



Alberto Martín Gómez Ascaso

El arte como voluntad de suerte

Una reflexión sobre Georges Bataille

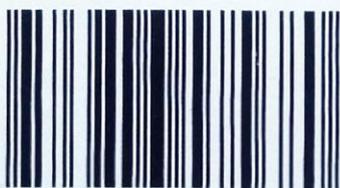
El arte como voluntad de suerte

Este libro es un intento de confluencia de dos temas, en principio, diferentes, el arte y la voluntad de suerte. La experiencia de la creación artística, por una parte, busca una manera de abordar la pregunta por el arte desde una perspectiva hasta ahora poco estudiada, la experiencia interior de la persona que se acerca a una obra de arte precisamente en el instante mismo de la creación, en el momento justo de traspasar esa puerta de la que nos habla Nietzsche y a la que Bataille dedicará, en cierto modo, toda su obra. Por otra parte, la voluntad de suerte plantea la posibilidad de fundamentar lo que pudiera llamarse un arte batailleano. Habitualmente el arte suele abordarse desde perspectivas históricas, sociológicas e incluso psicológicas, suele tratarse la obra una vez terminada, o a veces antes de ser comenzada, pero hay un pequeño hueco sin explorar, precisamente el de la obra de arte mientras se está haciendo. Es esta perspectiva la que el autor trata de plantear como una manera diferente de entender lo que es una obra de arte.



Alberto Martín Gómez Ascaso

Zaragoza, 1963. Escultor y doctor en Filosofía. Como profesional de la escultura ha realizado numerosas exposiciones dentro y fuera de España y cuenta con abundante obra pública. Como teórico, especializado en filosofía del arte, ha trabajado como profesor en la Universidad de Zaragoza y publicado artículos en catálogos y revistas.



978-3-8465-7568-0

editorial académica **española**

Alberto Gómez Ascaso

El arte como voluntad de suerte

Una reflexión sobre Georges Bataille

Editorial Académica Española
Saarbrücken (Alemania), 2011

Agradecimientos

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a la profesora Elvira Burgos y a los profesores Antonio Campillo, Agustín González, Ignacio Izuzquiza, Miguel Morey y José Luis Rodríguez por su afectuoso apoyo y sus imprescindibles aportaciones a la redacción definitiva del presente ensayo.

Para Yolanda y Adrián

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	5
I - EL TIEMPO DE GEORGES BATAILLE.	13
1- Un tiempo y lugar extraordinarios.	14
- El artista y su nueva mirada.	15
- Los <i>artistas</i> no han hecho sino interpretar el mundo, sin embargo, se trata de transformarlo.	20
- El mercado: un nuevo soberano.	28
2- Influencias teóricas en el pensamiento de Bataille.	33
- Surrealismo.	34
- Nietzsche.	44
- Marxismo.	54
- La crítica social	56
- <i>La noción de gasto.</i>	57
- <i>El problema del Estado.</i>	59
- <i>La estructura psicológica del fascismo.</i>	64
- <i>Contre- Attaque.</i>	67
- ¿Comunismo nietzscheano?	69
II - HACIA UN ARTE BATAILLEANO.	70

1- Una metáfora y tres conceptos.	71
La metáfora del Ojo.	74
- Un padre ciego.	74
- El sol-ojo.	75
- <i>Anus Solaire</i>	77
- <i>L'oeil pinéal</i>	78
- <i>Histoire de l'oeil</i>	84
Experiencia interior	89
- La comunicación sagrada. Una idea de comunidad.	90
- <i>L'amitié</i>	97
- Mysterion. Mystikós	103
- <i>La experiencia interior</i>	109
- Experiencia erótica	114
Voluntad de Suerte	125
- <i>"El plácido desangramiento del sol"</i>	127
- La suerte	131
- La libertad de Aión	136
Soberanía.	140
- <i>La parte maldita III: La soberanía.</i>	143
- <i>"Escapar de Hegel"</i>	149
- Comunismo y soberanía	158
2 - La experiencia artística.	163
Los orígenes del arte.	164
- La pintura prehistórica. Lascaux o el nacimiento del	

arte.	164
- Manet	168
- Las lágrimas de Eros	170
La experiencia del arte.	173
El arte como trasgresión del límite.	183
Hacia un arte batailleano	189
BIBLIOGRAFÍA CITADA	193

INTRODUCCIÓN

Este libro es un intento de confluencia de dos temas, en principio, diferentes: el arte y la voluntad de suerte. La experiencia de la creación artística, por una parte, busca una manera de abordar la pregunta por el arte desde una perspectiva hasta ahora poco estudiada, la experiencia interior de la persona que se acerca a una obra de arte precisamente en el instante mismo de la creación, en el momento justo de traspasar esa puerta de la que nos habla Nietzsche y a la que Bataille dedicará, en cierto modo, toda su obra. Por otra parte, la voluntad de suerte, plantea la posibilidad de fundamentar lo que quisiera llamar un arte batailleano.

Habitualmente el arte suele abordarse desde perspectivas históricas, sociológicas e incluso psicológicas, suele tratarse la obra una vez terminada, o a veces antes de ser comenzada, pero creo que hay un pequeño hueco sin explorar, precisamente el de la obra de arte mientras se está haciendo. Es esta perspectiva la que he tratado de plantear como una manera diferente de entender lo que es una obra de arte.

La primera vez que leí a Bataille fue casualmente. Se trataba de *El Culpable*. Poco, o más bien nada, sabía entonces de filosofía. Dudo que entendiera algo, pero recuerdo que de alguna manera intuí que ahí se hablaba precisamente de este asunto que tanto me apasionaba. Hoy, cuando han pasado algunos años desde aquella primera lectura, todavía sigo encontrando dificultades para decir dónde y cómo habla Bataille de ello en este libro que sigo considerando el más importante de cuantos escribió.

Durante mucho tiempo la dedicación profesional a la actividad artística y el estudio de la filosofía siguieron caminos paralelos. A veces se entrecruzaban, pero en general se mantuvieron siempre a una prudente distancia. Llegó un momento, sin embargo, en que me planteé una posibilidad de confluencia, quise saber hasta qué punto era posible realizar una reflexión filosófica sobre la experiencia del arte. Recordé a Bataille y volví a leerlo, esta vez con una mirada

diferente. Desde el principio encontré dos dificultades, aunque tal vez fueran una misma: Bataille dedica muchas más páginas a la experiencia que podríamos llamar mística, o a la experiencia erótica, que a la experiencia creativa. Además, llama la atención la poca bibliografía que se puede reunir sobre el tema.

Este libro, en cierto modo, sigue el mismo esquema que yo había vivido. Se estructura en dos partes. La primera, trata de buscar las influencias que el joven Bataille recibió del ambiente artístico y filosófico de aquella peculiar primera mitad del siglo XX. La segunda, analiza los conceptos fundamentales del pensamiento batailleano que nos permitirán plantear una idea sobre el arte -de la creación artística-, como voluntad de suerte, es decir, como salida de un proyecto mediante un proyecto.

Comenzaremos, pues, con una vista panorámica del entorno artístico en el que se formó Bataille y en el que llegó sin duda a destacar. Tan solo hemos querido dar unas pinceladas de lo que fueron las vanguardias artísticas desde los últimos años del siglo XIX hasta la mitad del XX, porque realmente, y como se podrá ver en el texto, esta panorámica no es sino un pretexto para observar lo que nos interesa subrayar: la peculiar y original relación que se dio en ese momento y en ese lugar entre el pensamiento y el arte, hasta qué punto fueron precisamente los artistas, filósofos aficionados, los que lejos de la universidad, en cafeterías y talleres, fueron descubriendo y en cierto modo recuperando para nosotros el pensamiento de grandes filósofos, que por unos motivos u otros, habían quedado al margen, apartados del mundo académico: los “maestros de la sospecha”. Seguramente, su aproximación tuvo poco o ningún rigor, muchas veces incluso, tan sólo los conocieron de oídas, pero lo cierto es que sólo en ese entorno se hablaba de ellos con verdadera pasión.

A la luz de este ambiente artístico-filosófico, iniciaremos un pequeño recorrido por la formación filosófica del joven Bataille. No pretendemos profundizar en el pensamiento de los principales autores que tanto le influyeron, sino más bien señalar cuál fue esta influencia, en qué consistió, qué aspectos de la obra de Marx o de Nietzsche le marcaron decisivamente. Es cierto que fueron muchas y diversas las influencias que tuvo, pero me he limitado a las que he considerado fundamentales, las que marcarían a toda una generación de artistas e intelectuales llegados a París desde diferentes partes del mundo. Por ello, hemos dedicado un interés especial al surrealismo, como otra de las principales influencias y como movimiento artístico que ejemplifica mejor que ningún otro todo nuestro planteamiento: no sólo engloba y unifica en los años veinte todas las vanguardias anteriores a él, sino que entremezcla de forma tan interesante como quizás ingenua las corrientes filosóficas que ellos

mismos consideraron marginadas. He querido tratar este tema centrándome precisamente en la compleja relación que mantuvieron Bataille y Breton. A través de su polémica abierta, podemos ver dos posiciones muy diferentes sobre el modo de comprender el mundo, de situarse en él. Su confrontación, aparentemente marcada por una lucha de liderazgo, un tanto teatral a veces, como era el gusto de la época y de ellos en concreto, nos deja entrever dos formas opuestas de estar en el mundo, aspecto que he querido explicar a partir de su compromiso, compatible o no, con los pensamientos de Marx por un lado, y de Nietzsche por otro. Diferencia que permanece viva para nosotros hasta la actualidad. Para algunos, como Bataille, ambos mundos no sólo eran compatibles, sino que debían serlo, había que hallar la manera de que lo fuesen. Para otros, como Breton, el compromiso con el marxismo era del todo incompatible con el más mínimo acercamiento al mundo nietzscheano. El surrealismo, va a unir a esta doble influencia el pensamiento no menos polémico de un tercer filósofo: Freud, cuya obra comenzaba también a comentarse y defenderse en determinados círculos extraacadémicos. La interacción y mezcla de estos tres pensamientos, no se queda tan sólo en ser una característica fundamental en Bataille, o incluso en toda su generación de artistas intelectuales, sino que se puede afirmar que se ha enraizado como núcleo del pensamiento filosófico hasta la actualidad.

En la segunda parte, me propongo analizar algunas de las ideas que Bataille aporta al pensamiento contemporáneo: *Una metáfora y tres conceptos*. La obra batailleana ha sido estudiada y explicada por diferentes autores, aunque no muchos si la comparamos con otros pensadores de su época, y en general ha sido analizada mayoritariamente desde la perspectiva política, económica, literaria, erótica o incluso mística, pero tan sólo excepcionalmente en su dimensión estética. Es cierto que algunos títulos de su obra hacen referencia explícita al tema del arte, como pueden ser sus estudios sobre Lascaux o Manet, pero como fundamento teórico para plantear la posibilidad de un arte batailleano, es decir, la posibilidad de plantear una nueva manera de mirar el arte, el acto creativo como experiencia interior, resulta más conveniente centrarse en lo que consideramos su principal aportación: la *Summa ateológica*, de la cual, no por casualidad *El culpable* es el punto de partida. Esta obra, o suma de obras, es la parte más significativa de todo el conjunto de su voluminosa producción literaria y filosófica, si tenemos en cuenta la extensión y diversidad apreciables en sus *Obras Completas*.

Los tres títulos de la *Summa ateológica* ocupan un lugar central, no sólo porque fuese desarrollada en la parte cronológicamente central de su vida, sino porque sus obras anteriores podríamos comprenderlas como una preparación para esta trilogía, y sus obras posteriores, un intento de reestructuración y aplicación a campos dispares aunque concretos del conocimiento. Es entonces la parte central en ambos sentidos, es la cumbre en estado bruto. Difícilmente podríamos adentrarnos en la *Summa* sin aprehender antes su mundo metafórico, onírico, delirante, surrealista. Como reconocería Breton, Bataille fue el único capaz de crear un mito nuevo. Un mundo en el que el ojo-sujeto es arrancado de la seguridad de su órbita en un juego en el que la vida y la muerte se entremezclan y confunden. El ojo-objeto se ha convertido así en una mueca grotesca que nos recuerda sin dulzura el espejo de nuestra subjetividad.

En *El culpable*, *La experiencia interior* y *Sobre Nietzsche*, literatura y filosofía, arte y pensamiento, resultan inseparables, recordándonos también en ello, la obra de su admirado Nietzsche. La experiencia interior es la interpretación y la vivencia de aquel instante entendido como puerta, de aquel tiempo aión que como el relámpago en la nube oscura viene y se va, como el paso de la trascendencia a la inmanencia una y otra vez.

Para Bataille la voluntad de poder es voluntad de suerte. La suerte, la *chance*, pone al ser en juego, es “el arte de ser o el ser, el arte de acoger la suerte, de amarla”, escribirá en *El culpable*. El acercamiento a la muerte, el viaje hacia el límite último es el único sentido de la vida humana, el sentido de la tierra, el sentido que da el rayo a la nube oscura de la que surge. La suerte es el límite de la razón, el imposible territorio común entre trascendencia e inmanencia. La suerte es la pérdida del sentido, la voluntad de suerte el único sentido imaginable. Es el viaje del ser humano hacia lo imposible, “el pensamiento no puede alcanzar los extremos” dice, es un viaje en irremediable soledad hacia la comunidad imposible, la voluntad de disolución del sujeto.

Este ser, capaz de jugar su suerte, es el ser soberano. Capaz de adentrarse en la inmanencia de un instante, de morir y volver a nacer en cada acto, de transgredir los límites de lo posible, es el ser humano que se atreve a levantar su mirada hacia la vertical como gesto último de su eréctil devenir, como el ojo soberano que se sabe fuera del sujeto. Esta idea de soberanía, que se destila a partir del mundo metafórico del ojo y de la experiencia interior, será el concepto básico sobre el cual se urdirá el hilo conductor de toda la obra posterior de Bataille.

Es a partir de aquí donde comienza la última parte del libro, la posibilidad de plantear la experiencia del arte como experiencia interior, lo que podría ser

una mirada diferente hacia la creación artística. El arte como algo más allá de la comunicación, más allá del propio lenguaje, del mensaje, de los objetivos, de lo conceptual, de lo decorativo, de lo estético. El arte tan sólo como experiencia de transformación, como trasgresión de sus propios límites, la posibilidad de hablar del silencio, en silencio. Para Bataille hay que “salir del proyecto mediante un proyecto”. Una obra cualquiera, será artística en la medida en que consiga salir del proyecto desde el cual ha surgido. Deberá partir de una voluntad clara de actuar, de un objetivo, sin embargo, en la medida en que la voluntad es voluntad de suerte, el proyecto prevé la necesidad de perderse, de llegar hasta el límite, de salir del camino de la trascendencia, salir del tiempo, cruzar, transgredir la puerta del instante y saltar al vacío. El momento de creación como experiencia interior es este salto en el que el sujeto se ha perdido, voluntariamente. El acto artístico ya no es un medio sino un fin en sí, es un acto soberano.

Sin embargo, necesariamente el viaje ha de tener vuelta, aunque nunca se vuelva al mismo lugar. Bataille insiste en ello una y otra vez: tan sólo la muerte es la aniquilación total del sujeto. Se ha de regresar a la trascendencia, al proyecto, se ha de llegar hasta el límite de lo posible sin caer al otro lado. Sólo así el viaje a la inmanencia no será un ir hacia atrás, no será una caída, como quisieron ver algunos de sus contemporáneos desde una perspectiva existencialista. Es un ir y venir no dialéctico, un eterno retornar, una experiencia de transformación tal, que la vuelta tendrá lugar en un tiempo y espacio imprevisibles. La salida del proyecto prevé la vuelta, pero afirma lo desconocido, es la voluntad de suerte.

Como ejemplo de esta actitud, quiero recordar lo que considero una de las aportaciones no sólo más interesantes, sino también más bellas y fascinantes de cuantas Bataille escribió. Se trata de la interpretación que hizo sobre el momento en que el homo sapiens se transforma en homo ludens y se adentra en la oscuridad de su cueva para pintar los maravillosos techos de Lascaux. Es seguramente el ejemplo mejor con que se puede ilustrar su visión del arte. Gracias al encargo que recibió para escribir sobre estas pinturas, Bataille fue unas de las primeras personas que tuvo la oportunidad de adentrarse hasta la profundidad de la cueva y contemplar personalmente tal maravilla.

En algún momento de su historia, el ser humano, en grupo, se refugia en la entrada de una profunda grieta de la tierra. Precisamente porque la entrada es el lugar de máxima seguridad, el lugar en el que el fuego prometéico ilumina al sapiens, distanciándolo para siempre del resto de los seres que permanecerán en la oscuridad. Este espacio habitable, el hogar, ordenado, seguro y luminoso,

en el que por el día llegan los rayos del sol y por la noche mantiene al abrigo el fuego encendido, este lugar adornado, decorado, racionalizado, es el mundo de lo útil, donde se fabrican y guardan las herramientas, es el mundo del trabajo y la vida social con sus leyes y costumbres, es el mundo del proyecto. Sin embargo, este pequeño mundo, apenas una estrecha franja iluminada por la razón, está rodeado por dos mundos inmensos y desconocidos. Por un lado, afuera, la inmensidad de la naturaleza llena de peligros, cambios imprevisibles, ciclos inexplicables, criaturas salvajes y temperaturas insoportables. Por el otro lado, la oscuridad permanente, la quietud de las sombras, el silencio acechante del interior inmenso e inimaginable de la cueva. El humano debe salir al mundo exterior necesariamente si quiere alimentarse y obtener los elementos primordiales para su supervivencia. Pero, por algún motivo que no somos capaces de explicar, este ser que conocemos como humano, va a abandonar este mundo suyo de seguridad, de luz y orden, para adentrarse, en solitario, en la oscuridad del interior, en las profundidades de la cueva y de sí mismo. Algo le empuja hacia lo desconocido, hacia la incertidumbre que supone perder la seguridad, la luz, el grupo. No hay necesidad, no cabe esperar nada útil de semejante aventura. ¿Por qué entonces transgredir el límite de la razón? En aquel lugar remoto, tan lejos de lo habitable, de lo humano, va a realizar la obra que hoy conocemos como arte. Nada tiene que ver con la decoración de la entrada. Ha creado un mundo aparte en las entrañas de la tierra, lejos de la luz, del trabajo, de lo útil, lejos del mundo del proyecto. Pero este viaje hacia ese otro afuera que es el interior, no puede concluir allí, ha de tener vuelta. Nadie puede vivir allí. El viaje hacia lo desconocido se inicia con la intención de volver, pero el ser que se arrastra por los estrechos, oscuros, fríos y solitarios pasadizos laberínticos, volverá sin duda transformado por la experiencia.

Así es para Bataille la experiencia de la creación artística. Ya hemos dicho que nunca escribió lo que podríamos considerar una "teoría del arte", pero a partir de interpretaciones como esta, seguramente con más valor poético que paleontológico, podemos reconstruir una mirada propiamente batailleana del arte

El arte es trasgresión, pero trasgresión de sus propios límites previamente construidos. Una línea dibujada crea efectivamente un contorno, separa dos espacios, crea una diferencia entre dentro y fuera, construye un límite que bien puede representar una figura. Esa posible figura puede ser estudiada desde muchos puntos de vista, puede significar cosas, comunicar ideas, transmitir sentimientos, etc., pero desde nuestra perspectiva nunca sería tal figura, en cuanto que línea, límite o contorno, una obra de arte, sino que debería haber

una trasgresión de dicho límite. El artista proyecta esa línea, y para ello se introduce en el mundo del trabajo, del saber, de la técnica, de lo trascendente. Después, una vez que el proceso ha comenzado, se adentrará en el oscuro laberinto de la cueva, deberá salir del proyecto, traspasar el límite de la luz, del pensamiento, abismarse en su experiencia interior, perderse, afirmar la suerte, cruzar la puerta del instante. Tal vez el camino no lleve a ninguna parte, tal vez no haya posibilidad de vuelta, pero el proyecto inicial prevé un desenlace. La obra debe llegar a término, el viaje debe concluir, es el momento de volver a la trascendencia. El tiempo indeterminado, extático, que separa el proyecto inicial de la obra acabada es el momento de la experiencia creativa. Diríamos que es el momento batailleano del arte, el instante extraordinario vivido por el artista durante el acto de crear. Pero, ¿de qué manera, deberíamos preguntarnos, este momento de trasgresión es apreciable en el resultado final que podemos ver, en la obra acabada? ¿dónde está para nosotros la trasgresión del límite en el dibujo que poníamos de ejemplo?

Esta pregunta, sin respuesta, nos conduce a una idea que recorre toda la vida de Bataille -y el presente ensayo-, de principio a fin, de forma subterránea, por debajo de contextos históricos, influencias o conceptos: una y otra vez Bataille buscó la comunidad. Desde su búsqueda religiosa en la adolescencia, el frustrado proyecto surrealista *Oui*, a través de numerosas revistas literarias o de pensamiento, de grupos políticos, sociedades más o menos secretas, relaciones amorosas, orgías, tertulias, ebriedades, incluso en su peculiar búsqueda de complicidad con el lector -a los que nos habla al oído, en voz baja, de uno en uno-. Siempre buscó la comunidad imposible, la comunión del silencio compartido, más allá del pensamiento y del lenguaje, como dice en *El Culpable* “el lenguaje no es la comunicación, sino su negación”. La “amistad cómplice” de la que habla, se cuela entre las líneas de sus páginas. Más allá de lo que nos comunican sus palabras escritas, sus obras, “escritas con sangre” buscan en nosotros, lectores, una experiencia de la que saldríamos transformados, buscan sumirnos en una suerte de experiencia interior que pudiéramos vivir como experiencia de comunión.

¿Es posible entonces, volviendo a la pregunta que ha quedado abierta, compartir lo ocurrido durante la salida del proyecto, durante el instante extático que hemos considerado experiencia de creación? ¿Es posible imaginar esa “amistad cómplice”, entre quien realiza el dibujo y quien lo contempla después? Sólo si esto fuera posible, si pudiéramos vivir esa experiencia transformadora, si fuera posible tal comunidad, entonces sería posible pensar en el arte como trasgresión del límite, y sólo así podríamos considerar artística

una obra cualquiera en función de la experiencia creativa, y sólo así, por lo tanto, podríamos hablar de un arte batailleano.

I - EL TIEMPO DE GEORGES BATAILLE.

1- UN TIEMPO Y LUGAR EXTRAORDINARIOS.

La época en que vivió Bataille está marcada por grandes acontecimientos: dos guerras mundiales, la revolución soviética, la guerra civil española..., e ingenios tecnológicos sin precedentes. Todo ello, Bataille lo vivió -y sufrió- en un escenario excepcional: París, la "capital" del mundo. Este momento y lugar tan extraordinarios, fueron cuna de grandes sueños, y se forjó la ilusión de crear un mundo nuevo más justo, libre y creativo. El arte tendría en ello un papel hasta entonces insospechado, atribuyéndose la misión de pensar y transformar la realidad. Este será nuestro punto de partida. Es el tiempo de Georges Bataille.

Las dos guerras mundiales que van a vertebrar el periodo en que vivió Bataille nos servirán para marcar las tres grandes etapas en que suele dividirse su obra y su vida. El cambio de siglo y la primera década del XX corresponden a su infancia. Una infancia que se verá bruscamente truncada por la Primera de las grandes guerras y su temprana incorporación a filas. El periodo de entreguerras es el tiempo en que Bataille tomará pleno contacto con el efervescente mundo de los míticos "felices veinte" y que darán comienzo a su desparar literario y filosófico. La Segunda Guerra mundial y los años que le siguieron hasta su muerte en 1962 constituyen el periodo de madurez intelectual y artística.

Nacido en Billón el 10 de Septiembre de 1897, su familia se traslada a Reims cuando él tenía apenas cuatro años. Su padre, ciego y enfermo de sífilis, consumido por el dolor, y su madre, sumida en un constante sufrimiento, próxima al desequilibrio mental, motivaron que tanto la infancia de Georges como la de su hermano Martial estuvieran marcadas por la desgracia.

