

LA HISTORIA DE O:

POSIBILIDAD ESTÉTICA AMOROSA

A Buba

I. TEMA

La línea temática o la base de la argumentación general de la obra no es nueva, ni siquiera novedosa. El relato es la manifestación de una perspectiva particular que gira en torno a uno de los sentimientos más recurridos en las bellas artes: el amor. Tenemos sobre la mesa una historia de amor. Una aproximación más a ese connotado arquetipo.

II. EL TEXTO-OBJETO DE ESTUDIO

No pretendo establecer en una forma apriorística si este particular tratamiento de la cuestión amorosa es o corresponde a un espécimen particular de formas narrativas previamente codificadas (novela, cuento, crónica, etcétera),¹ más bien busco evitar el problema del determinismo que estos géneros literarios presentan como modelos rígidos y propongo considerar *La historia de O* de Pauline Réage, en términos generales, como un *texto*.

El término lo elijo considerando que el objeto de este estudio:

II.1. Posee una articulación formal plenamente codificada en el lenguaje.

II.2. Provee, además, posibilidades múltiples de expresión provenientes de varios códigos dentro del constructo formal.

1 Dos son las perspectivas más comunes en torno al concepto: "1.- Considerar al o a los géneros como definición retrospectiva y abstracta (canonizada); 2.- En cuanto a la genericidad concebida como el modo dominante de organización textual." (Alvarado y Zavala, 1997: 348). En ambos casos la limitante del modelo o la rigidez de la forma limitaría las aproximaciones de la obra al contexto o, dicho en otras palabras, a las posibilidades de generación contextual a partir de la obra.



ILUSTRACIONES: LIBRO DE *LA HISTORIA DE O*, VERSIÓN ILUSTRADA ("COMIC CINEMATOGRAFICO") POR GUIDO CREPAX. EDITORIAL METROPOLE, COLÓN, PANAMÁ, S/F.

II.3. Tiene capacidad de generación de nuevas posiciones y perspectivas para la lectura de lo social.

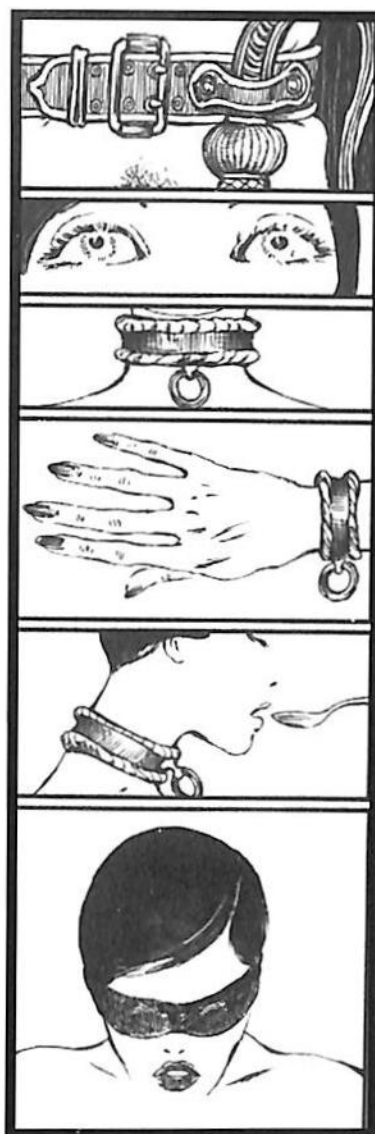
II.4. Presenta posibilidades de comunicación dialogante que incorpora tres niveles: relato (personajes y contextos), lector (activo en función de su contexto) y autor (particularidad expresiva contextual).

Estos cuatro aspectos son considerados por la definición lotmaniana del término y servirán de base para el encuadre conceptual del objeto de estudio:

El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. (Lotman, 1996: 82)

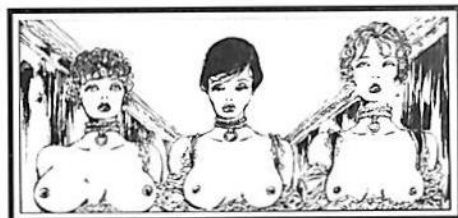
Con base en lo anterior, definir *La historia de O* como texto implica evocar un cúmulo de sentido particular sobre el amor que, tras ser traducido a un marco de lenguaje común, materializa aspiraciones, deseos, frustraciones, hábitos e ideales estéticos de una sociedad o sector de la misma que sólo pueden contemplarse a la luz de las interacciones dadas entre los tres ejes de la relación en la obra.² Ante lo dicho no es prudente establecer que la historia de una joven sometida por propia voluntad a todo un flujo de vejaciones sea un producto literario tipificable en términos de forma; no se trata de un relato corto que pueda llevarnos a pensar en las posibilidades sintéticas del cuento o de una narración extensa donde el detalle escrupuloso y las intromisiones a otros planos temporales (elipsis) puedan hacer referencia a una novela. Lo que se presenta ante el lector es, más bien, un testimonio o relación lineal³ que tiene más implicaciones con el recuerdo y la memoria, con la historia oral y el anecdótico espontáneo que con la articulación preciosista y planeada de situaciones, sincronizaciones espaciales, tiempos y simbolismos.

El relato sobre "O" (la protagonista de los hechos relatados) mantiene la esencia de un narrador apto (¿un testigo?) que conoce y describe no sólo entornos físicos-externos sino –y quizá con más elocuencia– posibles contextos sensibles y anímicos que surgen a partir del flujo de experiencias, relaciones y situaciones. El texto implica el anclaje lingüístico escrito de una multitud de sentidos que bien pudieron haberse expresado oralmente en una entrevista privada, una plática o una confesión. Es, precisamente, la esencia gráfica del testimonio manejado por alguien que vio, presenció y quizá sintió las acciones realizadas en



2 El autor, los personajes en el relato y el lector.

3 Y por lo tanto, la posibilidad de reconocer una dimensión de la realidad a partir de la subjetiva apreciación de quien narra o lleva la voz principal.



tiempos y espacios planteados por una voluntad o voluntades externas a sí y al protagonista.

