de la fusión de sentido y sin-sentido, en la disolución entre lo Uno y lo Otro, en la multiplicidad y en el pliegue, instaurando el caos, a partir de una risa libre.

En Bataille, la risa aparece como enigma, como un no-saber, una especie de verdad extraña destinada a errar, a la certidumbre de lo incierto, como posibilidad de la imposibilidad, de lo inasible, en el sentido de Maurice Blanchot, como proyecto que nunca llega a su fin. Frente a lo risible bergsoniano, focalizado sobre lo que nos reímos, sobre lo rígido, lo mecánico, lo muerto, la risa de Bataille se detiene en la verdad, en la muerte del hombre. Y si pensamos en términos de ironía y humor, debemos señalar que sus teorizaciones sitúan al ironista en un impulso de apropiación, con rasgos propios de la domesticación, homogenización y neutralización, cuyos fieles exponentes son quienes detentan el poder. En cambio, propone un movimiento de excreción, de lo heterogéneo, de los excluidos y excretados por los regímenes hegemónicos: allí, ubica al proletario, al esquizofrénico, al niño, a los que ríen con la risa del humor, cuyo espacio es de pura inmanencia, en el que la disolución de la moral desencadena movimientos caóticos y dionisiacos, liberando al otro y eludiendo el castigo. El humor de Bataille nace de lo trágico y de la angustia, sin la cual no podríamos hablar de risa ni dar lugar a ella: finalizada la risa, asedia la angustia posibilitando un nuevo reír.

Si pensamos en este vitalismo propuesto en las filosofías postnietzscheanas, la escritura de Gombrowicz halla su espacio en la experiencia escrituraria que persigue su inscripción en la vida y encuentra su modo de explicitación en la lucha con la forma. Las tensiones entre la forma y lo informe se producen en una serie de fragmentaciones y escisiones del yo, resultantes de la relación con los otros que imponen formas a partir de sus miradas, expresiones y gestos. Esta idea que se acerca a la filosofía del encuentro de Levinas

o a la construcción del yo atravesada por el otro que, desde la fenomenología y el pensamiento de Sartre en adelante, transforman y piensan al sujeto.

Las actualizaciones de la inmadurez resultan fundamentales para la lucha con la Forma, en la que los vínculos inmaduros e inacabados posibilitan la manera de pensar la relación entre el escritor y su obra, para oponerse a lo acabado, a lo maduro. La inmadurez, escenificada en *Ferdydurke* (1937), y la proyección creadora, en *Pornografía* (1960), impulsan movimientos caóticos y series desordenadas que, como en la multiplicidad de *Kosmos* (1965), favorecen el orden y el equilibrio para la formación de la realidad, como también para la experiencia del goce, en los placeres juveniles. Este impulso dionisiaco que permite situarse en lo inacabado brinda el espacio del caos donde las multiplicidades y las líneas de fuga, que la escritura de Gombrowicz desarrolla a través del humor, el erotismo y las deformaciones del yo, resuelven las tensiones y organizan sus propias lógicas de construcción del sentido, al mismo tiempo que reorientan su escritura.

El erotismo en Gombrowicz puede leerse desde una mirada relacionada con la construcción cultural, la transgresión y lo dionisiaco, en contacto, a su vez, con la propuesta de Bataille en *L'Érotisme* (1957), *Les Larmes d'Éros* (1962) y *Le Coupable* (1944). La literatura de Gombrowicz exhibe un erotismo carente de obscenidad y sugerente que lleva al lector hasta el momento precedente al acto erótico, deteniéndose en la producción y en la preparación del instante. Esto lo logra a través de movimientos desordenados y rupturas que instalan el caos en el orden establecido, configurando un espacio *entre*, en el que se debaten estas fuerzas violentas y en el que se dan los impulsos divergentes del humor, la inmadurez y lo erótico. Espacio vital, donde se garantiza el devenir deformante de la forma y lo inacabado de una escritura lúdica que da testimonio de su propia representación. Como en *Pornografía* (1960), donde muestra la potencialidad del arte y de la sexualidad, vivida en la pareja de jóvenes desde la puesta en escena de los adultos que gozan con las directrices de sus impulsos lúdicos, provocando un erotismo risible.

La escritura de Gombrowicz articula gestos infantiles que tienen que ver con los planteos de Deleuze: por un lado, el lenguaje balbuceante, el devenir, lo no-serio, la divergencia y el alcance de una literatura menor, entendido desde los aportes de Deleuze y Guattari; por otro, la explosión de la risa desprendida de un humor que busca franquear los límites de la ley. Esto,

también, puede pensarse desde la risa del niño en Bataille, pero nos interesa señalar el vínculo con el erotismo como movimiento generado por la curiosidad, la incertidumbre, el vitalismo y la dinámica producida por el deseo, de la cual la literatura resulta una de sus posibilidades. Si el erotismo aparece en Bataille como aquello que se funda en la prohibición y se alimenta de esa interdicción, la búsqueda gombrowicziana podría leerse desde estas máquinas de goce y de deseo que se orientan hacia la desarticulación de lo organizado por la cultura, el poder, el lenguaje y el sentido. El erotismo de Gombrowicz cuestiona el imaginario vulgar de lo erótico, de allí que adopte las condiciones de la forma contra la que lucha su escritura. Lo cambiante, lo efímero, con las configuraciones del cuerpo y de sus partes integran el devenir caótico de la escritura, interpelando por medio de tensiones y risas sobre lo humano, una reflexión de sí, pero a su vez, la imaginación del lector, que entre devaneos eróticos y risibles, también se deforma entregándose al goce.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1970). *Œuvres complètes. Tome I*. París: Gallimard.
- Bataille, G. (1973). *Œuvres complètes. Tome V*. París: Gallimard.
- Bataille, G. (1987). *Œuvres complètes. Tome X*. París: Gallimard.
- Bergson, H. (2007). *Le Rire*. París: PUF.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. París: PUF.
- Deleuze, G. (1967). *Présentation de Sacher Masoch*. París: Minuit.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du Sens*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L'Anti-Œdipe*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. París: Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. París: Minuit.
- Deleuze, G. (1988). *Le Pli*. París: Minuit.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et Clinique*. París: Minuit.
- Gombrowicz, W. (1996). *Moi et mon double*. París: Gallimard.