Movilizado en el 16, el joven Georges cae enfermo de pulmonía siendo declarado inútil para el ejército. Profundamente afectado por su penosa situación personal y familiar busca refugio en la religión. Instalado en París desde 1918 comienza sus estudios universitarios y en 1922 defiende su tesis de licenciatura en la École des Chartes, siendo nombrado archivero paleógrafo en la Biblioteca Nacional. Gran lector y amante de la literatura y la historia, así como de las lenguas clásicas y modernas, animado por la lectura de Nietzsche,

profundiza en el estudio de la filosofía. Inmerso ya en el ambiente artístico y cultural de París, así como en la vida nocturna y bohemia de la gran ciudad, conoce en 1924 a Michel Leiris y al grupo de artistas e intelectuales que frecuenta el taller del pintor Andre Masson en la calle Blomet. Es a partir de este momento, a través de su creciente implicación y protagonismo en los movimientos artísticos y filosóficos de la capital, y por la manera en que supo compaginar su actividad artística literaria, con su indiscutible y original aportación a la escritura filosófica y su decidido compromiso político, como se convertirá en una de las figuras centrales de aquella fascinante época.

Pero antes de adentrarnos de lleno en su laberíntica obra veamos a grandes rasgos las peculiares circunstancias del tiempo que le tocó vivir y cómo los grandes cambios producidos en este periodo de transición en torno a 1900 alumbrarán una nueva visión del arte y, sobre todo, darán lugar a lo que podemos considerar un nuevo sujeto histórico, el artista intelectual, que no solo se verá envuelto por los cambios sociales sino que tendrá en ellos una decidida participación viéndose en la necesidad de adaptar sus circunstancias profesionales y económicas a los nuevos tiempos.

El artista y su nueva mirada.

En el último tramo del largo camino hacia el siglo XX habían surgido diferentes maneras de interpretar y afrontar los grandes cambios que se estaban viviendo. Para algunos se trataba de revisar el pasado y construir un futuro mejor, para otros, había que dar la espalda a cualquier tiempo pasado y mirar tan sólo hacia delante. Las grandes corrientes de pensamiento del XIX, junto a los recientes descubrimientos en las ciencias habían hecho tambalearse la concepción heredada, homogénea y estable, del mundo y del individuo.

El engranaje del sistema imperialista mundial, y opuesto a este, el desarrollo de una internacional socialista, los cimientos de la física, la fisiología y la sociología modernas, el incremento en el uso de la electricidad, la invención de la radio y el cine, el inicio de la producción en cadena, la publicación de periódicos con tiradas masivas, las nuevas posibilidades estructurales ofrecidas por el acero y el aluminio, el rápido desarrollo de las industrias químicas y de producción de materiales sintéticos y la aparición del automóvil y el aeroplano iban a cambiar por completo el panorama del nuevo siglo. La rapidez en el transporte y los mensajes, la acumulación del capital, el desarrollo de los mercados y de la organizaciones internacionales van a producir un profundo

cambio en la percepción tiempo y espacio, un cambio sin precedentes en la relación del hombre con el mundo, con la realidad y consigo mismo.

La revolución industrial había llevado a la gente del campo a la ciudad. El desarrollo tecnológico abre un mundo nuevo de esperanzas y al mismo tiempo produce temor. La máquina fascina y es rechazada. La nueva fe en el futuro se mezcla con la nostalgia por el pasado perdido. Unos se vuelcan en las nuevas posibilidades mientras que otros buscan paraísos perdidos. La exposición universal de 1889 en París marca el comienzo en esta nueva mirada, y los que lo vivieron fueron perfectamente conscientes de ello. Como escribiría Charles Peguy, “el mundo ha cambiado más en los últimos treinta años que desde los tiempos de Jesucristo”¹.

La máquina es el símbolo del progreso, el símbolo de la nueva Europa. Hubiera resultado fascinante sin duda poder observar en aquellos años el viejo aeroplano en que Blériot sobrevolara por primera vez el canal de la Mancha en 1909, instalado en una antigua iglesia desacralizada para la contemplación de todos, iluminado por la luz tamizada y multicolor de las vidrieras, como si de un sagrado objeto de culto se tratara.

En los últimos años del siglo XIX, habían surgido movimientos artísticos, que aunque renovadores en cuanto a la técnica, la intención, e incluso a veces la concepción del propio arte, parecen sin embargo representar, no sin cierta nostalgia, un mundo perdido, un paisaje que se aleja desde la rapidez del automóvil, pero que al mismo tiempo, refleja el mundo de una nueva burguesía, una acomodada clase media que se complace en verse representada en la nueva pintura. Difícilmente se puede incluir en un mismo grupo a artistas tan diferentes como Renoir, Degas o Seurat, pero sin duda sus obras representan aspectos de un nuevo mundo pleno de sentido y unidad. En ocasiones, el artista -pensemos en Cézanne, Van Gogh, o el caso extremo de Gauguin-, no sólo parece huir de la vorágine industrial, sino que físicamente se va a refugiar en la Provenza, la Costa Azul o en lejanas islas, en definitiva, en el ámbito rural preindustrial.

Esta aparente contradicción entre afirmación y negación de los nuevos tiempos se mantendrá en el siglo XX, y acaso en el XXI. Para Ernst Gombrich, producir e interpretar obras de arte, consiste en producir y percibir orden y significado. Las distintas tendencias en el arte enfatizan una u otra pretensión y aunque podemos encontrar ejemplos de pura ornamentación o de representación realista, ambas aparecen entremezcladas en las obras de los

¹ Robert Hughes, *El impacto de lo Nuevo. El arte en el siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2000, p. 9.

autores. Estos dos puntos de vista son complementarios: la búsqueda de la representación, en pos del significado, y el interés por la decoración en busca del orden. Esto confiere a la obra de arte una dimensión ética que consiste principalmente en ser "expresión de una forma de vida"² El Arte crea o rechaza valores y también los transmite, puesto que su magia consiste en introducirnos en un mundo que nos aparece como real.

Pero ¿por qué entonces ese empeño que, ya desde antiguo, ha llevado al artista a buscar una nueva realidad más compleja que de alguna manera se esconde tras la apariencia de nuestros sentidos? Konrad Fiedler había planteado en 1881 que "si dos grandes principios, la imitación y la transformación de lo real, se han disputado desde antiguo el derecho a ser la verdadera esencia de la realidad artística, el arbitraje de esa disputa sólo es posible poniendo en lugar de estos dos, un tercero, la producción de lo real"³. Como dice José Luis Rodríguez, "Lo que Prometeo distribuye, en consecuencia, es la potencia de la visión, algo que está más allá de la pura sensoriedad, pues el relato contrapone ese ver que nada fija –que es sólo mirada fija- con el ver que es preciso situar en otro territorio. La consumación del tránsito entre lo sensorial y la certeza dominadora se realiza y la visión es el regalo."⁴

Los artistas de final del XIX habían roto la convención de la ficción supuestamente realista para considerar la *vérité* como realidad verdadera y recuperar así para el arte el ser frente al deber ser de la academia. Rodin, en las conversaciones que solía mantener con su amigo Paul Gsell en sus largos paseos por el campo, a las afueras de París, insistía: "El vaciado sólo reproduce lo exterior, yo reproduzco además el espíritu, que sin duda también es parte de la naturaleza. Yo veo toda la verdad y no solamente la que está en la superficie"⁵. La cuestión sobre la percepción del mundo continuará siendo una constante para todos los movimientos artísticos de vanguardia. Se reflexiona sobre la representación de nuestro entorno, sobre la desconcertante diferencia entre el mundo tal como lo vemos y como sabemos que es, como lo conocemos.

Sin embargo, a comienzos del XX, un nuevo movimiento va a aparecer que será quien marcará el comienzo de esta nueva mirada. Un movimiento que en su decidida voluntad de ruptura frente a una modernidad que aparecía cargada de valores absolutos, prescindirá de la perspectiva en favor del perspectivismo, simultaneando diferentes puntos de vista, falseando nuestra percepción en favor de un mayor conocimiento del objeto observado y

² *Ibíd.*, p. 262.

³ *Ibíd.*, p. 205.

⁴ J. L. Rodríguez García, *Mirada, escritura, poder*, Barcelona, Edicions bellaterra, 2002, p. 37.

⁵ Auguste Rodin, *Conversaciones sobre el arte*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 16.

representado e incorporando un nuevo elemento: la disolución del sujeto en el objeto. Si en el Renacimiento la realidad era un mundo objetivo que el sujeto-ojo podía percibir y conocer, acercando así el Arte con las Ciencias Naturales, y la Modernidad había potenciado el subjetivismo dando cabida al artista-intérprete, el cubismo, hacia 1907, emparentado decididamente con la nueva física emergente, hará del sujeto parte del objeto, rompiendo así con la distancia canónica entre estos dos elementos e inaugurando una nueva visión de la realidad. Como escribe John Berger, "El cubismo cambió la naturaleza de la relación entre la imagen pintada y la realidad, y al hacerlo expresó un nuevo tipo de relación entre el hombre y la realidad"⁶.

Es interesante señalar, como ha apuntado Jeremy Rifkin, la tremenda repercusión que tendría en un plano más popular que el ámbito restringido de las vanguardias, un nuevo medio artístico indudablemente emparentado con el cubismo, aunque ciertamente anterior: el cine. Las grandes narraciones irán transformándose en historias subjetivas, personales, en las que el tiempo y el espacio se contraen, dilatan, invierten, detienen o aceleran en función de unos intereses que nada tienen que ver con las exigencias racionales de la física clásica. Este nuevo espacio-tiempo fantástico iba a convertirse en una auténtica "factoría de sueños".

Al mismo tiempo que el cubismo, aunque en un contexto geográfico muy diferente, se darán los primeros pasos hacia la abstracción, marcados también por el afán de conocimiento, por el estudio de las posibilidades de la percepción y buscando en muchos casos la representación de ideas y conceptos. El mundo físico estaba perdido importancia. La naturaleza, para Kandinsky, no es sino una copia imperfecta de la verdadera realidad divina. El hombre, atrapado por las redes de lo ilusorio es arrojado a la infelicidad sin remedio, y el arte va a convertirse en un medio para conseguir unos fines sin duda superiores. El hombre del futuro "verá" de otra forma, y el artista debe enseñarle liberándole de la contemplación de la naturaleza: ¡basta ya! de manzanas y cuerpos humanos, "la gente está cegada, una mano negra les tapa los ojos" escribiría en 1912 en *El jinete azul*. El espíritu se esconde detrás de lo corpóreo y son muy pocos los capaces de verlo. Tras esta etapa de arte didáctico, el arte desaparecerá. Cuando las personas, liberadas de su ceguera sean capaces de ver lo inmaterial, cuando al fin reine la luz y todo poder político se vea subsumido en la gran contemplación espiritual, el mundo será tan feliz que el arte ya no será necesario, allá por el siglo XXI. El manuscrito *De lo espiritual en el arte* había sido acabado en 1910 y tras su primera edición al año siguiente, el libro se

⁶ John Berger, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 2006, p. 193

extendió con extraordinaria rapidez por Europa, convirtiéndose en un mito y un símbolo para todos los jóvenes artistas. Aunque hubo dos ediciones más ese mismo año, el libro pronto se agotó en las librerías, de manera que fueron pocos los que tuvieron ocasión de leerlo y quizás esto contribuyera a mitificar todavía más su contenido. Curiosamente, se tardarían cuarenta años en volver a reeditarlo.

Resulta significativo y a primera vista sorprendente que el primer título que pensó Malevich -aunque no el definitivo- para su primer manifiesto Suprematista en 1915, fuera *Del Cubismo al Suprematismo. Un nuevo realismo pictórico*. Su movimiento otorga la supremacía de la sensibilidad colorista absoluta en contra del sujeto y el objeto. Cuadrados, rectángulos o cruces negras sobre fondo blanco constituyen lo más característico de su obra en 1916; ¿por qué entonces llamarlo “nuevo realismo”?

Tanto en el Cubismo como en la Abstracción, como después en el resto de las vanguardias artísticas, se percibe un interés interrogador de la realidad, una puesta en cuestión de los valores heredados por la tradición occidental a la hora de mirar y comprender, pero también, y sobre todo, un interés por transformar dicha mirada e incluso la realidad misma. Son muchos los que consideraron no sólo la necesidad de un nuevo arte a la medida de un nuevo mundo por venir, sino que creyeron que la aparición de este nuevo arte precipitaría sin duda este nuevo mundo. “El arte, lo mismo que la realidad que nos rodea, puede asumir este proceso como el resurgir de una nueva vida, como una definitiva emancipación del hombre”⁷, diría Mondrian en 1922. Si pensamos en el futurismo, el constructivismo, el suprematismo, la Bauhaus, el neoplasticismo o incluso el surrealismo, estaremos de acuerdo con Subirats cuando dice: “la ruptura que señaló el nacimiento de las vanguardias no fue simplemente un rechazo del academicismo y de sus propuestas formales, sino que se originaba de un sentimiento de decadencia, muchas veces derivado hacia visiones apocalípticas, y de la desesperada exigencia subjetiva de forjar una salida histórica, que necesariamente entrañaba una transformación profunda de la cultura”⁸. El arte se atribuye efectivamente el papel de configurador de la cultura, para lo que se sumergirá en una búsqueda constante de su propio sentido.

Los artistas no han hecho sino interpretar el mundo, sin embargo, se trata de transformarlo.

⁷ Eduardo Subirats, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 14.

⁸ *Ibíd.*, p. 15.

En el ámbito del pensamiento, tres corrientes filosóficas del XIX, las que desde Ricoeur conocemos como “de la sospecha”⁹, van a marcar el complejo desarrollo de Europa a comienzos del siglo XX. El marxismo, más allá de la crítica al Capitalismo, ampara y aglutina una parte importante de los deseos de cambio social, y los movimientos revolucionarios que de él surgen, auguran mayor libertad y justicia, como resulta claro en el caso de la revolución soviética que abriría un foco de esperanza para algunos y de horror para otros. Nietzsche señala con un paréntesis los últimos dos milenios de dualismo ontológico inútil y perverso, fundamenta la libertad del individuo frente a la moral tradicional del cristianismo y afirma una nueva concepción individual de lo humano tras la muerte de Dios. El psicoanálisis de Freud, por su parte, abre un nuevo mundo de posibilidades, el inconsciente viene a descubrir un abismo desconocido dentro del ser humano, ampliando la realidad.

Junto a estas grandes corrientes, no podemos olvidar otra nueva idea que se extenderá rápidamente y que parece afectar, también, a todos los ámbitos de la realidad: la relatividad. Einstein publica su *Teoría especial de la relatividad* en 1905, según la cual todos los movimientos de cuerpos son relativos a un sistema de referencia. Como el propio Einstein diría, es muy importante tener en cuenta cuál era la situación en que se encontraba la física en aquel momento: “Era como si a uno le hubieran quitado el suelo de debajo de los pies, sin que por ningún lado se divisara tierra firme sobre la cual construir”¹⁰. Espacio y tiempo dejan de ser absolutos. Tan fantástica idea no puede circunscribirse al terreno de la física, se trata de una “teoría de teorías”, que afectará a otros ámbitos de la vida. Es una de estas ideas que han ido poco a poco calando en la sociedad por tratarse de pensamientos que exceden con mucho el restringido ámbito científico. Si el marxismo, el nietzscheanismo y el psicoanálisis habían ido mucho más allá de lo estrictamente económico, filológico o médico respectivamente, también el relativismo excederá con mucho el ámbito de la física, aún a costa como en los otros casos, de perder rigor y profundidad teóricos. No sólo porque la gente en general no supiera valorar las leyes de Bohr como “musicalidad suprema en el terreno del pensamiento”¹¹ sino porque, “incluso investigadores de espíritu audaz y fino instinto pueden verse estorbados por prejuicios filosóficos a la hora de interpretar los hechos”¹²

Las preocupaciones de los intelectuales se habían acercado a otro tipo de problemas más “cotidianos”. Desde la controversia frente al caso Dreyfus hasta

⁹ Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1999.

¹⁰ A. Einstein, *Notas autobiográficas*, Madrid, Alianza, 1986, p. 46.

¹¹ *Ibidem*, p. 47.

¹² *Ibidem*, p. 48.

la Primera Guerra Mundial su mirada se centrará de manera creciente hacia los asuntos sociales y políticos, alejándose de la filosofía universitaria. El pensamiento, “comprometido” con los acontecimientos de su tiempo, se desplaza en buena medida fuera de la universidad, participando activamente en partidos políticos, manifiestos ideológicos, reuniones clandestinas y círculos de vanguardia literaria o artística.

El mundo ya no responde a esa imagen homogénea de lo conocido, a ese gran absoluto del que todo forma parte. De repente, todo parece ponerse en duda, caer bajo sospecha. La primera Guerra Mundial iba a acentuar sin duda esta sensación de fragilidad y falta de solidez en la consolidación de una humanidad civilizada. Es el fracaso, en definitiva, de los valores heredados del pasado. Se contagia y extiende una sensación de “relatividad” ante la cultura occidental como civilización, y como consecuencia y en contraposición, se afianza la necesidad de crear un nuevo mundo político, económico y cultural.

Si como decíamos, las primeras vanguardias, y el cubismo especialmente, habían aportado una ruptura radical contra cualquier época anterior de la Historia del Arte, se trataba de una revolución afirmativa, una propuesta esperanzada y en cierto modo optimista proyectada hacia el futuro. Conscientes a pesar de todo de la pobreza, la explotación, el miedo y la desesperación de aquellos primeros años, el sueño revolucionario creía verdaderamente en un futuro mejor más libre y más justo. Resulta inimaginable lo que pudo suponer en ese momento una guerra como la de 1914, la “más colosal, sanguinaria y mal dirigida carnicería, que había tenido lugar en el mundo”¹³, como diría Hemingway. Un nuevo sufrimiento había aparecido. Ya no se trata de una hambruna o una plaga o una batalla perdida, se trata de la responsabilidad de la condición humana. La desilusión del progreso, del futuro, se vive como algo interior que cada uno deberá resolver en solitario: es el sinsentido, el desamparo, la soledad, la falta de esperanza. La soñada mayoría de edad de la razón parece ahora más lejana que nunca, la autonomía moral, la libertad, ya no serán tanto una ilusión compartida como una condena para uno mismo y una amenaza para los otros.

Es precisamente durante la guerra cuando va a surgir otro importantísimo movimiento de vanguardia, esta vez radicalmente diferente: el dadaísmo. Aunque se haya pretendido con frecuencia encontrar en él las auténticas raíces del arte moderno, como precursor de happenings y performances, lo cierto es que dadá no podría comprenderse sin el eco de los cañones como fondo inseparable. Y es por ello que debemos entenderlo como la

¹³ Robert Hughes, op. cit., p. 58.

versión negativa, pesimista, de las vanguardias anteriores. Ahora ya no se trata de reformar el mundo, se trata empezar de cero. Como veremos después, todos los movimientos posteriores a la guerra se enfrentarán a la necesidad de superar esta negatividad. Suele situarse el origen del movimiento en el cabaret que el pianista Hugo Ball y su compañera, la actriz Emmy Hennings, habían abierto en febrero de 1916 en un pequeño local de la calle Spiegelgasse en Zurich. Los artistas que allí se reúnen son jóvenes, como Tristan Tzara, que reniegan del arte clásico y proclaman en sus manifiestos la necesidad de empezar de cero confiando exclusivamente en el azar. Su actitud es iconoclasta, sus expresiones artísticas subversivas, su talante provocador y desafiante. Sería seguramente la primera vez que la rebeldía de los jóvenes tendrá una repercusión social tan importante, y aunque centrada en el ámbito artístico, sus pretensiones negadoras iban mucho más allá de lo meramente estético, hasta alcanzar su máxima radicalidad en la Alemania de posguerra. Como podemos ver en las obras de Grosz o Dix y en el grupo berlinés, el dadaísmo derivaría hacia un posicionamiento revolucionario de izquierda que poco o nada tenía ya que ver con los juegos de azar del cabaret Voltaire hasta fundirse con la frustrada insurrección de 1918 que acabaría con el asesinato de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht.

Europa está destrozada. Nunca antes en una guerra había habido tal cantidad de muertos. La generación más joven ha sido terriblemente diezmada y los soldados que sobrevivieron difícilmente encontrarían la manera de reintegrarse en un mundo en el que primarían la rapidez de movimientos y el olvido. París verá ahora reforzado su protagonismo como capital del país vencedor y centro de atención del arte y de la cultura en general. La mítica década de los años veinte parisinos, calificados siempre como felices y locos, comienza con unos condicionamientos difíciles de compaginar. Por un lado, el distanciamiento generacional se ha vuelto insalvable y la incompreensión entre los que han estado en las trincheras y los que no, también. Por otra parte, la sensación de absurdo que había envuelto la realidad, la angustia ante lo inestable y precario del ser humano, presenciar cómo un mundo de sueños e ilusiones, lenta y costosamente construido, se había venido abajo en un momento, contrasta con la alegría inmensa de haber acabado al fin con la pesadilla de la guerra.

Son momentos de alegría, sin duda, pero una alegría con un extraño poso amargo. Lo que era imposible ya no lo es, había ocurrido y podía volver a repetirse. Hay que vivir el presente, y puesto que el futuro permanece incierto y oscuro, el pasado pierde interés. La mirada de muchos se centra exclusivamente

en el presente, la vida se acelera al compás de los automóviles y una apabullante variedad de nuevos objetos de consumo.

París ofrece al mundo la imagen de la modernidad, la imagen deslumbrante de un futuro que todos desearían. La Torre Eiffel es en este momento, quizás más que nunca antes, el símbolo de una manera de entender la realidad. Se había convertido en un grandioso gigante, vencedor de la guerra y capaz de proyectar con su soberbia mirada el futuro que nos espera, un futuro de hierro, pleno de prodigios tecnológicos.

Artistas e intelectuales de todo el mundo acuden a París. Americanos fascinados por la vieja Europa, alemanes refugiados, rusos desencantados con las promesas de la revolución, españoles, italianos, japoneses. Escultores, pintores, escritores y filósofos se darán cita en las calles y los cafés de París, en los cabarets y los talleres, las buhardillas, los burdeles y las librerías. Seguramente por primera vez en Europa, se da un fenómeno tan fascinante que quedará para siempre en la memoria de la ciudad. Se trata de la convivencia, la identificación entre pensadores y artistas. La filosofía y el arte parecen a veces fundirse. Los filósofos escriben poesía o componen música, los escultores escriben filosofía, los pintores hacen escultura, los escritores pintan cuadros. "Entre una guerra y otra, Europa danza su último vals y Montparnasse sirve de sala de baile"¹⁴.

Si ya a finales del XIX habían surgido grupos y tertulias por toda la ciudad, nadie hablara todavía de movimientos o escuelas. Los artistas se agrupaban desde su individualidad para sobrevivir, para compartir "el vino y las modelos", cada artista era un solitario en busca de su propio camino. Montmartre era entonces un pequeño pueblo en lo alto de una colina del Norte, muy próximo a París. El paisaje de viñedos y la vida rural se compaginaba con los cabarets y la intensa vida nocturna que caracterizaba aquel lugar. Al crecer la ciudad, convertido ya en un barrio no muy alejado del centro, había sabido mantener, sin embargo, el espíritu de libertad que le había caracterizado durante años. Picasso, Apollinaire, Max Jacob, Van Dongen, Juan Gris, y otros muchos artistas quedaron cautivados por la forma de vida diferente que aquello representaba: un mundo libre y fascinante que parecía vivir a espaldas de una burguesía moralmente conservadora, de la que ni siquiera París podía ser una excepción. La vida en este lugar, bohemia y pobre en la mayor parte de los casos, gozaba de un fuerte atractivo para muchos jóvenes artistas, pintores y

¹⁴ Valérie Bougault, *Paris. Montparnasse*, París, Terrail, 1996, p. 9. [Traducción del autor]

escritores, que soñaban una vida plena de romanticismo heredada, directamente, de la tradición baudelaireana.