Formalmente descubrimos en la lectura una voz que lleva un canto principal (*leitmotiv*), expuesto por el sujeto autorizado para hablar. Es el narrador que, por un lado, conoce y tiene el fundamento de la experiencia y, por otro, cuenta con la anuencia de un escucha atento y dispuesto: el lector. En el flujo del discurso de esta voz, más o menos rígida y lineal, subyacen y se ensamblan contrapuntos o estructuras que dan movilidad y cambio de perspectiva a las apreciaciones del lector y del narrador. Aquel que habla da vida en su recuerdo a las relaciones y testimonio de los personajes –incluida “O”–, quienes, a su vez, dan sus apreciaciones sobre el amor. Cada uno puede ser expuesto en y mediante su discurso. Cada voz vale en el contrapunto del texto general y tiene importancia en la perspectiva de lo que es y significa el amor (un sentimiento siempre presente y en correspondencia, a través de una dinámica constante de potestad-subordinación).

El marco de sentido determinado por el texto se presenta ante el lector como la descripción de un conjunto de usos, ritos, conductas y pruebas de vida con mecanismos que recaen y se aplican en un ser humano autoasumido como objeto pasivo de las circunstancias. “O”⁴ es la figura central, la protagonista que se establece como símbolo o síntesis de una mitología que entiende y reconoce al amor sólo como la entrega incondicional y el sometimiento del amante a la persona amada. Su historia es la de varias circunstancias unidas por una apreciación ritual del amor y el sexo que convergen probablemente en un estilo de vida y, ¿por qué no?, en una estética particular.

III. TIEMPO

III. 1. CRONOTOPO TEMPORAL. El marco de temporalidad⁵ se identifica en lo general con base en elementos propios de una época o periodo históricamente definidos como contención al desarrollo de las acciones en el texto. En lo particular, se caracteriza por experiencias seriadas en estrecha correlación con el espacio físico que las contiene.

Un primer tratamiento del texto⁶ (llamémosle introducción al relato) da elementos para inferir en las líneas generales un periodo de mediados

4 “O” es un monosílabo *sui géneris*: una vocal aislada que implica no sólo indeterminación sino disyunción: la necesidad de elegir y de presentarse como eterna duda. Icónicamente trasciende incluso al lenguaje oral y sus sentidos. Va en dirección a lo cerrado, lo cíclico y lo completo. Como veremos, todos estos sentidos se cumplen cabalmente a lo largo de la relación.

5 Primer elemento que constituirá el cronotopo del relato. Por cronotopo, siguiendo a M. M. Bajtín, entendemos la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas a la literatura” (Bajtín, 1989: 237-238).

6 Primera versión de la introducción. El relato plantea el viaje en taxi de “O” y su amante en dos modalidades: en la primera la información sobre la relación tiempo-contexto (cronotopo) es mayor que en la segunda, donde se precisa únicamente la duración concreta del trayecto y se establece la conexión con una segunda escena: la llegada al castillo.

del siglo XX y, en especial, una estación del año y un momento precisos para iniciar el relato: un día de otoño, al anochecer. En términos del contexto histórico, la temporalidad se infiere a partir del grado de desarrollo y aplicación de cierta tecnología: el relato parte de un tiempo en que el automóvil está ya lo suficientemente desarrollado comercialmente como para haber servido de medio de transporte de alquiler. Desde las primeras líneas, el taxi sirve como una referencia temporal al marco general de desarrollo de este relato en tercera persona: "Ella sube al taxi. Está anocheciendo y es otoño" (Réage, 1998: 27).

A partir de este momento introductorio serán cuatro los marcos temporales o periodos generales que contendrán la interacción del protagonista con las situaciones y el resto de los personajes: a) periodo en Roissy; b) Sir Stephen; c) el periodo de las anillas; d) el periodo de la negación absoluta o de la lechuga.

Estos lapsos sucesivos tienen como base la transición o cambio del ejercicio de la potestad sobre el cuerpo, tiempo y acción de la protagonista. Cada uno desarrollará sus características o ritmo específicos basados más en la asignación prevista por el amo que en las posibilidades del esclavo-protagonista.

III. 2. RITMOS Y SUCESIONES ESPECÍFICAS. Después de inferir en lo tecnológico la época, el flujo de acciones se torna secuencial y queda restringido a los espacios. Se presentan a nuestra lectura apreciaciones espaciales de un narrador capaz de transformar un flujo de segundos, minutos y horas en un verdadero tránsito atemporal de sensaciones físicas, visuales, olfativas y anímicas.

Es lógico imaginar la pérdida de estas referencias temporales en un lugar donde todo está fijo y el tiempo existe sólo gracias al movimiento de personas sometidas al ritmo pausado de un ritual donde cada movimiento busca ser apreciado.⁷

El primer contacto de "O" con la "mansión Roissy" a la que es llevada por el taxi tiene lugar con el acceso a un hábitat que no le brinda (ni le brindará) indicio alguno sobre el correr de segundos, minutos, horas o días. Entre muros todo está fijo, la escenografía es inerte; no hay mobiliario, sólo alfombra y armarios empotrados en paredes. En ese enclaustramiento todo parece aludir a un borrón y cuenta nueva en la carrera de vida de la joven protagonista del relato. Al encontrarse sola

7 La contemplación y la descripción pausada de escenarios cerrados, imágenes corporales y situaciones son contrarias a la utilidad que podría tener un tiempo plagado de elipsis, saltos o vertiginosa movilidad. En el relato el carácter erótico implica un contrato de disponibilidad del lector para ver y participar voyeuristamente del tránsito y sensaciones de los personajes según sus posiciones y los diálogos que sostienen. La excitación permanente parece ser el *leitmotiv* de un tiempo lineal y un ritmo condicionado por acciones lentas.

y aislada en ese sitio está naciendo a un nuevo mundo donde el tiempo cobrará, a su vez, un nuevo ritmo: el de la necesidad contemplativa de sus interlocutores (los siempre presentes voyeuristas con quienes dialoga a través de la proxemia, la posición y el desplazamiento).