Geográfica y urbanísticamente, sin embargo, lo empinado y estrecho de sus calles hacía de esta parte de la ciudad un lugar inapropiado para el desarrollo de la escultura, que goza en estos años de gran auge, y necesita amplitud de espacios para el transporte y el trabajo de sus materiales. El sur del Sena, mucho más llano, había sido tradicionalmente una zona de artesanos, y también de escultores. En torno a los talleres de Rodin o Bourdelle se iban a instalar algunos recién llegados, como Brancusi, Zadkine, Giacometti, Archipenko, Gargallo y otros muchos inmigrantes. Se crean comunidades de artistas que viven y trabajan juntos¹⁵, agrupados no tanto por sus ideas sobre el arte, como por el hecho de compartir sus sueños sobre la construcción de un mundo diferente en el cual el artista, como había vaticinado Rodin¹⁶, iba a convertirse en modelo de libertad para los demás hombres.

Una guerra separa Montmartre de Montparnasse. Poco tiene que ver el Bateau Lavoire con la Ruche. Más bien nada tiene que ver la atracción de Picasso o Van Dongen por los ya legendarios cabarets de aquellas pintorescas calles de Montmartre, con la desesperada búsqueda de los que llegaban a París sin un céntimo y con el Passage de Dantzig como único horizonte para su desesperanza o su exilio.¹⁷

La libertad de que gozan estos hombres y mujeres, que han querido romper con la dinámica del trabajo por encargo para crear fuera de los condicionamientos que aquella requería, va a permitir que el trabajo del artista esté indiferenciadamente mezclado, en muchos casos, con el del activista político o incluso con el del pensador. El caso de Georges Bataille resulta ejemplar en este aspecto, como veremos en seguida. La obra de arte va a ser antes que nada una reflexión sobre el arte en sí, sobre la vida, sobre el ser

¹⁵ Resulta ejemplar el caso de la Ruche, falansterio de artistas auspiciado por el artista y pensador utópico Alfred Boucher. Para ello, Boucher había comprado y trasladado al pasaje Dantzig, en Montparnasse, un precioso pabellón de la Exposición Universal de 1900 en París diseñado por Eiffel, que albergaría hasta ciento cuarenta artistas en otras tantas pequeños habitaciones, talleres-vivienda. Exiliados o regufiados, compartían todo lo que tenían, escaso por lo general. Muchos de los más célebres artistas del siglo vivieron y trabajaron allí hasta que pudieron buscar su propio taller, como Soutine o Leger y una gran cantidad de judíos rusos exiliados como Chagal o Archipenko. La Ruche hoy todavía existe, gestionada por el Ayuntamiento de París, proporciona taller y vivienda a un buen número de artistas de todo el mundo.

¹⁶ Cuenta Paul Gsell que en una ocasión, mientras comían Rodin, Bourdelle y Despiau juntos en un pequeño restaurante, conversaban sobre la utilidad del arte y de los artistas en el mundo. Rodin argumentaba que la mayor parte de las personas realizan sus trabajos con desgana, a diferencia del artista que lo realiza con pasión y entusiasmo y pone en él su mejor intención, y afirma que el mundo sería maravilloso si “todos siguieran el ejemplo de los artistas”. Citado en Paul Gsell, pp. 107 y 108.

¹⁷ El pintor Krémègne cuenta que bajó del tren en París, con tan sólo tres rublos en el bolsillo y una sola palabra en francés: Passage Dantzig.

humano. “Esta figura humana, que el barro de las trincheras ha humillado y destruido, los pintores van a empeñarse en reconstruir su contorno sobre sus telas. Desestructurada y recompuesta, se impone. Vulnerable y enigmático, este yo que se oculta es el objeto de todas las búsquedas”¹⁸, escribirá Valérie Bougault. Así como en Montmartre, el paisaje y la luz eran fundamentales fuentes de inspiración, en Montparnasse, decididamente, no se pintan paisajes.

Los talleres de los artistas se han convertido en centros de reunión y debate que atraerán a intelectuales y pensadores. Aunque durante algunos años Montmartre y Montparnasse se mantienen como dos focos de atracción, no siempre libres de cierta competitividad, será este último el que con su afianzamiento, tras la guerra, contribuirá al declive de Montmartre que quedará desde entonces para el incipiente turismo. Muchos se resistieron a marchar, como Max Jacob que escribió en la pared de su propia habitación la consigna: “No ir nunca a Montparnasse”. Lo cierto es que cuando Picasso se trasladó al sur del Sena, ya convertida en la "rive gauche" todos los demás le siguieron.

Todo esto no hubiese sido posible sin el escenario adecuado, una ciudad que había aglutinado a tantas gentes de todo el mundo con la idea más o menos dispersa de que una vida diferente, un mundo nuevo era no solo deseable, sino también realizable. En los talleres, en los cafés, se habla de otra forma de vivir, y para muchas de estas personas no es solo un sueño sino una realidad cotidiana. Estos hombres y mujeres van a vivir de acuerdo con sus ideales de libertad en el único lugar donde seguramente, en ese momento, era posible. Esta inquietud, este sueño, este vago “algo común” que impregnaba las discusiones y tertulias no tendría nombre hasta 1924. Se trataba de superar la guerra, trascender la negación dada sin perder su fuerza revolucionaria, tratando de recuperar en lo posible la visión esperanzada de las vanguardias de la primera década. Este nuevo espíritu acabaría llamándose Surrealismo.

Encontrar su origen nos llevaría a pensar en los supervivientes del simbolismo, en la confluencia del marxismo que se afianza tras los ecos de la revolución de 1917 con la traducción y el entusiasmo que suscitan las obras de Freud y Nietzsche, y sin duda, habría que considerar la influencia excepcional de personalidades tan carismáticas como Alfred Jarry, Apollinaire o Duchamp. Después hablaremos de todo esto.

El surrealismo es consecuencia del cubismo en la medida en que continúa, aunque por otros caminos, buscando la representación de una suerte de estructura interna que amplía el concepto de realidad más allá de la

¹⁸Valérie Bougault., op. cit., p. 9. [Traducción del autor]

superficie de las cosas. Comparte al mismo tiempo con los primeros abstractos la valoración que unos y otros hacen del mundo interior del artista, la búsqueda de otra realidad interior, oculta, íntima, que será considerada de mayor importancia e interés que la aparente. Aunque se haya querido ver una cierta relación filial con el dadaísmo, discutible, es innegable al menos su afinidad en la importancia fundamental concedida al azar y su valoración del oculto sentido "mágico" que puede hallarse en el fortuito encuentro de objetos sin relación aparente. Por otra parte, no debemos olvidar que en Francia, Dadá nunca había llegado a tener ni la radicalidad lúdica y negadora de los suizos, ni todavía menos, la gravedad revolucionaria de los alemanes.

El vivir surrealista exige un mundo también surreal, y ello les llevará a pensar en la necesidad de un cambio radical en lo social. Sólo en un modelo de sociedad diferente podría desarrollarse plenamente esta nueva y más compleja manera de vivir. El entorno es fundamental para ellos, la vida en comunidad y la creación de otros valores diferentes crea la inquietud de buscar un nuevo orden social y político. La nueva imagen del artista que se va perfilando quedará unida así a la necesidad del cambio social.

Aunque no entraremos ahora a analizar la crisis que sin duda estaba atravesando en Europa el sistema democrático parlamentario y la relación de este hecho con el surgimiento del Comunismo por un lado y del Fascismo por otro, no podemos obviar hasta qué punto resultaba inevitable el posicionamiento político de todo individuo consciente y la influencia de ello en la formación de grupos, corrientes y movimientos que bien podríamos llamar artístico-políticos. Si el Futurismo se había identificado con el Fascismo hasta el punto de llegar a ser, con la adhesión explícita de algunos de sus líderes al Partido Fascista, la expresión artística utilizada por Mussolini, y como hemos dicho, en Alemania, el dadaísmo se había mezclado con el movimiento revolucionario hasta convertirse en la expresión de este¹⁹, en Francia, el acercamiento del Surrealismo hacia el Comunismo fue tan controvertido como tal vez inevitable.

En 1925 se había publicado en *La revolución surrealista* un resumen de la elogiosa obra que León Trotsky dedicara a Lenin. La lectura de este breve texto fue decisiva para que un amplio grupo de surrealistas, próximos a Breton, creyeran haber encontrado la solución al cambio social en el comunismo marxista. Como escribirá Breton algunos años después en *Por un arte*

¹⁹ Recordemos que ya en el propio cartel de la *Primera Feria Internacional Dadá* celebrada en Berlín en 1920 se podía leer: "El hombre dadaísta es el adversario radical de la explotación"

revolucionario e independiente, “el verdadero arte (...) no puede no ser revolucionario, es decir, no puede dejar de aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, (...) solo la revolución social puede abrir camino a una nueva cultura”²⁰ Este progresivo acercamiento al comunismo les llevaría a muchos de ellos en 1927 a su adhesión al Partido Comunista como gesto de apoyo y posicionamiento político. Su revista cambiará de nombre, ya no se trata de hacer *La revolución surrealista* sino de poner *El surrealismo al servicio de la revolución*. Sin embargo, desde el principio, las relaciones del surrealismo con el comunismo –o al menos con el comunismo de partido– fueron difíciles. Por una parte, el hecho de haberse acercado al comunismo desde una óptica trotskista no podía dejar de chocar con los planteamientos más ortodoxos de la praxis estalinista, y por otra parte, no se puede olvidar que para los surrealistas se trataba de la expresión de una oposición radical al mundo cultural dominante del que ellos mismos procedían, lo que provocaría no poca desconfianza desde algunos sectores del partido. El gran sueño que compartieron, quizás por encima de cualquier otra cosa, fue el creer en la posibilidad de hacer compatible una sociedad comunista y una existencia estética, la revolución social y la vanguardia artística. El surrealismo es en este momento, sin lugar a dudas, algo más que un grupo de artistas, un estilo o una técnica, se trata de una actitud vital, o como diría Bataille, un “estado mental”.

El mercado. Un nuevo soberano

Desde antiguo, el artista había estado inmerso en una suerte de campo magnético sostenido por dos polos opuestos, de un lado encontramos el artista que actúa como “médium”, como realizador de la soberanía del aristócrata o del Estado, de otro, el artista-poeta solitario que da rienda suelta a sus propios sueños y pasiones. El primero, a través de un tema dado, de un presupuesto y unos objetivos ajenos, debía encontrar su hueco, una grieta por la que deslizar su creatividad y realizar, antes que nada, una obra de arte. Así es como hoy observamos las grandes obras de arte de la Historia, desligadas de las circunstancias en que fueron encargadas o pagadas. El segundo, es el caso de aquellos artistas que desde finales del XIX -aunque podríamos remontarnos al menos hasta el siglo XVII-, se plantean la posibilidad de ejercer su propia soberanía en la creación -su nuevo papel de sujeto transformador del mundo así

²⁰ André Breton. León Trotsky. Diego Rivera, *Por un arte revolucionario e independiente*, Barcelona, El Viejo Topo, 1999, p. 29.

lo exigía-, encontrándose con un problema nuevo: la venta. Deben vender su obra en el mercado para vivir, o lo que todavía era más impensable en cualquier época anterior: deben trabajar en cualquier otra cosa para vivir y dedicarse al arte como hobby creándose así una falsa ilusión de libertad que tratarán de plasmar –en vano- en sus obras. Además, el mercado del arte –como cualquier otro mercado- está sujeto a cambios difícilmente predecibles o comprensibles para el artista.

En los últimos años del XIX, las obras se comercializan en pequeñas tiendas destinadas a la venta de todo tipo de objetos para la decoración de las casas de una burguesía emergente que pretendía emular a la aristocracia. En cualquiera de estos pequeños establecimientos de Montmartre se podían ver obras de Cézanne, Renoir, Bonnard, Picasso o Roualt a precios muy asequibles, y el alquiler de cuadros y esculturas para la decoración ocasional en fiestas y celebraciones era muy habitual. Pero a diferencia de épocas anteriores, era muy poco frecuente que el burgués se dirigiera directamente al artista, de manera que creador y comprador dependían de una nueva figura intermediaria: el marchante, dedicado en exclusiva al “negocio del arte”. Libaude, por ejemplo, que frecuentaba el Bateau-Lavoire dijo en una ocasión: “Yo no compro los Picassos por gusto, sino porque serán caros algún día.”²¹. Si los altos estamentos del Antiguo Régimen contaban con una unidad de criterio apreciable, la proliferación de nuevas capas sociales adineradas ajenas a la tradición hizo posible que personajes como el père²² Tangay, el père Martin, o el père Sagot consiguieran compradores para artistas que de otra forma hubieran debido trabajar por encargo, y no hubieran podido crear con la libertad con que lo hicieron. Sin duda la historia del cubismo, por ejemplo, no hubiese sido la misma sin la intervención de hombres como Kahnweiler, Vollard o el mismo père Libaude. “Lo que estaba sucediendo entonces en el campo de las artes plásticas sólo se puede comprender si se tiene en mente que estábamos asistiendo al nacimiento de una nueva época, en la cual el hombre (toda la humanidad, de hecho) estaba sufriendo la transformación más radical que se conoce en la historia”²³, diría Kahnweiler algunos años después.

La creciente mercantilización del arte, se vería significativamente consolidada por el cambio de escenario que iba a suponer la Segunda Guerra Mundial. De nuevo la guerra desolará la humanidad una vez más, sumiéndola en el horror y la desesperanza. Para algunos, es el final del arte y también de la

²¹ Gérard Gefen, *Paris des artistes*, Paris, Éditions du Chêne, 1998, p. 99.

²² Es así como llamaban a estos personajes, los marchantes, en París.

²³ John Berger, op. cit., p. 184.

filosofía. La capitalidad cultural y económica se traslada a la nueva potencia emergente, y los EEUU van a imponer su arrollador estilo de vida frente a una Europa profundamente afectada y dividida.

La Segunda Revolución Industrial, aunque ya en marcha, se consolidará en este nuevo entorno geográfico, presidida fundamentalmente por el cada vez mayor auge del automóvil y todo lo que ello conllevaba: grandes explotaciones petrolíferas, explotación masiva del caucho, desarrollo sin precedentes de diversos metales y un rapidísimo y espectacular desarrollo de la industria del transporte. En definitiva, nuevas e increíbles acumulaciones de capital. El ritmo vital del mundo ha cambiado y los valores de velocidad y eficacia se convertirán en las virtudes principales. Las relaciones personales se verán afectadas enormemente por estas circunstancias y como resultado del progresivo abandono de la vida rural y el acortamiento de las distancias, el círculo de relaciones personales de cada individuo se ampliará considerablemente.

Durante los años de ocupación, gran cantidad de artistas e intelectuales se trasladan temporal o definitivamente al otro lado del Atlántico, y aunque la mayor parte de ellos volvieron a París cuando las circunstancias se lo permitieron, sin embargo, el cambio que se había producido en la valoración económica, social y política del arte moderno, contribuiría a mantener en ciertos aspectos a Nueva York como nueva capital también de la cultura. Sin duda, para ello fue decisiva la labor de personas como Peggy Guggenheim, una auténtica mecenas: “me hice el propósito de adquirir un cuadro por día”²⁴, llegaría a decir. No sólo compró obras y protegió a una cantidad importante de artistas sino que quiso asumir la responsabilidad de hacerlo como si de “un sagrado deber” se tratara, para lo cual “pagaba asignaciones de unos diez mil dólares anuales a varios amigos y artistas a los que mantenía desde hacía años”²⁵. Contó con la ayuda de personalidades tan importantes como la de Herber Reed, y de artistas que le acompañaron toda su vida, como Duchamp, Cocteau, Max Ernst, Becket, Breton, Tanguy, Calder, Mondrian, Brancussi, o Giacometti. A algunos de ellos les ayudó a salir del país, a otros los acogió como refugiados de honor en Nueva York.

Los artistas fueron acogidos como auténticos héroes por las familias más ricas e influyentes del momento, organizando grandes fiestas en su honor y adquiriendo todas sus obras a precios que ellos mismos no hubieran soñado tan sólo unos meses atrás. Peggy abre una galería en 1942, *Art of this Century*,

²⁴ Peggy Guggenheim, *Confesiones de una adicta al arte*, Barcelona, Lumen, 2002, p. 65.

²⁵ *Ibidem*, p. 60.

dedicada en exclusiva al arte moderno, y en especial al surrealismo. Resulta sorprendente, sin embargo, este comentario suyo de los años cincuenta: “no me gustaba lo que la mayoría de mis “niños de la guerra” estaban pintando ahora. La verdad es que no me gusta el arte de hoy. Creo que se ha ido al diablo como consecuencia de la mentalidad financiera”²⁶.

El cambio que sufriría el arte en aquellos días iba más allá de un mero cambio de escenario geográfico. El mundo había cambiado. La guerra marcaría un punto de ruptura y nada iba a ser como antes. En su práctica y quizás sobre todo en sus manifestaciones programáticas, el arte moderno había traído consigo una profunda secularización de la propia función del arte al desvincularlo de liturgias y ritos del pasado. Benjamin, interesado por el impacto que las nuevas tecnologías y la moderna cultura capitalista estaban teniendo sobre el arte, pensaba que las vanguardias habían motivado que “la obra de arte pase a ser un proyectil que choca con todo destinatario, como en el cine. El choque de imágenes imposibilita el recogimiento tradicional frente a la obra e induce una forma dispersa de participación de las masas”²⁷. El artista pretendía haber alcanzado un nuevo estatuto de autonomía, y esto iba a influir decisivamente en su relación con el público. Esta relación se había vuelto más compleja y ambivalente al tiempo que su obra se convertía en objeto de producción y consumo.

Secularizado, desacralizado, convertido en mercancía reproducible e inusitadamente multiplicable, el arte había perdido su “aura”. Había desaparecido el recogimiento tradicional en la contemplación subjetiva de la obra, y ahora, es la obra quien se disuelve en el nuevo individuo-masa. Sin embargo, todo esto para Benjamin, en los años 30, tenía también una parte positiva: el motivo del shock surge en la “risa sarcástica del infierno”²⁸, y considera que la posibilidad del shock –y se refiere al dadaísmo y el surrealismo- tiene un indudable potencial emancipatorio para la masa, pudiendo representar una descarga que la haga despertar y la empuje hacia la revolución. “En cuanto el arte mira a lo bello y lo “reproduce”, por simple que esa reproducción sea, lo reevoca (como Fausto a Helena) desde las profundidades del tiempo. Esto no se produce nunca en la reproducción técnica.”²⁹

²⁶ *Ibíd.*, p. 150.

²⁷ Jaime Brihuega y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*, Madrid, La bolsa de la Medusa, Visor, 1996, p. 151.

²⁸ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2007, p. 389.

²⁹ Walter Benjamín, *Ensayos escogidos*, Mexico D.F., Coyoacán, 2006, p. 53.

Adorno y Horkheimer no vieron esta parte positiva. Para ellos, el arte debía tomar la decisión de resistir a la cosificación dominante y no plegarse a ninguna funcionalidad social inmediata. Para ellos hay una clara distinción entre lo que es arte auténtico y el arte mercantilizado e ideológico. Cosas como el cine de entretenimiento, la música ligera o la naciente televisión, tienen para ellos una función represora, incitadora de la sumisión del individuo, de manera que la industria de la cultura se considera un producto impuesto desde el capital para impedir la formación de individuos autónomos capaces de criticar y enfrentarse al sistema.

Con la llegada del pop, ya cerca de los 60, la mercantilización del arte llegará a su punto máximo –punto que se ha mantenido hasta el presente-. Los jóvenes artistas, partiendo de las imágenes procedentes de los medios de comunicación y de la publicidad, en un “provocativo viraje hacia lo cotidiano, hacia lo más bajo y profano”, consiguió acaparar completamente la atención del gran público de todo el mundo, que amparado por la fuerza imparable que le concedía el poder de lo democrático y liberal, acusaba de elitistas y arrogantes a los ya viejos expresionistas, trascendentes y espirituales. No sirvió de nada que Rothko calificara a estos jóvenes de charlatanes y oportunistas. Como el propio Hamilton³⁰ dijo, el nuevo arte pop debía ser: “popular, transitorio, prescindible, de bajo coste, fabricado en serie, juvenil, ingenioso, sexy, atractivo,... un negocio a gran escala.”³¹

En cualquier caso, como hemos visto, ya se trataba del artista que ve en su obra un arma revolucionaria, del que simplemente piensa en ganar dinero, o de instituciones y gobiernos que diseñan su propia estrategia propagandístico-ideológica basada en unas nuevas exigencias estéticas diseñadas para la ocasión que le permitirán afianzarse en el poder, - Unión Soviética, Italia fascista, Alemania nazi, España nacional-católica, EEUU, etc.-, en todos los casos la imbricación entre el pensamiento, la acción política y la creación artística resulta clara.

En este excepcional entorno espaciotemporal que hemos esbozado siguiendo el camino del arte como escenario e hilo conductor, encontramos a un Georges Bataille, filósofo, poeta y revolucionario, que estuvo siempre

³⁰ Se le considera el iniciador del arte pop. En una exposición organizada en Londres en 1956, titulada “Esto es el mañana”, Hamilton presentó un cuadro-collage que llevaba por título *¿Qué es exactamente lo que hace que los hogares de hoy sean tan atractivos?* En él se dan cita todos los elementos simbólicos que el arte de estos años recogería como suyos, y es la primera vez que aparece en un gran chupachups fálico que porta un musculoso hombre fotografiado y recortado la palabra “pop”

³¹ Robert Hughes, op. cit. p. 344.

implicado intensa y apasionadamente con un ambiente impregnado de tensión revolucionaria, a caballo entre la desesperanza absoluta y la ilusión de participar en la creación de un mundo mejor. En los cafés de Montparnasse, o las trastiendas de algunas librerías del quartier latin, mantuvo apasionados debates con Breton, Souvarine, Weil, Sartre, Beauvoir, Camus o Blanchot, y también compartió intensas noches de embriaguez con Masson, Picasso o Giacometti. Estas y otras muchas relaciones personales, junto con sus constantes lecturas, le llevaron siempre a establecer un diálogo crítico y enriquecedor con las principales corrientes de pensamiento y de creación de su tiempo, que irían conformando una obra que dejará su huella insustituible hasta la actualidad.

2- INFLUENCIAS TEÓRICAS EN EL PENSAMIENTO DE BATAILLE.

Son muchas las influencias que podríamos encontrar en el pensamiento de Bataille, sin embargo, nos centraremos en tres de ellas por dos motivos fundamentales. En primer lugar, porque no se trata exactamente de la obra de algunos autores concretos sino más bien de lo que hemos venido señalando como el ambiente cultural de la época. Son corrientes de pensamiento que impregnan el aire que se respira y que influirán de forma decisiva en los cimientos de cualquier construcción de una obra personal que pudiera darse en aquel momento. Por otra parte, como influencia generacional, corresponde al periodo de formación del joven Bataille, el momento de su integración en dicho ambiente, su diálogo siempre lleno de pasión y polémica, y también el momento de sus primeros escritos, que como veremos, llevan ya la semilla de lo que será una obra original y coherente.

Aunque resulta complejo separar tres temas que aparecen entremezclados hasta fundirse y a veces confundirse, intentaremos diferenciarlos en lo posible. Estas influencias teóricas serán pues las siguientes: El surrealismo, como nombre que recibe la confluencia condensada del nuevo espíritu formado por el cambio de siglo, las ilusiones de los primeros años y la necesidad de reconstrucción tras la Primera Guerra Mundial; la obra nietzscheana, que si bien era de sobra conocida y comentada, no siempre era comprendida y había dado

lugar a múltiples interpretaciones muchas veces contrapuestas; el marxismo - más que la obra marxiana- se había convertido en el principal referente generacional sobre todo tras la Revolución del 17.

SURREALISMO

Bataille compartió con los surrealistas, como nos recuerda Antonio Campillo, una triple lucha -contra el fascismo, el capitalismo y el puritanismo- y un gran sueño: hacer compatible la revolución social y la vanguardia artística, es decir, una sociedad comunista y una existencia estética. La manera de entender el potencial revolucionario que el surrealismo había heredado, aquel difícil equilibrio entre los impulsos dadaístas y la militancia marxista, así como su posicionamiento ante la obra de Nietzsche, será lo que va a crear polémicas y enfrentamientos entre surrealismos diferentes.