El transcurso de momentos imprecisos tiene como marco un contexto temporal amplio que se manifiesta aún más desorientador: el de una estética donde no hay lógica o estilo definido: "Dos bonitas jóvenes habían abierto la puerta. Vestían como las doncellas del siglo XVIII" (Réage, 1998: 30), quienes portaban además collares de argolla en el cuello y pulseras ajustadas. Éstas se abocaron a "decorar" a "O" con técnicas de *Beauty Parlour* moderno apelando al uso de un sillón reclinable enfrentado a un espejo de cuerpo completo que le devolvía su imagen y la posibilidad de dialogar con ella misma.

Pasamos después a encontrar referencias puntuales a medidas de tiempo y se habla de horas que enmarcan sólo el tránsito del que ya se ha hablado. El flujo del relato produce cambios que privilegian el escenario sobre la sucesión ya no digamos simultánea o sincrónica sino lineal. Una vez más se trata de ver o hacer ver con palabras. "O" se reúne con sus dueños en una biblioteca luego de transitar por

pasillos ritualmente uniformada. En el nuevo marco se vuelve a la descripción del ritual que impone un nuevo criterio de orden a la joven. Su condición de esclava queda asentada plenamente y establece implícitamente que le quedan vetados tanto el pasado como el futuro. "O" es emplazada a vivir de presentes sucesivos y, obviamente, a olvidarse de lo que pueda llegar a ser su suerte.

El primer elemento poético identificable con base en el cronotopo está basado en la "transgresión"⁸, y cabe rescatar en términos de lo temporal, justamente, la capacidad de la protagonista para negar la posibilidad de pasado (memoria) y de futuro (planeación). Al otorgar voluntariamente su ser a otro, asume el presente como única posibilidad de tiempo. Otras opciones no le corresponden: el pasado ha dejado de existir y alguien más será quien determine para ella el futuro. Las posibilidades de tránsito temporal en "O" no las ejerce ella; las marca un programa previamente diseñado por alguien, los pasos deberá seguirlos al pie de la letra. Por eso, el relato se configura a partir de una prolongada sucesión de momentos:

La obligaron a avanzar, dando un pequeño traspié, y ella se sintió de pie delante del gran fuego junto al que

8 O ruptura de un conjunto de preceptos explícitos o implícitos que se manejan en el marco social normalizado.

estaban sentados cuatro hombres. Sentía el calor y oía crepitar suavemente los leños en silencio. (Réage, 1998: 32-33)

Dichos momentos son claramente descritos en términos de posición, situación, sensación y confrontación de sentimientos; las alusiones a temporalidades son subordinadas a la descripción de las variables y al entorno. Se trata de fotografiar con el lenguaje verbal, de estimular la imaginación del receptor para que éste, como cualquiera presente en la escena descrita, participe en el rito de contemplación y excitación. Los periodos más largos entre los muros de los diferentes escenarios o comprendidos en las diversas situaciones enfrentadas por "O" se describen usando convencionalismos, como el onirismo:

Ya no sentía más que el collar, los brazaletes y la cadena, su cuerpo se iba a la deriva, ahora lo comprendería. Se quedó dormida. [...] En las últimas horas de la noche, cuando ésta es más fría y negra, poco antes del amanecer, reapareció Pierre. (Réage, 1998: 47)

Queda claro que la intención no es la búsqueda de complicaciones en el tránsito temporal o la yuxtaposición de tiempos relativos a personajes o puntos de vista. Se trata de la glosa detallada y lineal de situaciones a las que conduce el tiempo sólo por correlación, como en un túnel donde, a cada paso, se aparecieran experiencias complementarias que buscan articular un clímax final.

Aún con lo expuesto a lo largo del relato (clarificado a lo largo de los cuatro capítulos), nunca desaparecen de las acciones o reacciones de la protagonista dos ideas sobre la experiencia futura:

a. La búsqueda constante de la satisfacción de su necesidad sexual de sometimiento a manos de alguno de los amos en turno, particularmente Sir Stephen.

¿Se atrevería a decirle algún día que no había placer, ni alegría, ni fantasía que pudiera compararse con la felicidad que sentía por la libertad con que él se servía de ella, por la idea de que no le guardaba miramiento alguno ni ponía límite a la forma en que buscaba el placer en su cuerpo? La certeza que tenía de que, cuando él la tocaba, ya fuera para acariciarla o para golpearla [...] era únicamente porque lo deseaba [...] [esto] colmaba a O de tal manera que, cada vez que tenía prueba de ello, o solamente cada vez que lo pensaba, se abatía sobre ella una capa de hierro, una coraza ardiente que le iba desde los hombros hasta la rodilla. (Réage, 1998: 196)

b. La necesidad trascendental (anhelo de redención) de volver a los brazos de su amante tras haberle dado plena prueba de lo incondicional de su amor.

Ella no deseaba morir, pero, si el suplicio era el precio que tenía que pagar para que su amante siguiera amándola, no pedía otra cosa que él se alegrara de que ella lo hubiera sufrido y, sumisa y callada, esperaba a que la condujeran a él. (Réage, 1998: 50)

Tales parecen ser las únicas alusiones a una temporalidad extraña al presente manifestado como constante a lo largo de la relación. La

justificación parece clara. Se busca brindar opción constante de placer al lector, quien, como el resto de los personajes que dialogan, puede participar en contemplar y acompañar a "O" en su tránsito amoroso.

IV. ESPACIO

Tres son las características fundamentales del espacio representado⁹ en la relación: 1) restricción, 2) escenificación y 3) limpieza.

Cada sitio tiene características explícitas e implícitas cuya descripción tiene como fin colocar al interlocutor del relato en una posición privilegiada que le permita apreciar *in extenso* las vicisitudes de "O" sin correr el riesgo de participar en una situación incómoda, desagradable o lejana a las expectativas de alguien que, como en un restaurante, contempla los platillos descubriendo en ellos los hábitos y valores propios de su casa.¹⁰

IV.1.- RESTRICCIÓN. No hay duda alguna de que "O" es una víctima, una prisionera o una esclava. Es sometida a una serie de vejaciones que tienen, como fin último, solamente, el placer de quien somete. Sin embargo, esto no puede ser tomado en un sentido estrictamente lineal; "O" no puede ser calificada rigurosamente en términos de "la víctima de otro", toda vez que es ella quien acepta ese papel de prisionera o esclava. Brinda satisfacción, es objeto de placer pero, a la vez, se torna en un sujeto activo y poderoso que se proyecta como contraparte de un rito que, por igual, la satisface. "O" obtiene lo que busca y acepta lo que recibe como si jugara parte en un *script* o guión.

Con el vientre pegado a la pared la azotarían, la azotarían. Pierre la azotaría. Se lo había dicho Jeanne. Le había dicho que era afortunada, que con ella serían mucho más duros. ¿Qué había querido decir? Ya no sentía más que el collar, los brazaletes y la cadena. Su cuerpo se iba a la deriva, ahora lo comprendería. (Réage, 1998: 47)

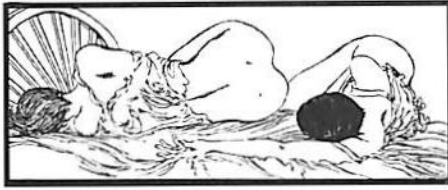
La condición de dominación o restricción parte de la convicción que el propio personaje se forma de sí mismo. Ante lo cual resulta un tanto curioso que los espacios a los que físicamente es confinada sean asegurados con llave, con puertas de metal, que presenten argollas, cadenas, trabes o seguros.¹¹ "O" no va a ir a ningún lugar que no le sea previamente indicado ni va a hacer nada que le esté previamente prohibido. Si llega a hacerlo será porque sabe –plenamente– que será castigada y ello formará una parte más del rito que aceptó desde el principio.



9 Cronotopo físico.

10 Estimulación al voyeurismo como simple posibilidad.

11 La transgresión está en la paradoja. Las cadenas no sirven cuando la mente ha sido ya activada, y aún así, se usan. ¿Para qué?: fines rituales.



No podrás dejar de rebelarte. Obtendremos tu sumisión a pesar tuyo, no sólo por el incomparable placer que yo o los otros encontremos en ello, sino también para que tú te des cuenta de lo que hemos hecho de ti. O iba a responder que era su esclava y que llevaba su esclavitud con alegría, pero él la atajó. (Réage, 1998: 55)

Para el personaje principal el espacio de restricción lo forma su propia voluntad. En este punto se alcanza una gran paradoja: "O" limita su libertad a tal grado que ya no importa lo que le suceda a manos de sus amos. La plenitud está en la entrega. Esto la convierte en ese sujeto poderoso al que prácticamente nada afectará porque ya no posee nada más que la voluntad para afrontar y afrontar siempre con amor. Es el paroxismo de la libertad. Una libertad que las cadenas no pueden limitar, que los maltratos no pueden doblegar y que los espacios cerrados no alcanzan a contener.



En este punto nos acercamos a uno de los elementos fundamentales de la novela erótica: la garantía de libertad. Para la temática del juego erótico, la satisfacción por las posibilidades de la escritura, la salida fantástica, la vocación mental para transgredir y la consecuente destrucción de nuestros estereotipos y prejuicios reviven en cada uno el espíritu infantil que ensancha horizontes gracias a la magia, los hechizos del sentido y la yuxtaposición de espacios fantásticos.

Es una pena que la posibilidad que proporcionan los espacios mentales de este tipo de relatos se estrechen bajo la acción de paradigmas sociales que influyen en forma de tabú en la mente sexualmente despierta. Esto tiene un efecto similar al producido por ciertas formas de educación en los criterios, potencialmente amplísimos, de los infantes. El campo textual es, justamente, el ámbito para liberarse de las trabas del contexto. Curiosamente, esa liberación en *La historia de O* procede de la negación absoluta de la autodeterminación. El espacio no sólo se transgrede en lo físico. La más grande crítica a la restricción moral y la delimitación de las posibilidades está en la paradoja de la libertad alcanzada por un texto que trata sobre la esclavitud sexual; un texto decididamente erótico y profundamente amoroso que encuentra la sublimación del sentimiento al aceptarse la condición.

Los límites a la posibilidad de acción de "O" dependen por entero de los cambios de voluntad a los que queda sujeta.

La mente de René, la voluntad de Sir Stephen o los actos casuales o circunstanciales de custodios, compañeras, propietarias o de la Madame Anne Marie forman límites constantes a las posibilidades de presente a las que se somete "O". Encontramos entonces en el relato no un espacio de condicionamiento fundado en lo físico¹² sino en lo claramente intelectual.

IV. 2. ESCENIFICACIÓN. El relato cumple en todo momento la función de retratar un ritual en el que las restricciones, los vestidos, los decorados,



12 Hemos visto ya que cadenas, encierros, alcobas o grilletes no son elementos restrictores, se trata de meros adornos rituales que le recuerdan su posición o su entrega. La cadena o la restricción en "O" son producto de su propia voluntad de amor.