Como hemos dicho antes, a principios de los años veinte son muchos los grupos de artistas e intelectuales que se reúnen en cafés y talleres con la intención de diseñar y sentar las bases de lo que ya era para todos una nueva sensibilidad, una mirada diferente a la realidad, otra forma de vivir, pensar y crear. Surgirán líderes y personalidades fuertes en torno a las cuales se agruparían los demás. Y aunque se sucederán los intentos de unificación, no será hasta 1924 cuando un manifiesto suscrito por un grupo suficientemente representativo de artistas, con Breton a la cabeza, dará forma y nombre a esta nueva sensibilidad. Es la época del Surrealismo.

Además del grupo que se reunía en casa de Breton, en la calle Fontaine³², conocido entonces como "le Vatican", encontramos al menos dos grupos de "surrealistas" más, montparnassianos ambos: el que se reunía en el taller del pintor André Masson, en la calle Blomet³³, y muy cerca de allí, los que frecuentaban el viejo pabellón restaurado por Marcel Duhamel en la calle del Château³⁴. En ambos círculos Bataille era uno de los habituales. Aunque compartían con la calle Fontaine la mayor parte de sus ideales revolucionarios, dos características los diferenciaban y los distanciaban claramente: entre los

³² Al pie de Montmartre, era el lugar habitual de reunión de los más próximos a Breton, seguramente los que hacen "acto de surrealismo absoluto": Aragon, Baron, Boiffard, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault, y Vitrac

³³ Ya en ese momento la rue Blomet, en el corazón de Montparnasse, era un lugar entrañable por la cantidad de talleres de artistas que había desde muchos años atrás. El local que ocupaba André Masson en el nº 45 desde 1921 iba a ser uno de los principales centros de reunión de artistas y poetas instalados ya definitivamente al sur de la ciudad. Habitualmente solían acudir Arp, Artaud, Bataille, Dubuffet, Ernst, Jacob, Leiris, Limbour, Miró (que ocupa el taller contiguo recién desocupado por Pablo Gargallo) Salacrou, Turel, aunque con menos frecuencia también Hemingway y Stein. Giacometti se incorporaría algunos años después.

³⁴ En la rue du Château, Duhamel, junto con Prevert y Tanguy, solían ser anfitriones de frecuentes encuentros de artistas como Baron, Desnos, Morise, Queneau, Thirion, Tual y por supuesto todos los habituales de la rue Blomet.

amigos de Masson y Bataille había una mayor libertad en el terreno moral y compartían un especial interés por la obra de Nietzsche y Dostoievski. En el círculo de Breton por el contrario, existía una rígida disciplina moral que condenaba y desautorizaba el "libertinaje"³⁵ y lo que es más interesante para nosotros: la lectura de autores como Nietzsche. Mientras que para los compañeros de Masson lo importante era la obra y ella justificaba la moral del autor fuera cual fuese, para Breton el juicio moral sobre un autor justificaba la condena de su obra, lo que motivó que gran parte de artistas fueran expulsados del grupo³⁶.

A pesar de todo, Peret, enviado por Breton que ya había conocido el taller de Masson y veía en él la posibilidad de "completar" con pintores y escultores su círculo de escritores y poetas, visita estos dos lugares y emite un "informe favorable", proponiendo con éxito la unificación de los tres grupos surrealistas en 1924 al suscribir -la mayor parte de ellos aunque no todos- un manifiesto – redactado íntegramente por Breton- y crear una revista con el nombre de *La Revolución Surrealista*. Este *Primer Manifiesto Surrealista* propone explícitamente una revolución en el terreno poético, moral y político llegando a plantear que "es preciso obtener una nueva declaración de los derechos del hombre"³⁷.

Desde esta perspectiva, *surrealismo*³⁸ no es sino el nombre genérico que recibe la confluencia de algunas corrientes de pensamiento que emergen y se entremezclan en el ambiente intelectual y artístico de los "felices veinte" parisinos y que pretende nada más y nada menos que constituir las directrices del "espíritu moderno". Resulta demasiado difícil abarcar y sobre todo esquematizar cuáles pudieron ser estas corrientes sin caer en una simplificación ingenua. A pesar de ello, diremos que a grandes rasgos junto a la reivindicación de una parte de la tradición literaria que adoptarán como propia: Novalis, Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Lautreamont, Rimbaud...³⁹, autores que consideran sus precursores por creer que participan de su mismo espíritu surrealista, encontramos al menos tres grandes influencias teóricas en las que nos vamos a centrar por ser las que de forma explícita ellos mismos pretendieron integrar: dadaísmo, psicoanálisis y marxismo.

³⁵ El estilo de vida "bohemio" del círculo de Masson incluía un abierto interés por el erotismo tanto en la obra como en la vida privada, un frecuente consumo de alcohol y opio, y un clima general de insumisión, trasgresión e indisciplina que ellos mismos calificaban de anarquista.

³⁶ En 1928 Breton publica *Le Surréalisme et la Peinture*, sobre los pintores de la rue Blomet. Poco después Miró pasa a ser para Breton el único pintor surrealista. No tardará sin embargo, también este, en ser "excomulgado" como haría con Chirico y poco después con Dalí y Giacometti.

³⁷ A. Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, op. cit., p.

³⁸ Aunque Breton y Soupault acuñaron este nombre en Homenaje a Apollinaire, muerto recientemente, ellos mismos comentan que tal vez hubiera sido mejor *supernaturalismo*, utilizado ya antes por Nerval.

³⁹ Son muchos los que se podrían añadir a esta lista: Swift, Sade, Hugo, Poe, Jarry, Reverdy, etc.

Suele considerarse como precedente de lo que llegaría a ser Dadá el encuentro de tres artistas “pre-dadaístas” –o más bien futuristas heterodoxos- en el Armory Show de 1913: Duchamp, Picabia y Stieglitz. A aquella exposición de Nueva York, habían acudido artistas de diversos países de Europa, como Picasso, Kandinsky, Cezanne, Matisse, y otros muchos, -gran parte de ellos franceses o afincados en Francia- que ya gozaban de un importante reconocimiento. Fue entonces cuando, fuera de la exposición⁴⁰, Duchamp crearía su primer *ready-made*: *La rueda de bicicleta*, con la repercusión y polémica consiguientes. Sin duda, tanto la fascinante gran ciudad -tan diferente-, como aquellos insólitos acontecimientos, produjeron un fuerte impacto entre los artistas asistentes.

En Francia, además, gracias a la correspondencia que Tzara mantuvo con Apollinaire y Reverdy, se iba a estar al corriente desde el principio de lo que poco después ocurriría en Zurich. En su revista *Les Soirées de Paris* Apollinaire intentaba recoger el espíritu rebelde e innovador de aquellos jóvenes del cabaret Voltaire, que pronto atraerían la participación de algunos poetas franceses -también jóvenes- como Soupault, Aragon y Breton. Cuando estos últimos crean su propia revista *Litterature*, Tzara, Picabia y Eluard van a colaborar en ella. Breton y Tzara -al principio de forma epistolar- comienzan una tan intensa como breve relación amistosa. En 1920 Tzara se instala en París, y en torno a su carismática y ya entonces casi legendaria figura se crea el grupo Dadá de París con su propia revista, *Bulletin Dadá*, tan subversiva e incendiaria como la de Zurich. Picabia, por su parte, publica la suya: *Cannibale*, y *Litterature*, aunque siempre más moderada, se adhiere al movimiento.

Mientras tanto, Duchamp había continuado con sus *ready-mades* y en 1917 había presentado de nuevo en Nueva York el más escandaloso de ellos, su *Fountain*⁴¹. Picabia, y también Duchamp y Man Ray desarrollaron las Antimáquinas. El tema de la máquina había sido muy utilizado anteriormente, pero a diferencia de los futuristas que alababan su belleza⁴², los dadaístas las consideraban elementos de destrucción, influidos claramente por la guerra que tenía lugar en esos momentos.

Poco a poco, con la influencia de algunos hombres como Max Ernst con sus aportaciones técnicas a la pintura y Man Ray con sus experimentos

⁴⁰ A esta exposición Duchamp había llevado su *Desnudo descendiendo por la escalera*, entre el cubismo y el futurismo.

⁴¹ Se trataba de un urinario que fue presentado como obra de arte al comité de selección de obras de los “independientes” firmado con el seudónimo R. Mutt. El ready made fue rechazado por el jurado.

⁴² Recordemos la célebre comparación de Marinetti entre un coche de carreras y la Victoria de Samotracia en detrimento de esta última.

fotográficos -rayogramas-, se va afianzando el gusto por “lo bien hecho” frente a la improvisación y el azar. Dadá está cambiando, intelectualizándose, y también en este sentido se hará notar la cada vez mayor influencia de Breton que pretende cambiar y reconducir el grupo para acabar con lo que considera tan sólo espíritu de “mascarada y bufonería”.

Cansados de los actos Dada y sus manifestaciones tópicas y repetitivas - para Breton, su único objetivo era ser el blanco de burlas y ataques-, se enfrentan a Tzara y toman la iniciativa de organizar un Congreso para la determinación de las directrices y la defensa del “espíritu moderno”: el *Congreso de París* de 1922. Esta intención, que supuso una serie de enfrentamientos y un duro golpe para Dada, sería de nuevo planteada en la elaboración del *Primer Manifiesto Surrealista* dos años después, y representaba la máxima aspiración personal de Breton.

En 1923, en torno de nuevo a *Litterature* comienza lo que sería el nacimiento propiamente dicho del Surrealismo. Su interés en estos momentos, enormemente influidos por el psicoanálisis, se centra en el estudio de los sueños. El mundo onírico, que desde antiguo había fascinado a adivinos, magos y filósofos, se presenta ahora como el símbolo de una realidad que en la medida en que permanece reprimida y oculta, y que habrá de ser desvelada, va a adquirir una consideración especial de autenticidad. Sin renunciar a la utilización de la hipnosis, su gran aportación a esta tarea va a ser la incorporación de una nueva técnica que llamarán “escritura automática”, y cuyo descubrimiento constituye en buena medida una verdadera definición de Surrealismo, entendida como “automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento *real* del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajena a toda preocupación estética o moral”⁴³.

Breton habla expresamente de la importancia que los trabajos de Freud habían tenido para ellos. “Hay que dar gracias por ello a los descubrimientos de Freud. Sobre la fe de estos descubrimientos, una corriente de opinión se dibuja (...) Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar las de la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, hay el mayor interés en capturarlos. (...) Fuera un gran acierto de Freud dirigir su crítica hacia el sueño.”⁴⁴ En 1922 Breton tuvo ocasión de entrevistarse

⁴³ André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995, p. 44.

⁴⁴ A. Breton, *Antología 1913 – 1966*, México, Siglo XXI, 1979, p. 40.

personalmente con Freud en Viena, tras escribirle una elogiosa carta solicitando una visita. Sin embargo, al parecer la entrevista no fue como él había imaginado y Breton guardó un extraño y elocuente silencio al salir de su casa. Tan sólo una página, bajo el título de *Interview du professeur Freud*⁴⁵, consagró a tal encuentro. A pesar de ello, Breton considera que la obra freudiana es imprescindible para dar el paso hacia el surrealismo, abandonando definitivamente el realismo y devolviéndole a la imaginación el lugar que le corresponde y que había perdido. Es el momento de la libertad total. No obstante, como señala Jean Hurtin, “aun cuando los surrealistas, y más en general, el mundo intelectual y artístico francés se interesaron muy pronto por la obra de Freud, fue necesario esperar hasta 1929 para ver nacer la Sociedad psicoanalítica de París”⁴⁶.

La interpretación de los sueños y las asociaciones libres de ideas constituiría, casi exclusivamente, el material del primer surrealismo. Breton, que había tenido que interrumpir sus estudios de medicina para incorporarse a filas recordaría algunos años después: “Fue allí -durante la guerra- donde pude experimentar sobre los enfermos los procedimientos de investigación del psicoanálisis, particularmente la anotación, para su posterior interpretación, de los sueños y de las asociaciones incontroladas de ideas. Puede observarse ya desde ahora, que estos sueños y asociaciones habían de constituir, al principio, casi todo el material surrealista. Únicamente se produjeron ampliaciones de los fines, en razón de los cuales, estos sueños y asociaciones deben ser recogidos; interpretación sí, pero antes que nada liberación de las coacciones, -lógicas, morales, o de otro tipo- con objeto de recuperar los poderes originales”⁴⁷

Según ha expresado el propio Freud, la idea de “la interpretación de los sueños nació en mí como fruto primero de la innovación técnica de sustituir la hipnosis por las asociaciones libres”⁴⁸. En el periodo de formación que había pasado en París con Charcot había tenido ocasión de profundizar en la técnica de la hipnosis, y de nuevo en Viena, con Breuer, se había iniciado en la terapia que el propio Breuer denominó *catarsis*. Según esta técnica, el paciente de histeria, mediante hipnosis, podía traer a la memoria experiencias traumáticas de un pasado olvidado. Estas fueron sin duda las bases sobre las que Freud, en torno a 1895, comienza a perfilar lo que iba a ser su propia teoría que, trascendiendo el ámbito de lo puramente terapéutico y sistematizando su observación de lo cotidiano, se convertirá en una nueva visión del ser humano,

⁴⁵ A. Breton, *Les pas perdus. Oeuvres complètes I*, París, Gallimard, 1988, p. 255.

⁴⁶ Jean Hurtin, *L'offensive continue*, En *Histoire de la psychanalyse à travers le monde*, París, Le Magazine littéraire n°449, 2006, p. 47. [Traducción del autor]

⁴⁷ André Breton, *El Surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1972, p. 33.

⁴⁸ Sigmund Freud, *Obras Completas. Tomo V, Madrid, Biblioteca nueva, 1972, p. 1902.*

sano o enfermo, y en la que introducirá sus nuevos conceptos de *represión*, *resistencia*, *inconsciente*, *sexualidad infantil*, etc., que muy pronto se incorporarán al lenguaje común. Así, los sueños serán considerados como “realizaciones, bien disfrazadas, de deseos reprimidos”⁴⁹, que habrían de ser interpretados en el proceso de psicoanálisis. Los sueños son ahora el principal campo de análisis de aquel vasto mundo que representan las regiones ocultas y misteriosas de la mente humana. La liberación de lo reprimido por una censura que se presenta como despreciable mediante la apasionante posibilidad de descifrar los mensajes enigmáticos que nuestro inconsciente nos envía, será una fascinante tarea a la que se van a lanzar un buen número de jóvenes entusiastas desde disciplinas intelectuales o artísticas muy diversas que poco tendrían ya que ver con el estricto mundo de la ciencia médica.

En el Primer Manifiesto, Breton señala algunos puntos de reflexión sobre la extraña relación entre el mundo del sueño y el de la vigilia a la luz de los conocimientos que a este respecto aporta el psicoanálisis. En primer lugar, subraya el hecho de que el sueño tenga realmente una estructura interna. En segundo lugar, el hecho casi evidente de que en efecto se producen interferencias entre el sueño y la vigilia. Tercero, que en el sueño todo aparece como más fácil, ampliando enormemente las posibilidades humanas. En cuarto lugar, y esto es lo más importante, concluye que es posible “la resolución futura de estos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta, de surrealidad.”⁵⁰

Hemos dicho que en 1924 encontrábamos a Bataille frecuentando la calle Blomet por su amistad con Michel Leiris y André Masson, y también en la calle del Château donde goza de un gran prestigio y consideración, como sabemos por André Thirion que refiriéndose a la relación del grupo con Bataille comenta: “está muy abierto a la influencia de un personaje de gran talla, un verdadero solitario, cuya obra está modelada por una filosofía coherente.”⁵¹

Será precisamente entonces cuando va a tener lugar un episodio de especial importancia para nosotros, un hecho que como volveremos a ver más adelante, será simbólicamente decisivo para toda su vida. Bataille proyecta –es su primer intento– una comunidad. Quiere formar con sus amigos un grupo basado en una idea que Bataille ya nunca abandonará, una idea claramente

⁴⁹ Sigmund Freud, *Obras Completas. Tomo II, Madrid, Biblioteca nueva, 1972, p. 745.*

⁵⁰ Breton, *Manifestes du surréalisme*. París, Gallimard, 1991, p. 24. [Traducción del autor]

⁵¹ Michel Surya, “Chronologie”, París, Magazine Littéraire número 243, junio 1987, *Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, p. 20. [Traducción del autor].

nietzscheana: la entrega total e incondicional a la vida, una afirmación rotunda y absoluta. Este iba a ser el nombre del grupo: *Oui*.

Para Bataille, como surrealista, era importante no quedarse en aquel primer paso de negación radical y sistemática, aunque necesaria, que habían avanzado los dadaístas varios años atrás: un "no" permanente. Esta influencia explícita que había ejercido sobre él la lectura de Nietzsche va a marcar la diferencia con otras maneras de pensar el surrealismo y abrirá un abismo insalvable entre lo que pronto serían dos grupos irreconciliables. El surrealismo de Bataille es decididamente nietzscheano. Es el embrión de un pensamiento que se está gestando y que pronto daría sus frutos. Su proyecto de grupo, sin embargo, no vio la luz. Sus amigos se han sumado al gran proyecto de otro hombre, André Breton, líder indiscutible de "la calle Fontaine", donde la lectura de Nietzsche, entre otras, estaba prácticamente prohibida, y cuya moral de grupo condenaba muchas de las costumbres que en Bataille eran habituales. Fue para él sin duda una gran decepción y lo vivió como una traición y un abandono.

También para Bataille el surrealismo "es un estilo, es un estado mental, cuya agudeza y fuerza agresiva tienen que ir hasta la expresión cuyo curso modifica. [...] Se trata de un estado mental que hace unirse, que es, en esta unión, experimentado como una existencia más allá de uno mismo, como una instancia espiritual, en nombre de la cual es posible hablar". Sin embargo, añade, "no se limita en absoluto a ciertas personas estrechamente relacionadas con A. Breton. [...] La práctica de los principios nunca pudo tomar una forma rigurosa, ello hubiera sido contrario a los mismos principios"⁵².

Bataille se muestra dispuesto y decidido a enfrentarse abiertamente a Breton, y para ello utilizará la revista que él dirige en ese momento, *Documents*, como una "máquina de guerra contra el surrealismo"⁵³, y en la cual irán tomando parte todos los disidentes del surrealismo "bretoniano". El enfrentamiento se desarrolla, como cabía esperar desde el principio, en el terreno moral.

Si en los momentos del Primer Manifiesto la presencia de Freud resultaba tan clara, será la influencia del marxismo la que va a dominar en el *Segundo Manifiesto Surrealista* de 1930. La situación política y social de Europa, conforme se acerca el final de la segunda década, hacía imposible no tomar una postura de compromiso con los acontecimientos. Breton, Eluard, Aragon y otros

⁵² Georges Bataille, *La literatura como lujo*, Madrid, Versal (Cátedra), 1993, pp. 82-83.

⁵³ Michel Surya, *Chronologie*, op. cit., p. 20. [Traducción del autor]

compañeros se habían afiliado al Partido Comunista en 1927 como muestra de su clara voluntad de alinear sus propias aspiraciones revolucionarias a otra aspiración de carácter más general y urgente: la revolución que acabará con la lucha de clases y pondrá fin a siglos de explotación, y así lo muestra el significativo cambio de nombre de la revista que ahora coloca *El Surrealismo al servicio de la Revolución*.

Como señalará el propio Breton, una idea fundamental recorre toda la obra marxiana desde *La ideología alemana* hasta los últimos capítulos de *El Capital*: "Plus de conscience". La conciencia social es lo que el comunismo contrapone a la idea burguesa de individuo para abrirla hacia una nueva visión del hombre. Sin embargo, si esta nueva conciencia de lo social resulta imprescindible, para los surrealistas no lo será a costa de abandonar la conciencia psicológica, sino que se tratará de sumarlas en un esfuerzo que deberá constituir la tarea primera para la formación de un "frente único" de la poesía y el arte, y sólo esta nueva sensibilidad humana unificada podrá alcanzar la auténtica emancipación del hombre. Ante la pregunta de cómo es posible alcanzar esta conciencia, debemos de nuevo pensar en Freud: cómo una idea deviene pre-consciente. Son precisamente las asociaciones con las representaciones verbales correspondientes quienes harán posible tal devenir. Y es en este contexto donde va a situar Breton la gran aportación del surrealismo: "obtener del poeta la revelación instantánea de estos trazos verbales de los que las cargas psíquicas son propagables a los elementos del sistema percepción-conciencia"⁵⁴. El poema surrealista no es menos interpretable que la narración del sueño. Si el marxismo es la conciencia de lo social, la cultura es la conciencia de lo psicológico. Breton no dejará de insistir algunos años después, como demostración de sus conclusiones, el hecho significativo de que Hitler hubiera de desarrollar la misma hostilidad hacia el marxismo y hacia el arte de vanguardia.

Los comunistas de partido, sin embargo, siempre mostraron cierta desconfianza hacia los surrealistas. Sus relaciones fueron difíciles desde el principio, en un momento en que la deriva de Moscú hacia el estalinismo suscitaba posiciones enfrentadas y el que hacer del artista se veía confusamente entremezclado con el del activista político. Hay que tener en cuenta que algunos de los comunistas más críticos con el surrealismo fueron exsurrealistas como Naville, Baron o Gerard, que ahora ocupan cargos de importancia en el partido, y que insisten en subrayar la incompatibilidad de ambos movimientos. Breton, para defenderse de las críticas de los estalinistas una vez más vuelve su

⁵⁴ André Breton, *Position politique du surréalisme*, París, Pauvert, 1971, p. 39. [Traducción del autor]

mirada hacia Trotsky⁵⁵ citándole en el Manifiesto para justificar su alejamiento de los escritores y "artistes prolétariens" que no hacen sino "inmundos reportajes" y "monumentos funerarios": "el arte, como el aire y la luz del sol" traerán a nuestra sociedad un "dinamismo de la cultura [que] no será comparable a nada que hayamos conocido en el pasado" (Trotsky, *Revolución y cultura*)⁵⁶.

Tal vez, como piensa Bataille, debemos entender que el acercamiento de los surrealistas al comunismo pudo ser –al menos en aquel momento– un gesto surrealista más, ya que el "marxismo" de algunos de ellos fue casi repentino y su lectura de la obra marxiana, en la mayor parte de los casos, precipitada y superficial.

En el *Segundo Manifiesto* Breton se muestra más radical que en el primero y sobre todo más riguroso moralmente. En algunos compañeros encuentra un excesivo interés por lo artístico descuidando lo social. En otros, todo lo contrario. Son años de rupturas, enfrentamientos y expulsiones en el seno del grupo. Su nueva doctrina se muestra rígida e inflexible, llegando incluso a renegar de autores como Rimbaud, Lenin, Sade, o incluso Baudelaire, que tanto había admirado, por haber "traicionado" su pensamiento. Una parte importante del manifiesto está dedicada ex profeso a criticar despiadadamente, amparándose siempre en lo personal, a los exsurrealistas que se habían alineado con Bataille en *Documents*. A este último le reserva las seis páginas finales del Manifiesto, y aunque lo acusa de "psychasthénie", el trato que recibe es diferente: se mueve más en el terreno teórico y moral.

Como dice G. De Cortance, "la oposición de Bataille a Breton no es un asunto de fascinación-repulsión: es ideológica, visceralmente ideológica. No es posible ninguna fusión entre el "pensamiento heterológico" de Bataille y el fantasma de una existencia "unánimemente reencontrada" que Breton une al nombre de Hegel"⁵⁷

Debemos tener presente, no obstante, que cuando Bataille habla contra el surrealismo siempre lo hace contra personas u obras, o pensando en aspectos concretos, pero nunca contra el movimiento en sí. En 1945, por ejemplo, comentando una obra de Jules Monnerot sobre el surrealismo, Bataille escribe el artículo *La Revolución surrealista* en el que dice: "no dudaremos en decir, cualesquiera que sean las debilidades y los errores del movimiento, que el

⁵⁵ Es el principio de una larga relación de amistad y de colaboración teórica que daría resultados tan importantes como la redacción conjunta del manifiesto *Por un arte revolucionario e independiente* en 1938.

⁵⁶ Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 106. [Traducción del autor].