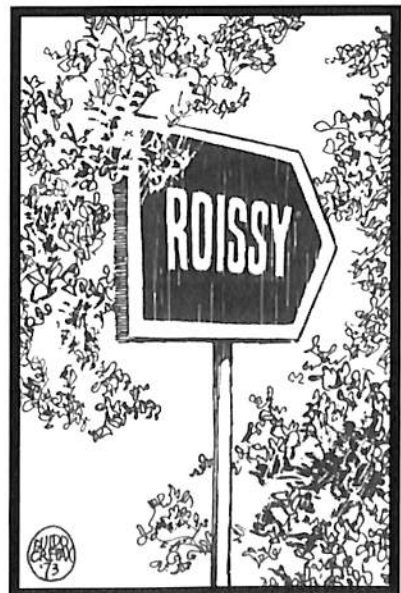
las vejaciones, las rutinas y las reglas se presentan como el nexo comunicativo entre los personajes.¹³ La sentencia de Sir Stephen en el segundo capítulo del relato deja en claro que todo es una representación, un hábito y un gusto por lo escénico, lo ritualizado y lo constante.

¿Consiente usted en participar en esta relación? Yo se lo ruego, y le pido su consentimiento que la comprometerá aún más que su sumisión, que ya sé que es segura. Antes de contestarme, piense que yo sólo soy, que no puedo ser, sino otra forma de su amante: que siempre tendrá un único dueño. Más temible lo concedo, que los hombres a los que fue entregada en Roissy, porque yo estaré ahí todos los días y, además, me gustan las costumbres y el rito. (And besides, I am fond of habits and rites) (Réage, 1998: 92).

Esas costumbres y ese rito son la forma más clara de limitación para la protagonista y el resto de las voces del relato. Nada importa para el narrador fuera del juego misterioso en el que participan. Los actos de los personajes están fuertemente ligados a una experiencia común que los explica y les da sentido y se manifiestan ritualmente a lo largo del texto.

El mito se considera como una historia sagrada y, por lo tanto, una “historia verdadera”, puesto que se refiere siempre a *realidades*. El mito cosmogónico es “verdadero”, porque la existencia del Mundo está para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente “verdadero”, puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente. (Eliade, 1998: 13-14)

Y así como lo sagrado, lo cosmogónico y lo necrológico son líneas de sentido susceptibles de proyectarse mediante la estructura de un texto históricamente transformado, lo erótico¹⁴ puede originar sus propias perspectivas de veracidad. La cofradía de visitantes de Roissy está unida por una experiencia común en el goce físico y en la concepción del amor; el vínculo del placer se explica y aplica a través de un cúmulo de sentidos comunes que parten de una condición de dominación del objeto ritual en su aprovechamiento y disfrute en el comunitarismo.¹⁵ El objeto –finalmente la materialización del mito– es sublimado por la liberación absoluta de su propio albedrío y alcanza la redención en la negación total.¹⁶



13 Son ellos quienes conocen a plenitud el mito que engendra ese rito y de él sólo nos muestran escenas en las que, por casualidad, le correspondió estar a “O”.

14 Más aún, lo amoroso.

15 Donde los objetos que materializan al rito (es decir, las mujeres) son colocados en un estado de subordinación absoluto y pasan a ser propiedad de la comuna, principalmente representada por varones.

16 El último capítulo del relato implica esta redención en la negación del último rasgo de personalidad en “O”. La joven deja de existir por su fisonomía y se convierte en un ente fetichizado, condenado a portar una máscara de lechuza.



La forma mítica de abordar la cuestión erótico-amorosa implica, por supuesto, este ritual en que los elementos significantes se van manifestando a cada punto del relato. La materialización del mito se da en elementos que adquieren valor por su función en la escala de apreciación de la creencia común.

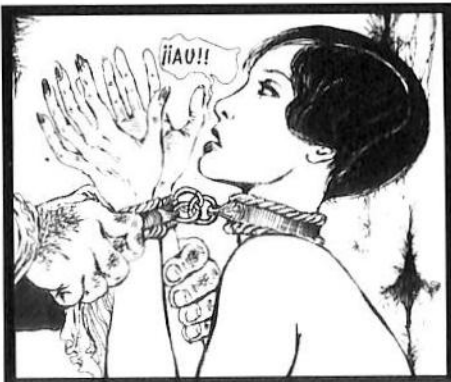
–OBJETOS. Hemos mencionado ya la importancia que cobran las herramientas, instrumentos, mobiliario y espacios que son aplicados a los objetos de la ritualidad: no se trata de lograr una auténtica reclusión o un proceso de sujeción forzado. Más bien, las cadenas, collares, brazaletes, corsés, suspensorios, anillas y marcas se erigen como investiduras que trascienden a la función y marchan más por el lado del recordatorio, el estigma y la degradación. Son la manifestación material de la disposición para amar.

–ACTITUDES. En el ritual el diálogo lleva muchas veces más la implicación de gestualidad y proxemia que de intercambio lingüístico. Las relaciones entre objetos y sujetos es de pasividad-actividad y de recepción-acción. Las esclavas de Roissy tienen claras las normas y reglas a cumplir en el juego; al ser receptoras pasivas no tienen posibilidad de cambiar los códigos que el mismo mito ha establecido y al cual se han ligado por una especie de contrato nunca expresado con claridad. Los amos, por su parte, son también sujetos activos: offician y participan en el rito cumpliendo funciones de actividad-ritual en relación con los objetos y la pasividad que se traduce en la mera contemplación voyeurista. En esta última fase es donde podemos encontrar la relación que establece el lector con el relato.