⁵⁷ Gérard De Cortance, *L'irréductible hostilité de Bataille au Surréalisme*. París, Magazine littéraire n° 243, Junio de 1987, p. 36. [Traducción del autor].

surrealismo ha sido el primer movimiento que ha dado cierta consistencia a una *moral de la rebelión*, y que, en cuanto a moral se refiere, su aportación más importante es la de seguir siendo una revolución”⁵⁸. En otro momento dirá con ironía: “El movimiento que expresó el surrealismo no está quizá en los objetos. Está, si se quiere, en mis libros (debo decirlo yo mismo, si no ¿quién se daría cuenta?)”⁵⁹.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 36. [Traducción del autor].

⁵⁹ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche, Voluntad de Suerte*, Madrid, Taurus, 1979, p. 229. Traducción de Fernando Sabater.

NIETZSCHE

Bataille ha leído a Nietzsche y ha quedado fascinado por su obra. La impresión que le causó fue tan profunda que se convirtió para siempre en “pura identificación”. Como dice Elvira Burgos, “lo dionisiaco es una fuerza “mágica” [...] productora de un arrebatador sentimiento de embriaguez [...] Este ser ebrio, dionisiaco, experimenta en sí una “transformación mágica” [...] que no afecta sólo a su ojo, sino que lo trastorna y conmueve completamente, [...] no hay mejor manera de indicar, pues, la radical transformación del ser humano que afirmando que no es ya artista sino que es obra de arte.”⁶⁰

Su intento de hacer compatible el surrealismo con el pensamiento del filósofo alemán le había llevado, como hemos visto, a una visión heterodoxa del surrealismo. El apasionamiento que mostró por la obra nietzscheana, tanto en su interpretación como en su acalorada defensa, es claramente observable en toda la obra de Bataille, donde la nietzscheana afirmación de la vida estará siempre presente, desde el *Sí* de su juventud hasta la *Voluntad de Suerte* de su madurez. Su amigo Michel Leiris escribía muchos años después, con motivo de la muerte de Bataille: “Después de haber sido el hombre imposible al que le fascinaba lo que podía descubrir como más inaceptable y que hizo *Documents* en la derrota, agrandó su mirada (según su vieja idea de superar el no del niño que patatea), sabiendo que un hombre no lo es totalmente si no busca su medida en la desmesura”⁶¹. Leiris cree que toda la vida de Bataille estuvo marcada por un profundo intento por superar el no, ir un paso más allá de la negación, y como Nietzsche, buscar una afirmación constructiva, creadora. Esta visión batailleana de Nietzsche ha marcado decisivamente la filosofía del siglo XX. Después lo veremos.

Aunque al parecer Nietzsche no llegó nunca a visitar personalmente París, suele hablarse de su decidida francofilia por haber afirmado en *Ecce Homo*: “como artista no hay en Europa otra patria que París”⁶². Su obra, sin embargo, llegó pronto a Francia. Ya en 1877 fue traducido al francés un breve texto suyo:

⁶⁰ Elvira Burgos, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1993, p. 76.

⁶¹ M. Leiris, *De Bataille l'impossible à l'impossible*, *Documents*. Critique, aut-septembre, 1963, nº195-196, París, Minuit, 1963, p. 693. [Traducción del autor].

⁶² F. Nietzsche, Citado por Philippe Sollers en “*La grande école du goût*”. *Nietzsche*, París, Magazine Littéraire Hors-série nº 3, 2001, p. 24. [Traducción del autor].

Richard Wagner à Bayreuth, si bien es cierto que no salió del círculo de aficionados a la música wagneriana. Así habló Zarathoustra no sería traducida al francés hasta 1898. No obstante, Nietzsche era ya muy conocido en Francia antes de esta fecha, como sabemos a través de André Gide o Paul Valéry. Resulta curioso y significativo el comentario de Manolo Hugué, llegado a París en 1900: “Cuando llegué a París casi todos hablaban -en los cafés más o menos literarios- de Nietzsche. (...) Producía cierto efecto comprobar, en un país como Francia de un nivel cultural universitario y tópico tan denso, el interés que producía el éxito desgarrado, anticonvencional y antiacadémico. Después pude ver que los dos perfiles de la medalla, a fines de siglo, fueron Marx y Nietzsche”⁶³.

No obstante, no será hasta finales de los años 30, cuando Nietzsche comience a ser realmente valorado en Francia como filósofo, precisamente por la intervención de Bataille y sus compañeros, primero en Acéphale y luego en el Colegio de Sociología, gracias a su “reparación a Nietzsche”. Como dice Le Rider, “sin la menor exageración, nosotros debemos a Bataille [...] la posibilidad de leer a Nietzsche”⁶⁴. A pesar de todo, habrá que esperar todavía hasta los años 60, para que a través de filósofos como Foucault o Deleuze, siguiendo el camino abierto por Bataille, Nietzsche llegara a ocupar verdaderamente el protagonismo que alcanzó en la historia del pensamiento, tan sólo posible, como diría Sollers, tras la explosión del sistema hegeliano. Foucault y Deleuze trabajaron con Gallimard en el gran proyecto de traducción y edición de toda la obra filosófica de Nietzsche, considerado por ellos como el iniciador de una nueva forma de pensar. Para Deleuze, “El pensamiento del eterno retorno no es solamente una exigencia de extrema superación moral [...], sino sobre todo la intención de un inmanentismo radical”⁶⁵. Y será Foucault, como dice Goldaracena, quien “ha presentado la obra de Bataille en su conjunto como una de las posibilidades que se ofrecen a la filosofía de salir, con un nuevo lenguaje y un nuevo enfoque, de la parálisis de la redundancia y el comentario en el que la ha dejado la principal aportación de Nietzsche, que sería el anuncio de la *muerte de Dios* y su consecuencia principal: la necesidad de pensar de nuevo lo humano y reinterpretarlo todo en general asumiendo dicho fenómeno. Esto pasará por la deconstrucción del pensamiento totalizante en sus diversas formas: religiosa, que sería el cristianismo; filosófica y política, que

⁶³ José Pla, *Vida de Manolo*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1976, p. 237.

⁶⁴ J. Le Rider, *Les premières lectures françaises*, op. cit., p. 95. [Traducción del autor].

⁶⁵ De Launay, Marc, “Deleuze et Nietzsche, ou l’inverse...” En *Nietzsche*, Magazine Littéraire, op. cit., p. 113. [Traducción del autor].

sería el idealismo; y moral, que serían los valores orientadores de la vida que han emanado de esos fundamentos”⁶⁶.

Es en 1922 cuando Bataille lee por primera vez a Nietzsche: *Más allá del bien y del mal*. Tiene veinticinco años y dice: “¿por qué voy a plantearme escribir visto que mi pensamiento -todo mi pensamiento- fue tan plenamente, tan maravillosamente expresado?”⁶⁷.

Bataille había comenzado a estudiar de forma sistemática la filosofía con la ayuda del filósofo ruso Leon Chestov, y colabora con éste en la traducción de *La idea del bien en Tolstoi y Nietzsche*. Recién instalado en París, con motivo de su nuevo trabajo de bibliotecario en el Departamento de Impresión, su constante actividad compagina el trabajo, el estudio de la filosofía y el desorden que caracterizaría su agitada vida nocturna, ya integrado en el ambiente montparnassiano de los años veinte, los años en que como recuerda Leiris, Bataille “hablaba de la oportunidad que se le presentaría de lanzar un movimiento Sí, que implicaba un perpetuo consentimiento a todas las cosas y que tenía sobre el movimiento No que había sido Dadá la superioridad de escapar a lo pueril de una negación sistemáticamente provocadora”⁶⁸

Ahora bien, ¿por qué este “consentimiento” a todas las cosas? En la obra nietzscheana son constantes las referencias a la afirmación a la vida que pudo leer Bataille, como aquella de *Más allá del bien y del mal*⁶⁹, en la que imagina el ideal del hombre “totalmente lleno de vida y totalmente afirmador del mundo, hombre que no sólo ha aprendido a resignarse y a soportar todo aquello que ha sido y es, sino que quiere volver a tenerlo *tal como ha sido y como es*, por toda la eternidad, gritando insaciablemente *da capo!* (¡que se repita!)”

Bataille fue el primero en interpretar aquel temprano “¡que se repita!”, el enigma del Eterno Retorno, como la prueba máxima de afirmación a la vida, como una prueba ética para el ser humano: “¿No es esta extraña idea, sencillamente, el precio de la aceptación? ¿o más bien del amor? ¿el precio, la prueba y además dado sin medida?”⁷⁰, nos planteará algunos años después. Es

⁶⁶ Celso Goldaracena, *Bataille y la filosofía*, La Coruña, Eris, 1996, p. 32.

⁶⁷ Michel Surya, *Chronologie*, op. cit., p. 19. [Traducción del autor].

⁶⁸ Michel Leiris, *De Bataille l'impossible a l'impossible "Documents"* En Critique aout-septembre 1963, N° 195-196, París, Minuit, 1963, p. 686. [Traducción del autor].

⁶⁹ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1972, p. 81.

Aunque es muy probable que Bataille hubiese leído varias obras de Nietzsche, según su biógrafo Surya, esta es la primera que conoció y la que con toda seguridad, en ese momento, había leído. Aparte de esta cita que hemos transcrito como ejemplo, podemos encontrar otras muchas que hacen referencia explícita a la afirmación de la vida. Otros ejemplos pueden ser los siguientes: en el párrafo 24 habla del amor a la vida, en el 62 del amor a lo terreno, el 47 y el 208 tratan críticamente sobre la negación de la vida y el mundo, y en el 207 habla de la afirmación y la negación.

⁷⁰ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 176.

difícil encontrar en la obra de Nietzsche un lugar donde se explique claramente lo que quiere decir con esta expresión. Como señala Fink, para el propio Nietzsche se trata de su idea fundamental, el centro más esencial de su obra, su “saber secreto”. Es la cumbre del pensamiento nietzscheano y sin embargo, “del superhombre habla Zaratustra a *todos*; de la muerte de Dios y de la voluntad de poder, a *pocos*, y del eterno retorno de lo mismo no habla, propiamente, más que a *sí mismo*”⁷¹. Bataille percibió en esta idea una actitud con la que se identificará hasta el final: se trataba de una entrega total y absoluta a la vida, sin condiciones de ninguna clase, una entrega tal que ante la terrible idea de que todo se volviese a repetir una y otra vez de la misma forma, uno no vacilara en decir: Sí.

En *De la visión y del enigma* aparece el símbolo más significativo del eterno retorno, la serpiente que se desliza hasta introducirse en la boca del hombre que duerme. El asco y el horror que produce deben ser superados. Zaratustra dice al pastor que muerda la cabeza de la serpiente y la escupa. Al hacerlo, se produce en él una transformación. Ahora es “¡un transfigurado, iluminado, que reía! ¡Nunca antes en la tierra había reído hombre alguno como él rió!”⁷². La pesadez y el vértigo se han transformado en ligereza. Zaratustra se identificará con el pastor. Es la suprema afirmación.

También Deleuze, siguiendo a Bataille, va a conceder especial importancia a la *doctrina ética*, que él entiende como pensamiento selectivo. Para Deleuze, “al utilizar la expresión “eterno retorno” nos contradecemos si entendemos: retorno de lo mismo. No es el ser el que vuelve, sino que es el propio retornar el que constituye el ser en tanto que se afirma en el devenir y en lo que pasa”⁷³. Así, hablar de eterno retorno es aproximar al máximo el ser y el devenir. Pero, ¿en qué sentido habla Deleuze de *selección*? Un devenir activo sólo puede ser pensado como el producto de una selección, en dos sentidos: En primer lugar, el eterno retorno da una regla a la voluntad, tan rigurosa como pudiera ser la kantiana: “Lo que quieres, *quíerelo de tal manera que quieras también el eterno retorno*. “Si, en todo lo que quieres hacer empiezas por preguntarte: ¿estoy seguro de que quiero hacerlo un número infinito de veces?, esto será para ti el centro de gravedad más sólido”. Una cosa en el mundo le repugna a Nietzsche: las pequeñas compensaciones, los pequeños placeres, las pequeñas alegrías, todo lo que es concedido una vez, sólo una vez”⁷⁴. En segundo lugar, es selectivo

⁷¹ Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad, 1980, p. 98.

⁷² Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Valdemar, 2005, p. 142

⁷³ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 72.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 99.

porque “expresa el devenir activo como poder de afirmar”⁷⁵. El eterno retorno produce el devenir activo, de tal forma que las fuerzas reactivas no pueden regresar. “El hombre pequeño, mezquino, reactivo, no regresará”⁷⁶. Es el ser del devenir. El devenir puede ser activo o reactivo, pero si retornase el reactivo resultaría contradictorio porque “al reproducir el devenir, produce necesariamente el devenir activo”⁷⁷. El eterno retorno selecciona. Éste es para Deleuze el secreto de Dionysos.

Será a partir de 1936 cuando en la revista *Acéphale*⁷⁸ Bataille comience a escribir sobre Nietzsche, y lo hará entregándose enteramente a una campaña de *réparation*, junto con Klossowski, Ambrosino y otros amigos a través de artículos como *Nietzsche y los fascistas*, *Crónica nietzscheana*, o *La conjuración sagrada*. Durante algunos años va a dedicar todos sus esfuerzos a limpiar el nombre de Nietzsche de todas las falsas acusaciones de que había sido objeto y de todas las interpretaciones que relacionaban el pensamiento del filósofo con el nazismo.

Es importante señalar que otra de las interpretaciones que se hicieron de Nietzsche, de las primeras y más significativas, es sin duda la que hizo Heidegger precisamente también a partir de 1936, en Alemania, a través de conferencias y seminarios universitarios, aunque es muy poco probable que uno u otro tuvieran noticia de tal coincidencia. Su interés en ese momento se centra también en liberar la obra nietzscheana de las interpretaciones erróneas que se habían hecho desde el nacional-socialismo, especialmente la de Alfred Bäumler. “En verdad no tenemos el derecho de asociar a Nietzsche con el nacional-socialismo”⁷⁹, diría Heidegger. Se trata, sin embargo, de interpretaciones diferentes, ya que cada uno leería a Nietzsche desde su propia perspectiva, y lo incorporaría en su obra de diferente manera.

Será Habermas quien compare ambas interpretaciones en su estudio “Entre erotismo y economía general: Bataille”. Considera a Bataille y a Heidegger como los dos principales intérpretes y continuadores de la obra nietzscheana, pero “con Nietzsche une a Bataille un rasgo anarquista básico;

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 102.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 102.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 103.

⁷⁸ De esta revista se publicaron cuatro números:

Número 1, *La Conjuración Sagrada*, 1936. Escriben: Bataille, Klossowski y Masson.

Número 2. *Reparación a Nietzsche*, 1937. Fue un número doble. Bataille escribe: *Nietzsche y los fascistas*. Escriben también: Klossowski, Masson, Rollin, y Wahl.

Número 3. *Dionisos*, 1937. Bataille escribe: *Crónica nietzscheana*. Escriben también: Klossowski, Masson, Caillois, y Monnerot.

Número 4. 1939. Enteramente escrito por Bataille.

⁷⁹ Michel Haar, *Heidegger: une lecture ambivalente*, en Nietzsche, París, Magazine Littéraire Hors-série nº 3. 2001, p. 77. [Traducción del autor].

como este pensamiento se dirige contra toda autoridad, incluso contra lo santo como autoridad, la doctrina de la muerte de Dios está pensada en términos rigurosamente ateos. En Heidegger, que repite esa tesis en tono aristocrático, pierde, por el contrario, toda radicalidad.”⁸⁰ Para Heidegger “Nietzsche se revuelve, ciertamente, contra la metafísica transmitida, pero al hacerlo permanece todavía ligado a ella; la invierte, piensa anti-idealísticamente, y sin embargo, al actuar así opera con los medios intelectuales de la metafísica”⁸¹.

En 1944, con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Nietzsche y coincidiendo con los últimos días de la ocupación de París por los nazis, Bataille escribe entre febrero y agosto su obra *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. También aquí insistirá de nuevo: “quiero acabar con este equívoco vulgar”⁸².

Se trata de un libro desordenado, escrito en forma de diario, a través del cual, de sus experiencias, podemos ver cómo Bataille entiende a Nietzsche: “Mi vida, en compañía de Nietzsche, es comunidad, es una asociación, mi libro es esta asociación”⁸³, y “que no se dude de ello ni un instante: no se ha entendido ni una palabra de la obra de Nietzsche antes de haber vivido esa disolución deslumbrante en la totalidad”⁸⁴.

Resulta emblemática aquella afirmación en la que asegura: “Nietzsche escribió “con su sangre”: quien le critica o, mejor, *le sufre*, no puede hacerlo sino sangrando a su vez”⁸⁵. No es exagerado decir que con la obra de Bataille ocurre lo mismo y por las mismas razones, ya que como dice el propio autor, su obra “no es en el fondo más que el relato de una experiencia vivida: de una experiencia de veinte años, a la larga cargada de espanto”⁸⁶.

Desde la perspectiva de Bataille, y a diferencia de Heidegger, no se trata del final de una tradición sino del principio de una nueva. Nietzsche acaba con la tradición metafísica y da comienzo a una nueva era para el pensamiento, un nuevo filosofar. “La filosofía de Nietzsche nos aproxima al pensamiento de una nueva posibilidad de hacer filosofía y de vivir filosóficamente de manera

⁸⁰ Jünger Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1991, p. 259.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 109.

⁸² Georges Bataille, *Sobre Nietzsche. Voluntad de Suerte*, Madrid, Taurus, 1979, p. 15.

⁸³ *Ibíd.*, p. 38.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 25.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 17.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 17.

abierta, atenta y sensible al fluido movimiento inatrapable en que la vida se nos da.”⁸⁷

Vattimo considera que Heidegger y sus seguidores no tienen en cuenta “el modelo estético que está a la base de la misma noción de voluntad de poder”⁸⁸. Por ello insiste en la importancia del arte como esencia para comprender la voluntad de poder en contraposición a las interpretaciones “tecnicistas” y “neorracionalistas”, representadas por la lectura heideggeriana. El arte es para Nietzsche, según escribe Vattimo en *La Voluntad de poder como arte*, un modelo de la voluntad de poder: “...-una voluntad de poder sana y no enferma- puede realizarse sólo en el mundo del arte”⁸⁹. Esta interpretación “estética” de la obra nietzscheana está estrechamente relacionada con su antimetafísica.

Entendió que la propuesta nietzscheana de afirmación a la vida es inseparable de su crítica radical al dualismo ontológico que había negado y maldecido la vida humana sumiéndola en un lamentable valle de lágrimas y que enfrentarse al viejo dragón del *tú debes* era sin duda el camino imprescindible para que la afirmación no fuera el simple rebuznar de la resignación. Fue el propio Nietzsche quien se había considerado la mala conciencia de su época, y sólo así entendía la filosofía. Bataille se refiere a la filosofía nietzscheana como “el más violento de los disolventes”. Arremete contra la moral -la moral cristiana en concreto-, como la enfermedad de nuestra civilización. Debemos centrarnos en este contexto de crítica para entender el mal como objeto de búsqueda moral; el mal como lo contrario de la coerción, coerción que se ejerce como medio hacia el bien.

Para Bataille “Nietzsche sería el filósofo de la “voluntad de poder”, como tal se daba, como tal se le recibió. Yo creo que es, más bien, el filósofo del mal. Es el atractivo, el valor del mal lo que, me parece, daría a sus ojos el sentido propio a lo que él pretendía hablando de poder”⁹⁰. Nietzsche es el filósofo del mal como Baudelaire fue el poeta del mal, el poeta más admirado por Nietzsche, así como después lo sería por Bataille y por todos los surrealistas, al menos antes del Segundo Manifiesto. Es, como dice Rafael Argullol “el primer gran receptor estético del cortejo fúnebre que acompaña al féretro de la metafísica occidental”⁹¹, y así debió de entenderlo el mismo Nietzsche. Ambos, Nietzsche y Baudelaire odian el cristianismo, la burguesía y el progreso, odian

⁸⁷ Elvira Burgos, *Qué cuenta como una vida*, Madrid, Antonio Machado Libros, Mínimo Tránsito, 2008, p. 156.

⁸⁸ Citado en Manuel Barrios, *La voluntad de poder como amor*, Barcelona, Serval, 1990, p. 37.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 127.

⁹⁰ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 17.

⁹¹ C. Baudelaire, *Las flores del mal*. Barcelona, Círculo de lectores, 1992, Prólogo de Rafael Argullol, p. 10.

en definitiva la metafísica del bien, aquella vieja tríada: Bien, Verdad, Belleza. Es su antimetafísica lo que les lleva a valorar el Mal. Bataille comprendió a través de ellos que el camino hacia la belleza sería “proponiendo el Mal, lo Monstruoso y el Horror como deidades que dominan, no desde las alturas, sino desde los subsuelos”⁹².

El odio del bien es la condición misma de la libertad puesto que para Bataille el mal es lo contrario de la coerción. Así, la libertad se convierte en el tema fundamental, la libertad como ejercicio, como trasgresión “hasta el límite de lo posible”. Si abandonamos el bien y la razón, se abre bajo nuestros pies un abismo inconmensurable y “la conciencia de la totalidad empieza por ser en mí desesperación y crisis”... “mi perfecta desnudez se me revela”⁹³, de manera que sólo mi *suerte* podrá guiarme. Solo un golpe de suerte, la búsqueda de la suerte como la búsqueda del Grial, dice Bataille. Y así, ésta resulta más apropiada a las intenciones de Nietzsche que el *poder*, que Bataille entenderá como *voluntad de suerte*, hasta el punto que “sólo un “juego” tiene la virtud de explorar hasta muy adentro lo posible”⁹⁴.

Esta no subordinación de la vida a ninguna acción, a nada, es para Bataille la auténtica libertad, convirtiéndose así en la esencia de la totalidad. Todos nosotros aprendemos, “amargamente” que luchar por la libertad supone alienarse, supone someterse, subordinar nuestro ser a la conquista de un bien que está fuera de nosotros. Así, la vida que permanecía entera en mí, queda mutilada, despedazada por un bien que nos es ajeno; “el ejercicio de la libertad se sitúa del lado del mal, mientras que la lucha por la libertad es la conquista de un *bien*”⁹⁵.

La Voluntad de Poder entendida como término sería una vuelta atrás, el poder se convertiría así en meta y el hombre volvería a quedar sometido: “la exuberancia divina, la ligereza que expresaban la risa y la danza de Zaratustra se reabsorberían, en lugar de en la felicidad que pende sobre el abismo, nos remacharíamos en la pesadez [...] Nietzsche está lejos de haber resuelto la dificultad, [...] nos arroja en la soledad: es la enfermedad del desierto, un grito que se pierde en un gran silencio...”⁹⁶. Entiende que la voluntad de poder es el león de la mítica ciudad *La vaca multicolor*, un estadio intermedio que el niño deberá culminar, y ¿no será el niño la voluntad de suerte? Nos propone Bataille. Ante la muerte de Dios, su muerte definitiva, tan sólo tenemos la suerte. Pero

⁹² *Ibidem*, p. 13.

⁹³ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 24.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 24-26

no se trata de resignación ante esta realidad, ante el vértigo y el horror que pueda producir esta realidad, sino que habremos de amar la suerte.

¿Podemos equiparar entonces los conceptos Voluntad de Suerte y Eterno Retorno? Sí, en la medida en que para Bataille el Eterno Retorno no habla de una realidad cosmológica sino de una actitud ante el mundo, una actitud de entrega y afirmación apasionada, una afirmación absoluta, es decir: sin esperanza.

Para Bataille, en el verano de 1944, junto a los carros de combate desfilando por París y la multitud celebrando el fin de una pesadilla, la búsqueda de la suerte representa un único recurso. La soledad para el hombre es un error, cree más que nunca en los esfuerzos conjugados, que la vida del hombre es un eslabón y que uno debe entregarse a lo que otros comenzaron y otros continuarán para “ir hasta el límite de lo posible”. “Vivir una posibilidad hasta el fin pide un intercambio de varios, que la asuman como un hecho que les es exterior y no depende ya de ninguno de ellos”⁹⁷.

La comunidad, la búsqueda constante en la vida de Bataille, es la condición para no caer en la locura. “Pienso que lo que me obliga a escribir es el miedo a volverme loco”⁹⁸, escribe en el 44. Recordemos que en la carta que escribe Nietzsche en 1887 a su amigo Jacob Burckhardt junto al manuscrito de *La Genealogía de la Moral*, compara sus escritos con cosas duras y difíciles de digerir, y se plantea si esas cosas deberían publicarse o “sólo debería poner en peligro sus propios dientes”. Bataille tuvo siempre presente que “intentar, como él pedía, seguirle, es abandonarse a la misma prueba, al mismo *extravío* que él”⁹⁹.

Es significativo que Miguel Morey en su *Invitación a la lectura de Georges Bataille*, considere su obra como una aventura intelectual sin precedentes, precisamente porque “por una vez, esta experiencia de los límites no acaba en la brutal interrupción del viaje que conocemos como “locura”¹⁰⁰. Bataille se refiere en varias ocasiones a Nietzsche como un hombre deslumbrado por mirar directamente la luz. Esta es su tragedia: “la noche que nace de un exceso de luz. Los ojos audaces, abiertos como un vuelo de águila..., el *sol* de la inmoralidad, la fulguración de la maldad le cegaron”¹⁰¹. Es Nietzsche un hombre deslumbrado; y Bataille “es tan nietzscheano como Nietzsche”¹⁰²

⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 36-37.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 11.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 13.

¹⁰⁰ M. Morey, *Psiquemáquinas*, Barcelona, Montesinos, 1990, p. 183.

¹⁰¹ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 137.

¹⁰² J.L. Rodríguez, *Verdad y escritura*, op. cit., p. 154.

MARXISMO

La principal de las corrientes que van a vertebrar el pensamiento occidental desde mediados del XIX será el marxismo. Así lo entiende Bataille cuando al despedirse del filósofo Léon Chestov, su maestro entre 1922 y 1925, le dice: "...como toda mi generación, yo debía inclinarme hacia el marxismo"¹⁰³.

Aunque sabemos de la proximidad que sentía Bataille con el pensamiento revolucionario de izquierda -y para ello contamos con suficientes datos significativos como por ejemplo su implicación en los actos de protesta contra la ejecución de Sacco y Vancetti en 1927-, su relación con los movimientos organizados fue tan intensa como crítica y a veces controvertida. Veremos a continuación algunos de los principales artículos que escribió y su participación en la formación de uno de los grupos revolucionarios más importantes de cuantos surgieran en aquellos años: *Contre-Attaque*. Plantearemos finalmente hasta qué punto la influencia de Nietzsche va a ser decisiva también en este aspecto, y si habíamos podido hablar del surrealismo nietzscheano de Bataille, tal vez podríamos hablar ahora de un comunismo nietzscheano.

El primer texto que encontramos con una referencia explícita a Marx, pertenece a la larga polémica mantenida con Breton por medio de cartas abiertas publicadas en revistas literarias a partir de 1929. Se trata del artículo *Vieille taupe*, en el que utiliza esta expresión marxiana como título y tema para su escrito. Casi en su comienzo podemos leer: "una actividad intelectual mínimamente fresca, que todavía no esté castrada y domesticada, va unida por la fuerza de las cosas a la rebelión de las capas sociales bajas contra el trabajo de nuestros días"¹⁰⁴.

Bataille explica cómo Marx utiliza la expresión "viejo topo", en su *Manifiesto comunista*, para oponer esta imagen a la del águila, identificando a esta con los valores imperialistas y considerando que un idealismo revolucionario basado también en la imagen del águila traería sin remedio el fracaso de tal revolución. "El punto de partida de Marx no tiene nada que ver con el cielo, lugar predilecto del águila imperialista y de las utopías cristianas o revolucionarias. Se sitúa tanto en las entrañas del suelo como en las entrañas materialistas de los proletarios"¹⁰⁵

¹⁰³ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 86. [Traducción del autor].

¹⁰⁴ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, Barcelona, Barral, 1974, p. 290.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 293.

En *Viejo topo*, Bataille analiza la oposición entre el águila y el topo desde el punto de vista de su metáfora del ojo pineal. Desde 1927, Bataille había comenzado a elaborar esta imagen del ojo, que será de capital importancia en su pensamiento, como veremos más adelante. Sería rescrita numerosas veces en los años siguientes hasta convertirse en un verdadero mito moderno. Es la imagen del eje vertical con que identificamos al ser humano, frente al eje horizontal propio del reino animal, que discurre paralelo a la tierra. Fruto de un arriesgado movimiento de erección, nos acercamos al cielo, a la luz, nos elevamos hacia una visión privilegiada y espiritual, pero al mismo tiempo, emparentándonos directamente con el mundo vegetal, nos conectamos necesariamente con el mundo subterráneo, oscuro y putrefacto. En la cúspide de esta verticalidad se situaría un ojo que aún permanece oculto, ya que nuestra visión todavía permanece horizontal, mientras que en el otro extremo encontramos otro orificio, otro ojo que ve lo más bajo y sucio. El movimiento de erección del ser humano lleva consigo ambas visiones, la aspiración espiritual conlleva una aspiración delirante y obscena.

Si observamos la aspiración del homo erectus en términos morales de elevación espiritual, veremos cómo el hombre, sumido en un irresoluble antagonismo, se ve abocado hacia el mundo inferior, un mundo tan ocultado, despreciado y condenado por el cristianismo que llena al ser humano de perplejidad y sentimientos de culpa, sumiéndole en el remordimiento y el sufrimiento al no poder soportar su irrefrenable pasión por lo inconfesable.

Extrapolando este esquema a las capas sociales, históricamente jerarquizadas desde las más altas a las más bajas, observaremos con Bataille que en cada una de ellas existe esta doble orientación. Es imposible para la burguesía alinearse con el proletariado, es imposible traicionar a la propia clase por amistad con las clases bajas. Tan sólo es posible, debido a la antagónica aspiración de las clases altas, creadoras de las ideas, de combatir unas leyes que ellos mismos han creado, por su impulso autodestructivo, “sólo quieren arrancar el fuego del cielo para aniquilarse, comportándose como unas polillas ante unas llamas de acetileno”.¹⁰⁶

Si el viejo topo es la imagen propuesta por Marx para simbolizar la actitud del proletariado que trabaja y se organiza en la sombra, en el subsuelo de una sociedad capitalista que debe ser subvertida, Bataille encuentra en este subsuelo la imagen de lo obscuro, la parte oculta de la tierra donde se enraízan las plantas para proyectarse hacia el sol: “Solo excavando la fosa pútrida de la

¹⁰⁶ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 297.

cultura burguesa cabe la posibilidad de que se vean aparecer un día en las profundidades del subsuelo las bodegas inmensas e incluso siniestras donde la fuerza y la libertad humana se establecerán al abrigo de todas las voces de mando del cielo que ordenan hoy en el espíritu de cualquier hombre la más imbécil elevación".¹⁰⁷

La crítica social.

Los siguientes tres artículos: *La notion de dépense*, *Le problème de l'État* y *La structure psychologique du fascisme*, fueron publicados en la revista que Boris Souvarine iba a crear en 1931 y que seguramente sería la más importante de la izquierda de la época: *La critique sociale*.

El joven Boris Lifschitz había pertenecido al Partido Comunista hasta 1924 y se convertiría como comunista independiente en la figura más destacada y prestigiosa de su entorno político. Aunque había nacido en Kiev, su familia se había trasladado a Francia cuando él era todavía un niño. Educado en París, pronto comenzaría a firmar sus primeros artículos con el sobrenombre de Souvarine, inspirado en el personaje de *Germinal* de Zola.

En 1921 se traslada a Moscú, emocionado por la idea de conocer el país en el que había nacido y su querida revolución. Su presencia llegó a ser muy relevante, formando parte de la presidencia, del secretariado y del comité ejecutivo del Komintern. Sin embargo, ante el problema de la sucesión de Lenin, se sitúa como partidario de Trotski, lo que provoca fuertes enfrentamientos con la nueva cúpula dirigente. Desde el *Bulletin communiste* del PCF, que él mismo dirige, centra sus ataques contra Stalin. Será excluido del partido y se verá obligado a regresar a París en 1925.

En 1926, convertido ya en una figura legendaria y heroica para muchos, reúne un grupo de disidentes del PCF, un foro de reflexión que iba a dar lugar al llamado *Cercle communiste Marx-Lénine*, que a partir de 1930, cambiaría su nombre por el de *Cercle communiste démocratique* y a la creación de la revista *La critique sociale*. Bataille entra a formar parte de este círculo y su influencia sería decisiva a pesar de sus constantes críticas y desacuerdos. Según el testimonio de Simone Weil, Bataille mantuvo siempre una actitud tal que podía hablarse de dos formas de entender la revolución, la de ella junto al sector souvariniano, y la de Bataille y sus amigos¹⁰⁸. Dice Weil sobre Bataille: "la

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 308.

¹⁰⁸ Leiris y Queneau sobre todo. Surya ha querido encontrar un cierto paralelismo entre esta situación y la mantenida por Bataille frente a ciertos sectores del surrealismo.

revolución es para él el triunfo de lo irracional, para mí de lo racional, para él una catástrofe, para mí una acción metódica en la que es necesario esforzarse por limitar sus estragos, para él la liberación de los instintos y sobre todo de los considerados como patológicos, para mí una moralidad superior”¹⁰⁹

Veamos brevemente estos tres artículos.

La noción de gasto

Se trata quizás de uno de los textos más significativos de la obra bataillana. Aparecido en Enero de 1933, fue considerado por André Thirion “como uno de los textos mayores del siglo”¹¹⁰. Sólo hacía diez años que el ya conocido y respetado antropólogo Marcel Mauss había publicado su *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. En este ensayo, basado en sus estudios sobre las tribus amerindias del norte del Pacífico, Mauss habla del concepto de “don”, con el que describe cómo estas sociedades antiguas utilizan, al contrario del trueque, un sistema de intercambio no económico por el cual los individuos y los grupos de individuos se ven obligados a hacer un don, una donación, un gasto improductivo de bienes, que denominará *potlatch*. Mediante este acto dos jefes se verán obligados a destruir parte de sus riquezas, uno ante el otro, como muestra de su poder. Como explica el propio Mauss, “el potlach es una institución –hasta ahora considerada especial del noroeste americano- en la que clanes y fratrías enfrentados rivalizan entre sí en gastos, incluso en destrucciones de riqueza, y regula toda la vida social, política y religiosa, estética y económica”¹¹¹

Bataille será el primero en dar a estas nociones un sentido político, y analizará los procesos de producción de la economía contemporánea y la idea de lucha de clases, desde esta perspectiva. Para él la revolución sería la forma suprema de potlatch. El artículo cuenta con la desaprobación de Souvarine, que si bien no se opone a su publicación, se adelanta a anunciar que el Círculo no suscribe estas ideas porque se apartan del pensamiento político general del grupo. A pesar de su heterodoxia con respecto al marxismo, acogen con reservas las ideas de Bataille sobre la lucha de clases, expresadas en un tono exaltado y provocador.

Con el cambio hacia una sociedad eminentemente burguesa, se han ido perdiendo las formas “grandes y libres” de gasto improductivo. “Todo lo que era generoso, orgiástico y desmesurado ha desaparecido. (...) Los representantes de la burguesía muestran un comportamiento pudoroso; la exhibición de las

¹⁰⁹ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 205. [Traducción del autor].

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 208. [Traducción del autor].

¹¹¹ Marcel Mauss, *Sociedad y Ciencias Sociales. Obras III*, Barcelona, Barral, 1972, p. 27.

riquezas se hace ahora en privado, conforme a unas convenciones enojosas y deprimentes”¹¹². La sociedad burguesa occidental, no ha hecho sino desarrollar “la mezquindad universal”, de tal forma que al atrofiarse “el suntuario tumulto viviente se ha refugiado en el desencadenamiento sorprendente de la *lucha de clases*”¹¹³

En la sociedad burguesa el rico da al pobre, incluso habla de igualdad, da, por ejemplo, trabajo. Pero como en todo acto potlatch, el rico que da, no quiere en el fondo sino distanciarse cada vez más del pobre: “El fin de la actividad obrera es producir para vivir, pero el de la actividad patronal es producir para condenar a los productores obreros a una descomunal miseria”¹¹⁴.

Bataille considera que debido a la atrofia de la sociedad moderna capitalista que pretende regirse por principios racionales, la brutalidad del amo frente al obrero se ha apaciguado, e incluso se les ha otorgado algunas mejoras en su intento de “elevarse en la escala humana”. Como cabe esperar según el propio funcionamiento del potlatch, el donatario ha de responder para salir de la humillación. “La lucha de clases se convierte,(...) en la forma más grandiosa de gasto social, en la medida que es retomada y desarrollada, esta vez por cuenta de los obreros, con una amplitud que amenaza la existencia misma de los amos”¹¹⁵. “Sólo la palabra Revolución domina la confusión reinante y comporta promesas que responden a exigencias ilimitadas de las masas. Una simple ley de reciprocidad social exige que a los amos, a los explotadores, cuya función social consiste en crear formas despreciables, excluyentes de la naturaleza humana -tal como esta naturaleza existe en el límite de la tierra, es decir, del barro- se les entregue al miedo, al *gran atardecer* en el que sus bellas frases quedarán cubiertas por los gritos de muerte de los amotinados. Es la esperanza sangrienta que se confunde cada día con la existencia popular y que resume el contenido insobornable de la lucha de clases”¹¹⁶.

El problema del Estado

Escrito también en 1933, *Le problème de l'État*, si bien no tuvo la importancia de la *Noción de Gasto* para el conjunto del pensamiento de Bataille es imprescindible para apreciar la sutil distancia que le separa del comunismo libertario y cuál era en ese momento la posición del pensamiento comunista crítico con el partido y la ortodoxia soviética.

¹¹² Georges Bataille, *La parte Maldita*, op. cit., p. 36.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 37.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 38.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 39.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 41.

A diferencia del desarrollo de siglos anteriores, el XX se caracteriza por el dominio y tremendo auge adquirido por el Estado. Cualquier fuerza revolucionaria había tomado la forma de Estado totalitario. Los puntos de coincidencia entre el fascismo y el bolchevismo por un lado y la desconfianza con que deben mirarse los obreros revolucionarios entre sí por miedo a que sus propios líderes puedan ser sus próximos amos, hacen que la conciencia revolucionaria se vea arrastrada hacia el absurdo y se convierta cada vez más en una ironía de la historia.

Bataille considera que el comunismo oficial ha actuado con una ceguera y una torpeza imperdonables, con una “inconfesable cobardía”. Critica muy duramente el “optimismo” estúpido con que pretende engañarse y cerrar los ojos ante una realidad de “desgarramiento y desdicha”. Esta actitud llevaría sin duda a la muerte de la conciencia revolucionaria. La “conciencia desgarrada” es la conciencia de una existencia inaceptable que conduce a la desesperación, y considera que la desesperación es “el comportamiento afectivo que tiene mayor valor dinámico”¹¹⁷. Sólo el dolor profundo de la desdicha, el sufrimiento de una vida de esclavitud y miseria, puede despertar la brutalidad radical necesaria para la sublevación. El comunismo oficial no tiene estos sentimientos en cuenta, no les da su verdadero valor, entreteniéndose en juegos dialécticos irrelevantes, no por una “infantil persistencia en la esperanza”, como cabría imaginar, sino por una total incapacidad para aceptar una realidad demasiado terrible.

“El futuro no descansa sobre los esfuerzos minúsculos de unos cuantos reagrupadores dotados de un optimismo incorregible: depende por entero de la desorientación general”¹¹⁸. Por afirmaciones como esta se ha querido ver en la posición batailleana rasgos anarquistas. Los comunistas, efectivamente, identificarán estas críticas como fruto de una actitud pequeño-burguesa despreciable, pero para Bataille se trata únicamente de argucias absurdas para justificar lo injustificable, para llevar la ceguera hasta el extremo. El hecho de plantear le problème de l'État, es decir, plantear la idea del Estado como un problema, es sin duda un enfoque libertario, sin embargo, esto no hace de Bataille un anarquista. En el mismo artículo afirma claramente que tampoco debemos guarecernos bajo unos “principios puros” como, al parecer, habrían hecho los anarquistas.

Bataille concluye su artículo planteando la necesidad de hallar una fuerza limitadora frente al poder opresor del Estado dictatorial ya sea desde dentro o desde fuera. Puesto que desde fuera sería impensable, ya que no podemos

¹¹⁷ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 73.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 73.

plantear un poder externo y superior al propio Estado, este control frente a la opresión estatal debe surgir desde dentro, desde el mismo pueblo que sustenta y conforma el Estado. Aunque el principio democrático había sido desacreditado por las políticas liberales europeas, -como afirma Campillo "Para todos sus críticos, la democracia liberal es sinónimo de debilitamiento moral y de desagregación social."¹¹⁹-, sin embargo, es necesario que las clases obreras sean capaces de articular una "fuerza autónoma basada en el odio hacia la autoridad del Estado omnipotente"¹²⁰.

Sus críticas al poder absoluto del Estado fueron vistas con recelo por los comunistas del partido. Su postura es en efecto en muchos puntos cercana al comunismo libertario; tanto como pudiera haberlo sido, por otra parte, el espíritu del grupo espartaquista alemán. Bataille atribuye, precisamente en este artículo, al hundimiento del movimiento obrero en Alemania la profunda desorientación teórica del comunismo de partido.

Rosa Luxemburgo había criticado duramente a Lenin en este punto: la democracia dentro del partido, sus postulados sobre la dictadura del proletariado. Nacionalizada alemana, aunque nacida en Polonia, Luxemburgo pertenecía desde 1897 –el mismo año en que se había doctorado en ciencias políticas por la universidad de Zurich- al Partido Social Demócrata Alemán (PDS), y había fundado tres años antes el Partido Social Demócrata de Polonia y Lituania. Durante la guerra, fundó con Clara Zetkin la Liga espartaquista. Fue encarcelada por oponerse a la Primera Guerra Mundial alegando que el pueblo no debía intervenir en los enfrentamientos entre los Estados sino que su verdadera lucha debía dirigirse contra el Capital. En 1919 Karl Liebknecht y ella fueron asesinados durante el frustrado levantamiento revolucionario del proletariado alemán. Durante años había polemizado con Lenin -y también con Trotski- por discrepancias teóricas sobre la práctica revolucionaria. Sus desacuerdos se centran fundamentalmente en dos terrenos: el problema del nacionalismo y el problema de la relación del partido con las masas. En ambos casos, la diferencia de perspectiva personal fue decisiva: mientras que Luxemburgo pensaba en estas cuestiones desde Berlín en un momento de efervescencia nacionalista y desde la cúpula de un PSD que en 1914 contaba con más de un millón de afiliados y cuya pesada estructura burocrática creaba constantes luchas internas por el poder, entorpeciendo la dinámica sindical, Lenin, pensaba desde un partido marcado por la clandestinidad y el exilio.

¹¹⁹ Campillo, A., "Georges Bataille: La comunidad infinita", en *Georges Bataille. El estado y el problema del fascismo*, Valencia, Pre-textos, 1993, p. X.

¹²⁰ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 75.

Luxemburgo creyó siempre en la necesidad del internacionalismo para la causa obrera, y nunca quiso apoyar los movimientos nacionalistas polacos, considerando que eran contrarios a los intereses del proletariado y contribuían a su división. En *La Revolución rusa*, critica, en el mismo sentido, el nacionalismo ucraniano, que considera “un simple capricho, la ilusión de unos cuantos intelectuales pequeñoburgueses sin el menor arraigo en las relaciones económicas, políticas y psicológicas del país”¹²¹. Para Lenin, por el contrario, la lucha obrera debía contar con las peculiaridades locales de los trabajadores procurando el apoyo de las minorías descontentas, y protegiendo el derecho a la autodeterminación de los pueblos como uno de los derechos democráticos fundamentales. Por otra parte, Lenin y el pensamiento bolchevique en general, consideran fundamental la función planificadora del partido y su dirección centralizada de la lucha, porque la clase obrera en su conjunto sería incapaz de llegar al nivel de conciencia necesario para enfrentarse y derrotar a la burguesía. Para él los intereses del pueblo, el éxito de la lucha revolucionaria están por encima de cualquier consideración democratizante, “hay que subordinarse a la vanguardia armada de todos los explotados y trabajadores”¹²², y es natural por lo tanto “que los intereses de esta Revolución tengan primacía sobre los derechos formales de la Asamblea Constituyente”¹²³. Luxemburgo confiaba más en una cierta “espontaneidad”, de manera que fuera la propia huelga general de los trabajadores quien desencadenase la revolución. “De la tempestad y la tormenta, del fuego y el fluir de la huelga de masas y la lucha callejera, vuelven a surgir, como Venus de las olas, sindicatos nuevos, jóvenes, poderosos, altivos”¹²⁴, escribiría en un folleto sobre la huelga de masas. Sus críticas y objeciones, antes y después del 17, fueron abundantes. La actitud de Trotski fue más bien conciliadora, y siempre mostró gran respeto por la profundidad de sus planteamientos a pesar de sus “errores”. El pensamiento de Rosa Luxemburgo, expresado no sólo en su formidable obra teórica y en su labor periodística, sino también en su práctica revolucionaria, tendría una enorme influencia en las posiciones más radicales de la II Internacional y como es lógico en los núcleos posteriores de pensamiento marxista críticos con la práctica soviética. Entre estos hemos de considerar al Círculo Comunista Democrático y al mismo Bataille.

El exilio y posterior asesinato de Trotski, la implacable dictadura de Stalin, y la aparición del nacionalsocialismo, animaron a repensar y quizás

¹²¹ Rosa Luxemburgo, *Obras escogidas I*, Bogotá, Pluma, 1976, p. 25.

¹²² V.I. Lenin, *Obras escogidas. Tomo VII*, Moscú, Ed. Progreso, 1977, p. 46

¹²³ V.I. Lenin, *Obras escogidas. Tomo VII*, Moscú, Ed. Progreso, 1977, p. 442.

¹²⁴ Rosa Luxemburgo, *op. cit.* p. 31.

comprender la posición crítica de Luxemburgo frente a los peligros del nacionalismo y del poder absoluto del partido. Aunque tales críticas, de las que se desprende el elogio de la espontaneidad revolucionaria, pudieran acercar el pensamiento luxemburgiano al anarquista, en repetidas ocasiones –como Bataille- ella niega explícitamente esta posibilidad de acercamiento.

Lo cierto es, sin embargo, que sus objeciones al leninismo están muy próximas a las reflexiones críticas que hiciera Bakunin hacia el jacobinismo, e incluso en su análisis sobre la revolución del 48 o la Comuna de París. Para Bakunin, una dictadura revolucionaria definitivamente no puede resolver la esclavitud del pueblo trabajador frente a la burguesía, porque “para que esa dictadura pueda ejercer su poder, le son necesarios todos los instrumentos y todos los recursos materiales que constituyen la potencia de los Estados, le es necesario un brazo para ejercer sus decretos (...) No le quedará, pues, más que un medio: será el de enviar a los departamentos comisarios extraordinarios, investidos de plenos poderes militares y civiles, es decir, crear tantos dictadores o procónsules nuevos como departamentos libres”¹²⁵. Luxemburgo lamenta que “la patria de Bakunin iba a convertirse en la tumba de sus ideas”¹²⁶ y considera que “los anarquistas directamente no existen como tendencia política seria en la revolución Rusa”, tan sólo son “un puñado de “anarquistas” imberbes que siembran la confusión y el desorden entre los obreros”¹²⁷. La coincidencia con los libertarios en sus críticas hacia la burocratización del poder revolucionario es clara, pero Luxemburgo se aleja conscientemente de las actitudes concretas desarrolladas por sus contemporáneos anarquistas que se han convertido desgraciadamente en “símbolo del robo y del pillaje”. Concluye así su propia confrontación entre Marx y Bakunin: “si bien la Revolución Rusa hace imperativa la necesidad de una revisión fundamental de la antigua posición marxista sobre la cuestión de la huelga de masas, una vez más el método general y los puntos de vista del marxismo son los que salen ganadores.”¹²⁸ Lenin, en *El estado y la Revolución*, escrito desde el exilio en el verano de 1917, había sido claro y contundente a este respecto: “No discrepamos, ni mucho menos, de los anarquistas en cuanto a la abolición del Estado como objetivo. Lo que sí afirmamos es que, para lograr ese objetivo, es necesario usar temporalmente los instrumentos, los medio y los métodos del poder estatal

¹²⁵ M. Bakunin, *La revolución social en Francia I*, Madrid, Jucar, 1980, pp. 318-319.