Usted, yo o cualquiera que se someta a su lectura es ya un participante más del ritual amor-pasión. Los sujetos siguen vidas independientes, mantienen nexos afectivos tradicionales¹⁷ y mantienen una intersección de sus particularidades a través de la confesión ante el mito y el sometimiento a su rol en el desarrollo ceremonial.

Ella comprendía que bajo las especies de su cuerpo, ellos dos alcanzaban algo más misterioso y, tal vez, más intenso que una relación amorosa, una unión cuya concepción le era penosa, pero cuya realidad y fuerza no podía negar. (Réage, 1998: 121)

–CEREMONIAS. Este marco está integrado por tres niveles: el del papel, el de la práctica y el de la comunión. En el primero de ellos cada participante de los intercambios en el relato conoce y desarrolla un papel que parece previamente acordado. Las voces dialogantes parecen incluso acomodarse en escena como si se efectuara una representación dramática. El caso es evidente durante las presentaciones ante grupos como en Roissy o en Samoís, donde “O” entra a formar parte del ritual



17 Incluso Sir Stephen y René están unidos por vínculos fraternos.

a manos de la única mujer sujeto en el relato: Anne Marie:

Dos de las muchachas pusieron de pie a O [...] empujaron a O hacia Anne Marie, quien señaló con el dedo las tres rayas negras que le cruzaban la parte delantera de los muslos y las posaderas.

—¿Quién te ha azotado? —le preguntó— ¿Sir Stephen?

—Sí —respondió O.

—¿Cuándo y con qué?

—Hace tres días, con una fusta.

—Durante un mes, a partir de mañana, no se te azotará. Pero hoy sí, para señalar el día de tu llegada, en cuanto haya terminado de examinarte. ¿Sir Stephen nunca te ha azotado el interior de los muslos, con las piernas abiertas? ¿No? Los hombres no entienden [...] Anne Marie le apretaba la cintura, para afinársela más. Después envió a la pelirroja a buscar otro ceñidor y ordenó que se lo pusiera [...] Una de las muchachas morenas se lo ató. Anne Marie ordenó que se los apretara con todas sus fuerzas. (Réage, 1998: 161-162)

El ámbito ceremonial es el marco para el mayor detalle en la relación. Los participantes diegéticos y externos tienen la oportunidad de vivir con intensidad cada uno de los momentos, ser parte del rito amoroso.

IV.3.- LIMPIEZA. Jean Paulhan, prologuista de la edición base para este estudio sobre *La historia de O*, es puntual al establecer el carácter prácticamente sanitario de la escenificación. Los ambientes no manifiestan ni el mínimo rasgo de sordidez, suciedad o aspereza. Tal parece que el relator mantiene siempre la intención de brindar a ese con quien dialoga (el lector) las condiciones idóneas para la apreciación. Como mencionaba al inicio de este cuarto bloque, se sirve la acción en bandeja de plata, con garantía de absoluto confort para quien aprecia. En estos términos el lector es colocado en una posición cercana a la de René, Sir Stephen o cualquiera de los otros amos que, por su condición, mantienen todas las garantías de disfrute. A diferencia de otros libertinos legendarios, como los personajes de Sade, los participantes en el marco espacial de esta historia no quieren olores, ni manchas ni secreciones. Sólo sensación táctil, tensión muscular, gritos y ambientes lujosos.

V. DIÁLOGO

El diálogo es el nexo por el cual el uno se construye a partir de la experiencia con el otro. Esta relación hermeneútica es fundamental en el abordaje no sólo de narrador y personajes,¹⁸ sino también en las relaciones que éstos establecen con las dos perspectivas contextuales enlazadas: la del autor (contexto de emisión) y la del lector (contexto de recepción). Cuando el diálogo se manifiesta en forma de testimonio, conversación, pensamiento o construcción conceptual, lo que refleja

no es sólo lenguaje sino toda una pléyade de sentidos que conforman la visión del mundo de cada uno de los personajes. En el diálogo el lector es capaz de acceder a muchas historias de formación espiritual, de traumas personales, de lecturas efectuadas, de sentires, de sensaciones, de aspiraciones, miedos y satisfacciones que forman y dan personalidad a cada uno de los que intervienen en él. Por el diálogo somos capaces de entender a "O", de sentir pena por ella, de gozar con ella y de acordar o no acordar con su perspectiva de la condición. Por el diálogo odiamos a Sir Stephen o quizá lo envidiamos. Por el diálogo entendemos la diferencia que distingue al amor sentido por René. Por el diálogo entendemos el relato como una obra pornográfica y depravada o como una poética ilustración del sentimiento amoroso.

En cada uno de estos juegos está, por supuesto, el contexto: ese marco de formación personal que, como cada uno de los personajes, nosotros tenemos y condiciona u orienta nuestros juicios sobre lo escuchado a cada una de las voces. En el diálogo no sólo encontramos la posibilidad de poner en común, de entender. También está presente el riesgo de proyectar nuestro propio ámbito de formación y exhibirlo como ante un espejo: ¿leo *La historia de O* para obtener esa satisfacción sexual propia de los momentos privados que

18 Cuyas voces dialogan en el marco de la acción del relato.

nunca quisiéramos que se manifestaran públicamente? ¿La leo con un afán de intercambio de opiniones sobre el papel de la mujer frente al hombre? ¿La tomo como esa perversión susceptible de verse pero nunca de hacerse? ¿Es gratificante? ¿Me identifico con alguna de las voces en particular?

A todas estas preguntas sólo puedo responder en términos de mi propia conformación. Los "síes", los "noes" dependerán del *background* con el que mi propia historia me haya dotado y serán relativos, opuestos o parcialmente correspondientes a las historias que conformaron el ser de quien dialoga conmigo. Me comunico con mis interlocutores del relato precisamente porque, como ellos, tengo una apreciación sobre los hechos relatados, los conozco, los imagino y los valoro.