¹²⁶ Rosa Luxemburgo, *Obras escogidas I*, op. cit., p. 198.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 198.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 199.

contra los explotadores, de la misma manera que para destruir las clases es necesaria la dictadura temporal de la clase oprimida”¹²⁹.

El artículo *El problema del Estado*, publicado en Septiembre por Bataille, contó con el apoyo de Souvarine precisamente por esta actitud antiestalinista de crítica a la omnipresencia del Estado que valora como algo fundamental una cierta espontaneidad en el movimiento revolucionario de las masas explotadas y la necesidad de democratizar de alguna manera las bases para controlar los abusos de la dictadura.

Es sin embargo con Simone Weil con quien Bataille tendrá de nuevo algunos desacuerdos. Weil había nacido en París en el seno de una familia de origen judío y su gran inteligencia y vastísima cultura harían de su obra tanto filosófica como política y mística un referente para el pensamiento social europeo¹³⁰. Ella sí está próxima en ese momento al pensamiento libertario, hasta el punto de unirse a los anarquistas españoles en el 36 formando parte de la columna de Durruti en el frente de Aragón. El desencuentro entre Weil y Bataille se centra en su “moralité supérieure” como ella misma diría. Seguramente el problema entre ellos fuera que mientras “uno cree en el cielo (revolucionario), el otro no”¹³¹. Para Bataille “sus bellas frases serán cubiertas por los gritos de muerte de los amotinados”¹³². Sin embargo, su visión del anarquismo es muy semejante: Weil entiende que “un futuro completamente imposible, como el ideal de los anarquistas españoles, [...] difiere mucho menos de lo eterno que un futuro posible”¹³³. Bataille escribirá algunos años después en *L’Espagne libre*, que el anarquismo es en el fondo “la más onerosa expresión de un deseo obstinado de lo imposible”¹³⁴.

La estructura psicológica del fascismo.

Estructurado en doce capítulos, es el más largo de los tres y fue publicado en dos partes, en noviembre del 33 y marzo del 34 respectivamente. A través de su peculiar estudio sobre la estructura psicológica del fascismo que habría motivado su rápido y amenazador desarrollo, Bataille va a señalar los aspectos que ponen de manifiesto la incapacidad del movimiento comunista para realizar con éxito su lucha. Será seguramente aquí donde mejor pueda

¹²⁹ V.I. Lenin, *Obras escogidas. Tomo VII*, Moscú, Ed. Progreso, 1977, pp. 57-58.

¹³⁰ Albert Camus escribiría sobre ella que, desde Marx, “el pensamiento político y social no había producido en Occidente nada más penetrante y profético”

¹³¹ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l’oeuvre*, op. cit., p. 210. [Traducción del autor].

¹³² *Ibíd.*, p. 211. [Traducción del autor].

¹³³ Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 1994, p. 204.

¹³⁴ Michel Surya, *Georges Bataille Une liberté souveraine. Textes et entretiens*, París, Farrago, 2000, p. 20. [Traducción del autor].

comprenderse su compleja y original posición política de aquellos difíciles años. Bataille empieza para su “descripción psicológica de la sociedad” por plantear y definir dos términos –tomados de Durkheim- que utilizará a lo largo del artículo y en los cuales se va a basar toda su interpretación: homogéneo y heterogéneo.

Lo *homogéneo* es todo aquello que es conmensurable, que está sujeto a unas reglas compartidas basadas en la identidad del grupo que las crea y las utiliza. Este concepto quedará unido desde el principio al de “utilidad” expuesto en *Noción de gasto*, entendiendo por sociedad útil la sociedad productiva, esto es, la sociedad homogénea. Bataille precisa en este punto que hemos de entender por productores no a los obreros, alienados, desposeídos en el proceso del trabajo del objeto de su producción, sino a los poseedores de los medios de producción, del dinero, es decir a la clase burguesa o capitalista. Esta homogeneización se hace extensible a las clases medias que se benefician de estos sistemas de producción. Sin embargo, todos los elementos no satisfechos con este reparto del beneficio pueden resultar amenazadores para la homogeneidad, debiendo ser ésta permanentemente protegida. Será necesario así crear unas fuerzas, unos elementos “imperativos” capaces de aniquilar cualquier resistencia desestabilizadora que pudiera poner en peligro el proceso de homogeneización. Estos elementos imperativos necesitarán de unas actitudes y medidas coactivas que provocarán el rechazo de otros elementos sociales que pasarán a ser también posibles amenazas. El Estado, envuelto en esta situación, se verá obligado a adoptar un doble juego de por sí inestable que consistirá en procurar la integración de los diferentes elementos sociales al mismo tiempo que garantizar la autoridad necesaria de los elementos imperativos.

Lo heterogéneo, por otra parte, es algo imposible de asimilar - motivo por el que, en general, ha permanecido fuera del ámbito del estudio científico-. Entenderemos por heterogéneo, todos aquellos elementos excluidos del mundo homogéneo. Bataille introduce una serie de consideraciones que pueden ayudarnos a comprender este término asimilándolo no sólo con el ámbito de lo sagrado sino a todo cuanto rechaza la sociedad homogénea: basuras y parásitos, procesos inconscientes, aristócratas y miserables, individuos violentos, locos, agitadores, poetas... Se trata de una realidad diferente, inconmensurable, una “realidad de la fuerza o del choque”.

Los cabecillas fascistas son sin lugar a dudas elementos heterogéneos, enfrentados a los políticos demócratas representantes de la sociedad homogénea. Se trata de elementos que provocan reacciones afectivas fuertes

que les sitúa al margen de todo, incluso de las leyes y de las necesidades naturales de los hombres en favor de “un beneficio trascendente”. También las capas más bajas de la sociedad son consideradas elementos heterogéneos en la medida en que provocan sentimientos de repulsión tales que ni siquiera se querrá nombrarlos. La reacción de estos elementos excluidos, su violencia desesperanzada supone un importante desafío a la razón.

Al igual que en el ámbito de lo sagrado la antropología social nos ha mostrado que pueden distinguirse dos clases opuestas, de manera que podemos encontrar formas sagradas puras y otras impuras no por ello menos sagradas, lo mismo puede decirse del mundo heterogéneo. La acción fascista pertenece sin duda a las formas superiores de lo heterogéneo desde el momento en que apela a los sentimientos considerados tradicionalmente por la sociedad como nobles y elevados. El dominio de uno sobre sus semejantes, la superioridad del amo sobre el esclavo es un acto claramente heterogéneo y como tal pertenece a lo “enteramente distinto.” La acción sádica del soberano sobre su esclavo se opone radicalmente a la existencia miserable de los oprimidos. Sin embargo, en la medida en que el ser heterogéneo innoble es atraído por el polo afectivo que representa el amo, el caudillo, y es así transformado en soldado, abandona su condición miserable en la medida en que deja de ser un individuo para formar parte de la gloriosa nobleza del soberano, que su nuevo uniforme y su nueva existencia ordenada y geometrizada, plena de valores elevados, le proporcionan. Pero la Historia nos muestra a través de numerosos ejemplos que el poder absoluto basado sólo en lo militar no consigue perpetuarse, pues para ello necesita de otra forma de poder, el religioso, que atribuyendo una naturaleza divina al acto de soberanía le confiere la estabilidad necesaria. El fascismo supo dotarse de fundamentos religiosos y militares concentrando perfectamente el poder total, pues si bien predominan los aspectos militares, el caudillo representa unos valores superiores que trascienden ampliamente a los individuos.

Esta concentración de poder le lleva a Bataille a considerar que si el socialismo había planteado la lucha de clases, el fascismo por el contrario es “reunión de clases”. Las clases explotadas son incluidas en el proceso afectivo, reuniéndose así los elementos heterogéneos y los homogéneos. Para el fascismo todo está en el Estado, nada puede existir fuera de él, “nada humano ni espiritual existe y *a fortiori* tiene valor fuera del Estado”¹³⁵ diría Mussolini. Son muchas, sin embargo, las diferencias que podemos observar entre el Estado

¹³⁵ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 108.

italiano y el alemán y resulta por ello difícil hablar de un modelo de Estado fascista.

Una sociedad monárquica se caracteriza porque su instancia soberana “de origen antiguo y de forma absoluta, está *ligada a la homogeneidad* establecida”¹³⁶, de tal manera que permanece unida a una minoría ilustrada que sustenta jurídicamente la soberanía del monarca. Sólo la parte inferior de la región heterogénea puede actuar contra ella, pero debe tomar conciencia de su situación de clase oprimida, de proletariado revolucionario, para alcanzar la añorada subversión de la estructura, pudiendo darse el caso de que una pequeña parte de la burguesía que haya tomado conciencia de su incompatibilidad con los marcos sociales establecidos decida unirse a la rebelión de las masas contra la autoridad.

En una sociedad democrática, sin embargo, el fenómeno es diferente; las “instancias imperativas” están atrofiadas, de forma que el cambio no aparece ligado a la necesidad de su destrucción sino que en un momento de crisis de la sociedad homogénea “se forma en la cumbre, una atracción imperativa que ya no condena a quienes la sufren a la inmovilidad”¹³⁷, de manera que las clases inferiores se ven atraídas mayoritariamente hacia este sentido imperativo antes que hacia el subversivo.

Bataille señala la coincidencia en el tiempo de ambos tipos de revolución: socialista y fascista, hostiles entre sí, pero no exentos de cierto grado de complicidad. Será necesario entonces “desarrollar un sistema de conocimientos que permita prever las reacciones afectivas sociales que recorren la superestructura”¹³⁸, incluso crearlas si es preciso para evitar un fenómeno psicológico tal como la atracción por el fascismo.

Contre-Attaque

Para Surya, Contre-Attaque es “uno de los últimos sobresaltos, entre los más significativos, de la ultraizquierda intelectual francesa antes de la declaración de la Segunda Guerra Mundial”¹³⁹. Se trata, desde luego, de un proyecto singular. Bataille, aludiendo por encima de todo a la idea de urgencia, pretende unificar –y lo conseguirá–, gracias a su atractivo personal, su carisma como líder y la fuerza arrolladora de su voz y su pensamiento, no sólo a un

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 111.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 113.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 115.

¹³⁹ M. Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 266. [Traducción del autor].

amplio grupo de “bataillanos” sino también a la “vieille garde” del surrealismo, a los supervivientes del recién disuelto Circulo Comunista Democrático, y a algunos independientes de prestigio. Todos ellos firman el manifiesto inaugural el siete de octubre de 1935, en el que podemos leer: “Nuestra causa es la de los obreros y los campesinos. [...] En cuanto a nosotros, los intelectuales, [...] al situarnos en las filas de los obreros, nos dirigimos a sus aspiraciones más altas, [...] a su instinto de hombres que no doblegan la cabeza ante nada, a su libertad moral, a su violencia. Ha llegado la hora de *todos* nos comportemos como amos y de que destruyamos físicamente a los esclavos del capitalismo.”¹⁴⁰

Desde el principio hay dos facciones, *Sade* y *Marat*, liderados una vez más por Bataille y Breton respectivamente; el primero de la “rive gauche”, el segundo de la “rive droite”. Aunque ambos sectores se reúnen periódicamente en el café de La Mairie, en la plaza de Saint-Sulpice, desde el principio, será el grupo Sade quien tomará las decisiones en Contre-Attaque. Bataille había viajado a Italia, Alemania y Austria en varias ocasiones entre los años 34 y 35, y había comenzado a escribir lo que iba a ser su obra clave hasta el momento: *El fascismo en Francia*, proyecto que no llegaría a concluir. Por eso, se podía decir con Henri Dubief, que nadie mejor que Bataille “nos ha enseñado tanto sobre el fascismo”¹⁴¹. Bataille no creía que el sistema democrático y parlamentario fuera capaz de combatir el fascismo. Para él, sólo era posible vencerle sustituyendo la exaltación afectiva que producen sus mitos con la creación de otros mitos alternativos, este será el objetivo principal que le atribuyó a Contre-Attaque desde el principio.

Sade, Fourier y Nietzsche serán los teóricos que sirvan de inspiración al programa revolucionario de Bataille y sus compañeros, “Sade para la perversidad, Fourier para la pasión, Nietzsche para la abundancia de fuerzas y afirmación del mundo”¹⁴². Maurice Heine en *El extremismo revolucionario de Sade* comenta cómo el exmarqués es quien primero parece darse cuenta de que “la revolución social sólo obtendría un éxito efímero sin la revolución moral correspondiente”¹⁴³. Contraataque pretende, efectivamente, una revolución fundamentalmente moral, pero aunque éste es su elemento diferenciador, comparte con otros grupos de extrema izquierda y con algunos anarquistas varios puntos básicos: una hostilidad radical hacia las ideas de nación y patria, un decidido anticapitalismo, una desconfianza total en la voluntad de

¹⁴⁰ Georges Bataille, *Obras escogidas*, op. cit., p. 182

¹⁴¹ M. Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 269. [Traducción del autor].

¹⁴² *Ibíd.*, p. 271. [Traducción del autor].

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 191. [Traducción del autor].

renovación de las fuerzas democráticas y parlamentarias así como en sus posibilidades de hacer frente al fascismo y la necesidad de subversión del orden establecido por medio de la violencia, que conducirá a una “inflexible dictadura del pueblo armado”¹⁴⁴.

En los *Cuadernos* irán apareciendo diversos artículos, algunos firmados por Breton y Bataille, en los que comentan aspectos de la situación política y la necesidad de organizarse para la lucha. Bajo su firma conjunta podemos leer: “Ha llegado el momento de que el mundo se libere de unos dirigentes-esclavos, de unos ciegos que conducen actualmente a la desdichada multitud hacia el abismo.”¹⁴⁵ Además, escribieron numerosos panfletos llenos de frases como “la ofensiva revolucionaria o la muerte” o “trabajadores, habéis sido traicionados” que constituyen claros llamamientos a la acción. El precario equilibrio que la urgencia había hecho posible, no pudo mantenerse por mucho tiempo. Bataille y Breton comienzan a distanciarse de nuevo; la tensión va en aumento, ambos se acusan de utilizar el grupo en su beneficio y de excesivo afán de protagonismo. Sus posiciones teóricas se distancian hasta lo irreconciliable. En marzo de 1936, Breton se desvincula del grupo arrastrando consigo a un número amplio de surrealistas, al tiempo que acusan públicamente a Bataille y los demás de “sur-fascistas”. De nuevo la sombra de Nietzsche se interpone entre ellos. Surya piensa, curiosamente, que de este breve tiempo de colaboración, difícil por la vieja rivalidad, quedó una mutua admiración, nunca explícita, pero profunda y sincera. Lo cierto es que sus respectivos caminos cambiaron a partir de entonces.

¿Comunismo nietzscheano?

Para Bataille, tanto Marx como Nietzsche, son igualmente claves para la liberación del ser humano. Ambos coinciden en dos aspectos fundamentales: la necesidad de devolverle al ser humano la soberanía que le había sido arrebatada, y la necesidad de la muerte de Dios, puesto que éste es la garantía de la dominación teocrática que nos esclavizó.

Sin embargo, la visión paradójica que Bataille tiene del ser humano como doble humanidad dividida entre el trabajo y el juego separará de forma aparentemente irreconciliable el marxismo del nietzscheanismo. Para el primero “La sociedad moderna debe llevar hasta el final el proceso de racionalización económica y política del orden social”¹⁴⁶ constituyendo así un modelo social en

¹⁴⁴ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 180.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 184

¹⁴⁶ Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 33.

el que no tiene cabida la irracionalidad, es decir: el juego, la fiesta, el arte, el erotismo, en definitiva: lo sagrado. Para Nietzsche es lo contrario: “el hombre debe liberarse de la servidumbre del trabajo, de la ley, de la razón calculadora, es decir, del temor a la muerte, para afirmar valerosamente la vida como un incesante juego, como una creación artística siempre renovada, como una fiesta sagrada, a un tiempo gozosa y dolorosa, fascinante y terrible”¹⁴⁷. Para Bataille ambos planteamientos no sólo deben hacerse compatibles sino que piensa que ambos son necesarios, imprescindibles para que la humanidad pueda afirmarse.

Foucault subraya que “el interés por Nietzsche y Bataille no era una manera de alejarnos del marxismo o del comunismo. Era la única vía de acceso hacia lo que nosotros esperábamos del comunismo. Buscábamos otras vías para conducirnos hacia eso otro que nosotros creíamos que encarnaba el comunismo. Ser “comunista nietzscheano”, era verdaderamente insostenible”¹⁴⁸.

II - HACIA UN ARTE BATAILLEANO.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁴⁸ M. Foucault, *Entretien avec Michel Foucault*, en *Dits et Écrits IV*, París, Gallimard, 1994, p. 50.

1 - UNA METAFORA Y TRES CONCEPTOS

En esta segunda parte abordaremos cuatro temas fundamentales del pensamiento batailleano. Se trata de una metáfora y tres conceptos, quizás las ideas más significativas que van a recorrer toda su obra: La metáfora del ojo, la experiencia interior, la voluntad de suerte y la soberanía, como formulaciones del impulso de afirmación de la vida, un viaje hasta el límite de lo posible, que es sin duda el hilo conductor que atraviesa toda su producción literaria. Aunque intentaremos aproximarnos a ellos por separado, veremos cómo se entrelazan y entremezclan constantemente, lo cual nos servirá al mismo tiempo para comentar sus principales textos y las circunstancias en que fueron escritos.

Habitualmente se ha estructurado la trayectoria de Bataille en tres etapas que dividirían su vida y su obra en grandes apartados, cronológicamente ordenados y marcados por acontecimientos significativos. Esta tendencia quizás se deba a la manera en que fue ordenada su obra en sus *Obras completas* publicadas en diez volúmenes por Gallimard y presentadas por M. Foucault. Se trata de tres bloques diferenciables: obra erótica, obra mística y obra económica. Estas tres partes tomadas como independientes y ordenadas cronológicamente nos darían una visión de Bataille en la que su obra estaría dividida sin remedio entre la obra de juventud, una etapa de transición y una última, madura y coherente sistematización de todo su pensamiento.

Sin embargo, la obra batailleana, aparece como un continuo en el que los muchos y diferentes temas tratados constituyen un conjunto intencionadamente no sistemático aunque sí coherente. Un conjunto atravesado por algunas ideas fundamentales que nos permitirán seguir su pensamiento como una aventura vital llena de intrincados laberintos, oscuros túneles y también paisajes soleados.

Los años 20 y 30 son efectivamente los años en que Bataille comienza a relacionarse con el mundo intelectual y artístico de París. Como hemos visto, en esta primera etapa, marcada por su peculiar relación con los surrealistas, escribiría sus primeras obras literarias y una gran cantidad de artículos. La segunda etapa coincide con la Segunda Guerra Mundial, que marcó el pensamiento de Bataille y el de toda su generación, y tres acontecimientos

significativos en su vida: la formación del Colegio de Sociología Sagrada, la creación de la revista y "sociedad secreta" *Acéphale*, y la muerte de su compañera Colette Peignot en 1938. Es en esta etapa cuando escribe la Summa Ateológica, que constituye su primera trilogía: *La experiencia interior*, *El Culpable* y *Sobre Nietzsche*.

Tras la guerra, comenzaría la tercera etapa. En ella escribe su segunda trilogía, que suele considerarse un esfuerzo por sistematizar un pensamiento que habría permanecido disperso hasta entonces. Se trata de *La parte maldita*, una reflexión sobre las dimensiones esenciales de la experiencia humana (la economía, el erotismo, la política, la religión, el arte, la literatura). La primera parte, *Ensayo de economía general*, de 1949, analiza el lugar de la economía en la historia humana y en el movimiento general del universo. La segunda, *El erotismo*, de 1957, analiza la relación entre el trabajo, el erotismo y la muerte. La tercera parte, *La soberanía (Nietzsche y el comunismo)* no llegó a concluirse y no sería publicada en vida del autor. Quizás sea en esta última obra inconclusa donde mejor pueda observarse el proyecto que Bataille tenía de llegar, de alguna manera, a unas conclusiones generales de su pensamiento. Sin embargo, la muerte interrumpió sus intenciones.

A través de sus obras se hace evidente que Bataille no pretende llegar a un resultado tranquilizador, a una iluminación definitiva o un saber absoluto y universal, a una salvación o perfección del espíritu, sino que asume el riesgo de no llegar a resultado alguno, de perderse en el fulgor del éxtasis y en la noche del no-saber. Para él, el conocimiento es siempre servil, el pensamiento soberano está ligado a las experiencias extremas de alegría y dolor, a las grandes formas de silencio que son la risa y las lágrimas. La escritura poética o literaria hace posible una forma de comunicación mucho más profunda e íntima. No pretende iluminar al lector, sino confundirlo, conmoverlo, comprometerlo, arrancarlo de su aislada seguridad, comunicar con él. No se dirige a un grupo reducido y selecto sino a todo el mundo, pero de forma confidencial, "de uno en uno y en voz baja", porque trata de compartir con el lector unas experiencias que son a un tiempo las más universales y las más íntimas: la tensión entre la ganancia y la pérdida, entre la acumulación y la destrucción de energía, el trabajo y el juego, el cálculo racional y el derroche, la humanidad servil y la humanidad soberana. Sólo los seres que se ponen a sí mismos en juego pueden comunicar entre sí.

Pero veamos todo esto a través de estos cuatro "hilos conductores" que si bien atraviesan toda su obra a lo largo de estas tres etapas, nos llevarán a la

posibilidad de plantear qué pudiera ser el arte batailleano: una metáfora y tres conceptos.

1. – LA METÁFORA DEL OJO.

“... del tercer ojo, cuyo resto latente es la glándula pineal y que, según se cree, podía mirar al cielo.”¹⁴⁹ Thomas Mann

El sol como cuerpo que se consume a sí mismo, devorándose en el acto de dar la vida, fascinó siempre a Bataille. En ocasiones lo identifica con el ojo, metáfora del sujeto-objeto, y con el ano, símbolo este último de la identificación entre el placer y la muerte, un agujero en forma de anillo que recuerda un ojo. En su movimiento hacia la verticalidad, la erección del ser humano respecto a la especie animal horizontal, dos ojos miran en sentidos opuestos: el ojo-ano busca la oscuridad, mientras que un mítico ojo pineal situado en lo alto del cráneo, busca la luz. Como dice Juan Vicente Aliaga “El sol tienta a Bataille como *locus* utópico en donde la dualidad de la vida se manifiesta como dolor y placer simultáneos”¹⁵⁰. Esta idea fundamental no es, sin embargo, un concepto. Se trata efectivamente de una metáfora, y como Barthes nos recuerda: “una metáfora pura no puede por sí sola constituir un discurso”¹⁵¹, será necesaria su inserción en un relato.

Un padre ciego.

Georges Bataille había nacido en Billón en 1897. Su padre, Joseph-Aristide Bataille había contraído la sífilis años antes de nacer el menor de sus dos hijos, de manera que cuando Georges vio la luz, su padre ya era ciego y tres años después quedaría paralítico. Los tremendos dolores que sufría acabarían por trastornar su mente.

¹⁴⁹ Thomas Mann, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2005, pp. 359-360.

¹⁵⁰ Juan Vicente Aliaga, *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia*, Donostia, Fundamentos, 1994, p. 78.

¹⁵¹ Roland Barthes, *La métaphore de l'œil*, Critique, op. cit., p. 773. [Traducción del autor].