VI. PERSONAJES

Los interlocutores aludidos en el punto anterior son, justamente, los nombres y las historias correspondientes que aparecen ante mí en el relato. Cada uno de ellos me ofrece una posibilidad distinta a la mía pero también devuelve esa parte de mí que yo identifico en la alteridad. Soy, estoy de acuerdo o disiento en la medida en que surja una empatía, una incompatibilidad, un complemento a mis vacíos o un suplemento a mis posturas

que correlacionen mi posibilidad con la posibilidad expuesta por aquel con quien dialogo.

En todo momento, "O" sostiene un doble papel o posibilidad: es objeto y es sujeto. Es objeto porque tiene en sí un valor de uso y un valor de cambio. "O" está pragmáticamente condicionada al aprovechamiento de su físico para la obtención de placer. En este uso entran en juego o diálogo directo el narrador impersonal,¹⁹ los amos,²⁰ los criados,²¹ las compañeras de circunstancia y, en forma inmediata, el lector.²²

Como sujeto, "O" es mucho más fuerte. No obstante la absoluta cosificación de su cuerpo, ella se erige como el marco de voluntad que reviste de libertad a la sujeción. A cada orden de aquel que la posee se antepone de antemano la voluntad de obedecer y agradar, no obstante los miedos y temores propios del no tener ya control sobre sí misma.

Soy tuya —dijo al fin a René. Seré lo que tú quieres que sea.

No. Nuestra —repuso él. Repite conmigo: soy vuestra y seré siempre lo que vosotros queráis que sea. (Réage, 1998: 94)

La confesión queda hecha y clara la aceptación de la condición de objeto. Pero luego viene la liberación en la voz narradora:

La voluntad que le pedían que expresara era la voluntad de abandonarse, de aceptar por anticipado cosas a las que ella sin duda deseaba decir que sí, pero a las que su cuerpo se negaba: por lo menos en lo relativo al látigo. Pues, por lo demás, si tenía que ser sincera consigo misma, se sentía demasiado turbada por el deseo que leía en los ojos de Sir Stephen para engañarse y, por más que temblara, o precisamente por temblar, sabía que ella esperaba con más impaciencia que él el momento en que posara su mano, o quizá sus labios, en ella. (Réage, 1998: 96)

La liberación es titubeante. Débil quizá, pero marca ese *leitmotiv* del conflicto que bien podría implicar dos voces más en situación de diálogo: las apreciaciones encontradas en la mente de "O". Un diálogo de conflicto, de indeterminación que tiende a terminar con la apreciación

19 ¿Podría ser la misma "O"? Recordemos la forma de relación. Prácticamente una colección de memorias linealmente articuladas.

20 Básicamente, René detenta el uso y mantiene la potestad para ejercer el intercambio. A éste se suma la acción de Sir Stephen, quien recibe el dominio del objeto a partir de un contrato previamente establecido con René. El marco de conversación entre ambos es mediado por una especie de compromiso fraterno: "entre nosotros existe una libertad tan antigua y absoluta que hace que todo lo que me pertenece sea suyo y lo que le pertenece a él sea también mío" (Réage, 1998: 92).

21 El aprovechamiento de ocasión, pero lícito del objeto custodiado: "el criado la cubrió con la manta negra, no sin antes haberle levantado las piernas para examinarle el interior de los muslos [...] Los labios, que le ardían entre las piernas, le estaban vedados y tal vez le ardían porque los sentía abiertos a quien quisiera: al mismo criado: Pierre, si se le antojaba".

22 No se puede negar el papel activo que éste último juega en el intercambio desde el momento en que decide optar por el marco de conversación de un relato en particular.

de que en el fondo siempre subyace la vocación de entrega. En esto está la libertad.

Puede ser que "O" deteste la idea de pertenecer a Sir Stephen, pero adora la esencia de pertenecerle en función de la felicidad o la satisfacción de su verdadero amo o de su verdadero amor: René. También puede ser que "O" tema a las aproximaciones de "otro" que no sea su verdadero "Yo" (René nuevamente), pero no tiene posibilidad de dejar de excitarse con el extraño y las acciones que éste pueda tomar en ella.

La diferencia entre el sujeto y el objeto está en la posibilidad de autoafirmarse y determinarse en la particularidad. El sujeto es proactivo, el objeto es receptivo. Ambas condiciones son asumidas plenamente por la protagonista que aparece ante los ojos de los demás personajes simple y exclusivamente como objeto de uso, intercambiable y maleable a voluntad, mientras que, en su fuero interno, sabe y explota de lleno su cualidad autónoma de ejercicio de la libertad en el amor como entrega incondicional.

Todo encuentro en "O" no directamente relacionado con René o Sir Stephen se vuelve circunstancial, casi inapreciado. Dialoga con las otras esclavas, convive con modelos, choferes, mayordomos, meseros y custodios prácticamente a un nivel de accidente y porque no tiene de otra. Sus intervenciones dialógicas con ellos son tan efímeras como lo puede ser cualquier acto que no tenga al amor (su motivo) como eje rector.

René y Sir Stephen, los complementos dialógicos al sentido de "O" no pueden ser entendidos en función de los modelos: protagonista-antagonista-incidental. Su valor es decisivamente protagónico toda vez que se convierten en el referente para la acción escénica a la que se somete "O". La relación amor-pasión puede ser referida en términos de la apreciación que tiene la joven esclava de cada uno de los dos hombres.

"O" mantiene comunicación permanente con René en términos de un ideal trascendental. La figura divina es materializada por el amante quien, omnipresente, valora el afecto de su criatura mediante una serie de pruebas. Desde otro nivel de diálogo, la particularidad del carácter de Sir Stephen, su brutalidad y su cinismo se empatan con el sentido oculto del deseo en "O". Sir Stephen viene a ser el lado oscuro del amor ideal que siente por René; no es el complemento amoroso a su particular sentido de vida sino el complemento erótico que requiere en todo momento.

El amor encarnado en René como ausencia, platonismo y vacío se torna físico sólo por la acción de la pasión y el erotismo brutal que recibe en los maltratos de Sir Stephen.

Sin alma –o como quiera llamarse a ese *soplo* que hace de cada hombre y de cada mujer una *persona*– no hay amor pero tampoco lo hay sin cuerpo. Por el cuerpo, el amor es erotismo y así se comunica con las





fuerzas más vastas y ocultas de la vida. Ambos, el amor y el erotismo – llama doble– se alimentan del fuego original: la sexualidad. Amor y erotismo regresan siempre a la fuente primordial, a Pan y a su alarido que hace temblar la selva. (Paz, 1994: 207)

VII. ESTESIS

VII.1. EL SENTIDO DEL AMOR. El amor es el marco de sentido que habilita el diálogo entre las voces que surgen del relato de esa joven voluntariamente esclavizada. La reiterada frase “te amo” es el vínculo que brinda a “O” la fortaleza necesaria para ese viaje ritual que emprende en busca de su redención. La esclava comulga con el “te amo”, se mueve, entrega y purifica constantemente en la extensión del término. Por otra parte, el “te amo” la hace sufrir al entenderlo –con base en las pruebas a las que es sometida– como una mentira. “O” teme, se encela y llora ante la posibilidad de que su dios tenga más consideración afectiva para Sir Stephen. La dualidad amor-pasión se rebela entonces como un diálogo de sentimientos encontrados. Lo físico y lo espiritual pugnan por excluirse. “Como todas las grandes creaciones del hombre, el amor es doble: es la suprema ventura y la desdicha suprema” (Paz, 1994: 210).



VII.2. LAS POSIBILIDADES DEL AMOR. La llama doble de la que Octavio Paz habla metafóricamente plantea el conflicto fundamental en “O”. El amor redime a cualquiera de cualquier padecimiento, menos de ese que se refiera, precisamente, a lo amoroso. “O” no sufre trascendentalmente bajo los embates del látigo, ni por las caricias de las misteriosas manos que la mancillan en la tiniebla, ni embutida en los corsés o estigmatizada por fuego y anillas. Los padecimientos físicos purifican el verdadero espíritu del amor: el del ideal y el de la aspiración. Llegó un momento en que “O” parece encontrar incluso el placer temporal y transitorio bajo el dominio de Sir Stephen. Para ella el erotismo físico, la pasión y la sensación de impotencia satisfacen su carne sin hacerla perder la vocación de servicio para ese dios suyo: René.



VII.3. LAS TRANSGRESIONES DEL AMOR. El relato de “O” es una prueba experiencial de redención a través del sufrimiento. La víctima se redime por el ritual y aspira a avanzar cada vez más hacia el Nirvana de su propia confesión: alcanzar el amor pleno. La pregunta que surge después de la lectura de “O” es ¿realmente la joven esclava podría alcanzar el amor pleno?, ¿cuál podría ser éste? Tal vez una solución poética basada en el encuentro final entre los amantes hubiese sido algo realmente cursi. Al lado de René por el resto de sus días, “O” padecería el peor de los suplicios: el de saber que su ideal era falso, que el verdadero amor-gozo y placer sólo lo había experimentado en su vida como esclava.

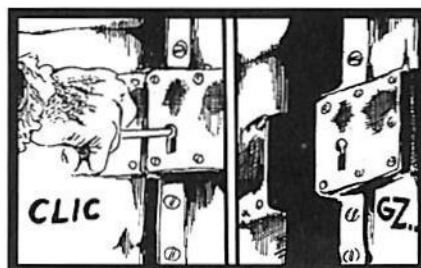
Para “O” ya no existe posibilidad fuera del rito. Su verdad la descubrió

en el platonismo de su intención. Sólo el mantenimiento de este ideal podrá satisfacerla a plenitud.

El amor no busca nada más allá de sí mismo, ningún bien, ningún premio; tampoco persigue una finalidad que lo trascienda. Es indiferente a toda trascendencia: principia y acaba en él mismo. Es una atracción por un alma y un cuerpo; no un idea: una persona. Esa persona es única y está dotada de libertad; para poseerla, el amante tiene que ganar su voluntad. Posesión y entrega son actos recíprocos. (Paz, 1994: 210)

Este argumento de Paz permite sugerir el cierre de la poética del relato. El amor de "O" no busca más de lo que ya encontró en el rito. Para ella su estado es plenitud y el mantenimiento de su ideal condición de plenitud. Su atracción por partida doble va en función de esa alma que diviniza y de ese cuerpo que la somete. Su libertad es tal que convierte a los demás actantes en instrumentos para alcanzar ese clímax que sólo la llama doble proporciona. Al final ya nada importa, sólo el recuerdo. Por primera vez "O" tendrá un pasado.

En un último capítulo que fue suprimido, O volvía a Roissy, donde Sir Stephen la abandonaba. Existe otro final de la historia de O. Y es que al darse cuenta de que Sir Stephen va a dejarla, ella prefiere la muerte. Y él accede. (Réage, Apostilla final) LC



BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Ramón y Lauro Zavala [Comps.] (1997). *Voces en el umbral. Bajtín y el diálogo a través de las culturas*, México, Libros de Versión, UAM.
- Bajtín, Mijail (1989). *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Eliade, Mircea (1994). *Mito y realidad*, España, Labor.
- Lotman, Iuri Mijailovich (1996). *La semiósfera*, España, Frónesis-Cátedra, V. 1.
- Paz, Octavio (1994). *La llama doble*, México, Seix Barral.
- Réage, Pauline (1998). *La historia de O*, España, Tusquets.