Son frecuentes las alusiones directas que Bataille hace a lo largo de su obra sobre este hecho, que como él mismo dice, tuvo una importancia decisiva en su vida. La situación de dependencia en que se encontraba su padre y sus constantes gritos de dolor terminaron por deteriorar también gravemente la salud mental de su madre, Marie-Antoniette, que apenas podía soportar la situación. Muchos años después recuerda Bataille: "aquello que ocurrió hace cincuenta años me hace todavía temblar"¹⁵²

Instalados en Reims desde 1901, en agosto del 14, con los alemanes a las puertas de la ciudad, y con Martial -siete años mayor que Georges- en el frente, Marie-Antoniette decide huir con su hijo pequeño para refugiarse en casa de su madre en Riom-ès-Montagnes, dejando a su marido al cuidado de una criada. Ya no volverían a verlo con vida. Reims sufrió numerosos bombardeos. La desesperación y el sentimiento de culpa arrastran a Marie-Antoniette por dos veces al intento de suicidio¹⁵³. En noviembre de 1915 Joseph-Aristide muere solo en su casa de Reims tras una penosa agonía. Cuando Georges y su madre van a verlo alarmados por sus delirantes cartas, encuentran un ataúd atornillado en la habitación. "Nadie, sobre la tierra o el cielo, había cuidado la angustia de mi padre agonizante"¹⁵⁴, escribirá amargamente Bataille. En muchas ocasiones recuerda la profunda impresión que le causaba ver a su padre parálítico descender penosamente de la cama hasta el orinal defecando u orinando entre terribles gestos de dolor y con la mirada vacía de sus inolvidables ojos en blanco. "¡Qué horrible orgullo, por instantes, en la sonrisa ciega de papá!"¹⁵⁵.

Según Surya, Bataille había conocido sin lugar a dudas la tríada platónica ojo-sol-padre, a través de Chestov, cuando dice: "El ojo es sin ninguna duda el símbolo del sol y es también el símbolo del padre"¹⁵⁶. Pero el propio Surya se pregunta qué ojo puede legar un padre ciego, un ojo muerto, un sol negro; un sol ciego y cegador a un tiempo.

El sol-ojo

¹⁵² M. Surya, *La mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 609. [Traducción del autor].

¹⁵³ El primer intento de suicidio lo cuenta así el propio Bataille: "Un día, aprovechando un momento mío de distracción, mi madre desapareció. La buscamos mucho tiempo; mi hermano la encontró justo a tiempo, colgada en el granero. Lo cierto es que no obstante pudo volver a la vida". En el segundo intento, fue el propio Georges quien la encontró en un riachuelo helado, afortunadamente poco profundo para ahogarla. Georges Bataille, *Reminiscencias*.

¹⁵⁴ M. Surya, *La mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 611. [Traducción del autor].

¹⁵⁵ Georges Bataille, *El pequeño*, Pre-textos, Valencia, 1977, p. 41.

¹⁵⁶ M. Surya, *La mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 138. [Traducción del autor].

Como él mismo nos recuerda, es probablemente desde estas primeras sensaciones de la infancia, cuando comienzan a fraguarse de forma más o menos consciente, muchas de las asociaciones que encontramos unidas al ojo a lo largo de la obra de Bataille: el sol, el ano, el orificio del pene, los huevos, los testículos, el fondo de un pozo, el volcán,... la muerte.

Seguramente la más rica y compleja de todas, así como la más utilizada por él, sea la asociación con el sol, un sol que "es en el fondo del cielo como un cadáver en el fondo de un pozo"¹⁵⁷. Debemos tener presente, como dice José Luis Rodríguez, que "el sol no es sino la muerte"¹⁵⁸, y "la Muerte juega en Bataille la función de acto litúrgico que sienta las condiciones para la revelación de la Verdad"¹⁵⁹.

Los primeros escritos de Bataille van a girar en torno a esta imagen, la metáfora del sol-ojo, una metáfora que, en palabras de Roland Barthes, "se ha instalado en su totalidad; circular y explícita, no reenvía a ningún secreto: hace referencia a una significación sin significado (o en la que todo es significado)"¹⁶⁰. Estos primeros textos a los que después nos referiremos, son de alguna manera el embrión de todo su pensamiento posterior, y constituyen como dice Miguel Morey, el "germen expresivo de todos los elementos que luego diversificará su obra posterior"¹⁶¹.

La imagen del ojo pineal fue concebida, según nos dice el propio Bataille, a principios de 1927. Son cinco los textos que en las Obras Completas se compilan bajo este mismo título. Sin embargo, no llegarían a publicarse en vida del autor. Sí se publica, por el contrario, *El Año Solar*, texto breve y hasta cierto punto independiente, escrito también ese mismo 1927. En 1926 había escrito W.C. pero el manuscrito se quemó¹⁶². Es necesario mencionar, debido a la importancia que el propio Bataille le concede a este hecho, que ese año había comenzado, animado por sus amigos, un análisis con el psicoanalista Adrien Borel. Aunque este análisis no llegaría a concluirse -fue interrumpido en menos de un año y nunca se continuó- siempre consideró que fue gracias a la terapia como conseguiría comenzar a escribir. No en vano, es también en 1927 cuando escribe su célebre *Historia del ojo*, publicada un año después.

Todos estos primeros escritos tienen como tema central la metáfora del ojo, una "pregunta por el ojo que anuncia el comienzo radical de su

¹⁵⁷ M. Surya, *La mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 139. [Traducción del autor].

¹⁵⁸ J.L. Rodríguez, *Verdad y escritura*, op. cit., p. 158.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 156.

¹⁶⁰ Roland Barthes, *La métaphore de l'oeil* Critique, op. cit., p. 773. [Traducción del autor].

¹⁶¹ M. Morey, op. cit., p. 184.

¹⁶² Michel Leiris apunta en *De Bataille l'impossible à l'impossible "documents"*, la posibilidad de que lo hubiese quemado él mismo.

pensamiento –pregunta por el ojo: por la teoría, por la representación, por la idea. Por el pensamiento mismo”¹⁶³, dirá Miguel Morey.

L'anus solaire

El Año solar fue escrito entre Enero y Febrero de 1927 y se publicó en Noviembre de 1931 con grabados de André Masson. El libro constaba tan solo de ocho páginas, se editaron cien ejemplares y ni el texto ni las ilustraciones estaban firmados. Nos encontramos pues ante lo que podemos considerar la primera obra literaria de Bataille.

El mundo es paródico, comienza diciendo Bataille, “cada cosa que miramos es la parodia de otra cosa”, nuestra visión es engañosa. No se trata de un ensayo, y tampoco de una novela. Aunque pudiera parecer a primera vista un texto científico, antropológico, se trata en realidad de una "parodia", un texto apasionado, fulgurante y poético. Aunque fundamentado en los conocimientos científicos de su época, es, como dice Morey, “una parodia de la metafísica del hombre en sí”¹⁶⁴. El texto está lleno de imágenes surreales, oníricas y líricas, como la locomotora: el trabajo constante de pistones y ruedas, el chirriante cruce entre el movimiento circular y el vaivén del pistón y la biela que se produce en un motor grandioso. La imagen es clara, caricaturesca y contundente: el movimiento lineal continuado del amor, de la cópula animal de los seres sexuados sobre la tierra provoca el movimiento circular, el giro incesante del planeta. Los pistones, en su entrar y salir rítmico y constante, convierten el movimiento lineal en circular, en una locomotora desenfrenada.

La correlación de imágenes absurdas, el encuentro de objetos inverosímiles en una misma frase, la unión del amor con lo más vulgar, de lo elevado y sutil con lo grotesco y soez, nos sumerge en un mundo surreal, nos abisma en el vértigo de la terrible confusión entre sujeto y objeto, parodiando, confundiendo nuestro entendimiento, mostrando la inutilidad del pensamiento. Distancia, incomunicación, soledad, el olvido no es sino “un subterfugio de la memoria”, dice Bataille. El ciclo vital de los seres vivos, acostarse y levantarse día tras día, es la cópula con el universo. Los seres nacen y mueren, se elevan para volver a caer, como falos que penetran y salen para volver a penetrar una y otra vez. Los árboles ereccionan hacia el cielo para caer y volver a elevarse al ritmo de la rotación incesante de la tierra. La marea es el coito del mar con la

¹⁶³ M. Morey, op. cit., p. 185.

¹⁶⁴ M. Morey, op. cit., p. 186.

luna, esta es la imagen más simple de la vida orgánica. Una nube se eleva en un erótico movimiento ascendente para transformarse después en lluvia o en tormenta y caer así de nuevo sobre la tierra, penetrándola y volviendo a ascender en forma de planta. “El mar se masturba continuamente”.¹⁶⁵ Los seres humanos, como las plantas, también se elevan desde la tierra hacia el cielo, sin embargo a diferencia de estas, apartan su mirada por no soportar la visión del sol, ni de la oscuridad, ni de la muerte. El sol violenta con sus rayos la noche en un acto de amor terrible sobre la tierra, tan cegador como sólo puede llegar a serlo la noche que Bataille se representa como el ano de una joven: “El anillo solar es el ano intacto de su cuerpo a los dieciocho años, al cual nada tan cegador puede compararse, con la excepción del sol, aunque el ano sea la noche”¹⁶⁶

L’anus solaire es un texto breve, pero de una intensidad tal que remueve con su fulgor nuestra mente hasta hacerla vibrar en la incertidumbre. Con sus imágenes oníricas, sus metáforas certeras y escalofriantes y su constante provocación, consigue hacer tambalearse nuestro entendimiento. Quizás no sea propiamente un texto poético, y tampoco, desde luego, se trata de un ensayo, pero es sin duda una magnífica obra de arte que desborda la misma escritura y los límites de la razón, comparable quizás, como dice Morey, a una obra musical, un proyecto sinfónico lleno de “ásperas orquestaciones... notas que se individualizan, como la punzada seca de dolor, en medio de un acorde”¹⁶⁷.

“Desde que las frases *circulan* en los cerebros ocupados en reflexionar, se ha procedido a una identificación total, ya que, con la ayuda de una *cópula*, cada frase liga una frase a otra; y todo estaría visiblemente ligado si se abarcara con una sola mirada el trazado, en su totalidad, que deja un hilo de Ariadna, conduciendo el pensamiento en su propio laberinto.”¹⁶⁸

L’oeil pinéal

“ Camino arriba,
camino abajo
uno y el mismo.”¹⁶⁹

Heráclito

¹⁶⁵ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Ano solar y Sacrificios*, op. cit., p. 18.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹⁶⁷ M. Morey, op. cit., p. 182.

¹⁶⁸ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Ano solar y Sacrificios*, op. cit., p. 13.

¹⁶⁹ Heráclito, en *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 137.

Fue también a principios de 1927 cuando Bataille concibió la idea, la imagen, del ojo pineal. En los años que siguieron, varias veces escribió sobre ello, no sólo textos, tentativas aisladas consistentes en breves ensayos sobre la idea, sino planes y esquemas de lo que presumiblemente hubiera llegado a ser un libro en el que pensaba desarrollar extensamente este tema. No llegó a hacerlo y sólo podemos suponer, a juzgar por los textos conservados, que no consiguió sistematizar suficientemente sus ideas como para lograrlo, o simplemente quizás porque durante estos años estuvo centrado en otros asuntos, personales o literarios, que le mantuvieron ocupado. No obstante, y como ya hemos dicho, estos textos constituyen de alguna manera el embrión de toda su obra posterior y no se puede decir por lo tanto que abandonase realmente la idea.

Bataille sin duda conocía lo que la tradición filosófica, la ciencia, la antropología religiosa y el arte, podían decir al respecto de esta glándula o tercer ojo. Descartes había dicho que ciertamente se encuentra en el centro del encéfalo y que es la sede del alma racional, el punto de contacto entre el alma y el cuerpo. Herófilo ya había escrito, en el siglo tercero antes de Cristo, que esta parte del cerebro servía para regular el flujo del pensamiento. A principios del siglo XX se habían hecho estudios que consideraban esta glándula como un fotorreceptor relacionado directamente con los impulsos nerviosos. Actualmente, aunque continúa sin tenerse un conocimiento preciso sobre la función de dicha glándula, se piensa que efectivamente ejerce cierta influencia sobre la producción de la hormona sexual.

Son muchísimas las tradiciones mitológicas y religiosas que tienden a identificar el ojo como símbolo solar por excelencia: Aura Mazda, Ra, Mitra, etc., y por supuesto también el cristianismo en el que abundan las representaciones de Dios como un gran ojo que todo lo ve, y una simbólicamente la luz solar con la inteligencia y el espíritu. La imagen legendaria del tercer ojo se ha relacionado siempre con la visión omnipresente, sobrenatural. No podemos olvidar, por otra parte, que el ojo es un tema recurrente para los surrealistas -Magritte, Buñuel, Dalí, etc.-, y que la simbología tantas veces repetida del anillo como imagen de continuidad, totalidad, energía de la eterna sabiduría, era también de sobra conocida por los contemporáneos de Bataille.

Por todo ello, no es que nos encontremos ni mucho menos ante una ocurrencia disparatada o insólita, sino que nos encontramos en realidad ante

una interpretación muy personal de un símbolo universal y, por otra parte, ante un intento entre lo filosófico y lo poético de desarrollar esta interpretación con infinidad de ramificaciones y posibilidades, con una complejidad y una riqueza tales que hacen de ello sin duda un proyecto inaudito. El propio Breton llegaría a reconocer que Bataille había sido “el único que tuvo la capacidad suficiente para producir un mito nuevo”¹⁷⁰. A pesar de su aspecto, en algunos momentos ensayístico, en los que el autor parece ahondarse en pretensiones científicas, se trata de una “ficción antropológica”¹⁷¹, una parodia en la medida en que se aleja con determinación del continuado parentesco entre metafísica y teología, encaminándose, como en sus obras posteriores desarrollará, hacia un antiteologismo radical.

En las *Obras completas* se han recogido cinco textos -o fragmentos de texto- unificados bajo el título general de *Dossier del ojo pineal*. Tan sólo uno de ellos, *El Jésuve*, está datado: 1930. *El Año Solar* aunque guarda una evidente relación con estos textos fue publicado independientemente.

El Jésuve es un curioso y breve texto escrito, como decíamos, tres años después del *Año Solar* pero tan sólo unos meses antes de su publicación. Bataille comienza hablando muy brevemente de la importancia del sacrificio como la acción más significativa de lo propiamente humano, y a continuación, a lo largo del resto del texto que titula *El ojo pineal*, como si de un capítulo se tratara, parece querer explicarnos qué quiso decir con el *Año Solar*. Lo que él mismo califica de obsesión al tiempo que concepción de una imagen, la del ojo pineal, dice haber sido gestada en la época en que había escrito *Año Solar*; “El ojo pineal responde probablemente a la concepción anal (es decir nocturna) que yo me había hecho primitivamente del sol”¹⁷² Imaginaba el ojo en la cúspide del cráneo como un volcán en erupción, comparable únicamente a las excreciones de un ano. En cuanto al ojo, comenta Bataille que al igual que la tradición popular había hecho del águila un animal solar por el hecho de poder contemplar el sol cara a cara, considerando este fenómeno como un proceso de identificación, también y de la misma manera, el ojo que quiere ver el sol es él mismo un sol.¹⁷³

Bataille ve en la posibilidad que se le ofrece al ser humano de contar con un ojo concebido expresamente para el sol, la única forma de escapar a los

¹⁷⁰ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Año solar y Sacrificios*, op. cit., p. 7.

¹⁷¹ M. Morey, op. cit., p. 186.

¹⁷² Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Año solar y Sacrificios*, op. cit., p. 39.

¹⁷³ Cabe recordar que Plotino y la tradición neoplatónica consideraba precisamente que el ojo no podría ver el sol si no fuese en cierto modo él un sol.

límites impuestos a la experiencia humana por su visión horizontal. Vuelve sobre la imagen de los pistones y la locomotora para contraponer el movimiento hacia la verticalidad efectuado por los seres humanos distanciándose así de la horizontalidad propia al reino animal, con su obstinación en mantener, en común con estos, la horizontalidad de la mirada. La imagen por excelencia de esta horizontalidad, su expresión más simple, la representa el gusano, un tubo con dos orificios en sus extremos, un tubo digestivo con una entrada y una salida pero con la particularidad de que la abrupta y repentina expulsión de su contenido putrefacto puede esperarse por cualquiera de los dos agujeros. Ambos extremos han ido adornándose a lo largo de la evolución de las especies, volviéndose más complejos en las especies más evolucionadas, y así, en torno a uno de ellos, se han desarrollado genitales y en torno al otro, ojos, voz, etc. En el caso del ser humano la verticalidad, sin embargo, ha empobrecido considerablemente el agujero inferior llegando a ocultarlo completamente, contrastando en este punto enormemente con los grandes simios cuya protuberancia anal es realmente espectacular, adornada por colores vivos y capaz de competir en eficacia comunicativa con la floración desarrollada en torno a su boca.

Bataille rememora que hacia 1927, visitando el Zoological Garden de Londres quedó profundamente impresionado, experimentando una “sorte d’abrutissement extatique”¹⁷⁴, al ver el ano de un gran simio, y cómo al observar esta terriblemente espectacular protuberancia, imagina que el ser humano, habiendo ocultado y minimizado la suya en favor de su erección hacia el sol, ha trasladado a su cráneo lo que el gran primate exhibe orgulloso en su orificio trasero. Así, Bataille crea una fantasía antropológica según la cual el ser humano en su evolución cuenta con un ojo para el sol que pugna por salir a la superficie, abriéndose camino a través del cráneo y reventando un día hacia la luz como un ojo–ano–sol, tan espectacular y terrible como el volcán de “carne rosa cruda, radiada y sucia”¹⁷⁵ del simio.

Un segundo texto titulado también *el ojo pineal* y numerado como (1) de los cuatro existentes recopilados y ordenados de esta forma en las Obras Completas, comienza haciendo referencia explícita también a *Ano Solar*, esta vez encabezando el texto con una cita de aquel. Se compone de diez breves capítulos a través de los cuales el autor pretende ordenar y sistematizar la

¹⁷⁴ M. Surya, *La mort à l’œuvre*, op. cit., p. 140.

¹⁷⁵ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Ano solar y Sacrificios*. op. cit., p. 46.

información que se propone aportar y que sin duda en este momento todavía permanece dispersa en su mente.

En *Antropología Científica y antropología mitológica*, el primero de los capítulos de este texto, critica el pensamiento moderno occidental por su servidumbre y sometimiento a ciertas reglas que lo limitan sin remedio. Dice que “cuando un hombre trata de representarse no ya como un momento de un proceso homogéneo –de un proceso indigente y lastimoso-, sino como un desgarramiento nuevo en el interior de una naturaleza desgarrada, no es la fraseología equilibrada que le sale del entendimiento lo que puede ayudarle: no puede ya reconocerse en las cadenas degradantes de la lógica, y se reconoce, por el contrario –y no sólo con cólera, sino en un tormento extático-, en la virulencia de sus fantasmas”¹⁷⁶. La importancia de esto es capital por tratarse de una declaración clara y sencilla de lo que Bataille trata de hacer, no sólo en este texto, sino en realidad en toda su obra. Verdaderamente piensa en el ser humano como un desgarramiento y lo piensa desde un tormento extático, quizás el único estado desde el que es posible contemplar al ser humano fuera de la visión, quizás “indigente y lastimoso”, a que hemos sido acostumbrados. Veremos cómo no sólo la *Summa Atheológica* sino también *La parte maldita* fueron escritas desde esta misma visión, desde “el interior de una naturaleza desgarrada”. Pero como él dice, esto no es posible utilizando el lenguaje convencional del entendimiento, es necesario explorar otros usos, otros caminos en los que inevitablemente uno va a encontrarse cara a cara con sus fantasmas.

Pero esta intención, esta labor “temeraria y ardua”, carecería de sentido si no tuviéramos en cuenta dos condiciones que Bataille se apresura a dejar claras a continuación en *Condiciones de la representación mitológica*, y que preludian su cautela no sólo en la presente obra sino, insistimos, en su obra posterior. Es seguramente en este sentido, principalmente, en el que debemos considerar los textos sobre el ojo pineal como un embrión de su extensa obra de madurez.

Las condiciones a las que se refiere son dos. En primer lugar, el conocimiento científico sólo puede descartarse una vez que ha sido adquirido, y dado que su razón de ser había sido precisamente aniquilar los fantasmas mitológicos, sólo es posible someterla ahora a condición de utilizar sus propias armas. En segundo lugar, “el hecho de que no haya contenido válido, según la razón, en una serie mitológica es la condición de su valor significativo”,¹⁷⁷ es

¹⁷⁶ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Año solar y Sacrificios*, op. cit., p. 49.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 51.

decir, que el material excluido por la razón ha debido ser excluido para alcanzar su valor significativo.

En el tercer capítulo Bataille relaciona el funcionamiento de este ojo situado en la parte superior del cráneo, con la *noción de gasto* al describir dicha función como una “fiebre que devora al ser”¹⁷⁸, como un incendio, una consumación, y así el mito se relaciona no con la vida, sino con la pérdida de esta en un acto de derroche y destrucción sin igual. En los dos capítulos siguientes vuelve a plantearnos el esquema ya comentado de los dos ejes de la vida sobre la tierra, horizontal y vertical, y la contradictoria insistencia en la horizontalidad que supone la visión humana. La existencia del ojo pineal en el hombre lo equipara en cierta medida con el reino vegetal pero sumiéndolo en una suerte de vértigo y horror. El sol por su parte responde a este horror humano con la fascinación por la muerte.

Hay sin embargo dos capítulos, el ocho y el nueve, que aportan unas imágenes de una riqueza que merece ser comentada al respecto de la inversión de este tubo vertical producto de la erección humana. Ambos se refieren a esta simbólica identificación del ojo pineal como un ano, recordando aunque de forma no explícita en este caso al episodio del simio londinense. El primero de ellos pone como ejemplo de esta inversión la imagen de una joven bruja que en el transcurso de un rito satánico levanta sus nalgas desnudas hacia el cielo negro, iluminándolo con una antorcha que sujeta erecta introducida en su ano oferente. El segundo, narra la historia delirante del terrible sacrificio de una gran hembra de gibón. La víctima es inmovilizada y enterrada viva de tal manera que solo emerge de la superficie de la tierra su protuberancia anal de color rosa encendido. El animal muere entre convulsiones que provocan fétidas y escalofriantes excreciones. El sacrificio es llevado a cabo por un grupo de personas que en su delirio atroz gozan con orgasmos espasmódicos mientras el cuerpo desnudo y los labios de la oficiante se restriegan sobre la inmundicia festejando la insólita y abismal copula entre el ano que compara con un cráneo calvo y el sol.

En *El ojo pineal (4)*, de nuevo se plantea la oposición de los dos ejes, insistiendo en el encadenamiento que supone la visión horizontal que se aparta de la vertical, a pesar de haber identificado reiteradamente la visión hacia el cielo como una visión elevada y espiritual. Así, el planteamiento de la existencia real de un ojo para el cielo situado en el cenit de lo humano ya no tendría una pretensión de realidad biológica sino que respondería al sueño de lo elevado, a

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 52.

la aspiración humana de lo divino. Sin embargo, ocurre que cuando el ser humano alcanza una cumbre cualquiera, la sensación de vértigo se apodera de él, se produce entonces una repentina pérdida de erección. El miedo que produce esta revelación decepcionante puede explicar la obstinación del ser humano por permanecer unido en su visión al resto de los animales. Ícaro y prometeo son dos mitos que ejemplifican bien esta situación. El primero se plantea como un símbolo de la caída y no de la aspiración elevada. Se trata de un mito que pretende explicar la demencia y la insensatez del hombre que quiere escapar a su encadenamiento animal.

La última parte de esta cuarta “versión” del ojo pineal trata por primera vez de forma explícita el tema del arte. Bataille plantea que los poetas son los más significativos representantes de la visión vertical, al tiempo que insiste una vez más en que la visión vertical polarizada entre lo más alto y lo más bajo es tan material como la visión horizontal que da cuenta de lo útil. Así, el poeta deberá asumir lo ridículo de su agitación y aunque haya muchos que sucumbirán a la admiración, sin embargo, “feliz aquel que después de haber sentido tanto sus cobardías como su estupidez –y al mismo tiempo la inutilidad de su demencia- osa afirmarse, no sin enrojecer de una vergüenza inexplicable, que ningún *deber ser* se opone a su vida frustrada, inconfesable y tan tristemente impotente, y que no existe nada en el mundo que pueda regularle como un reloj”¹⁷⁹

Histoire de l'oeil.

Historia del ojo es sin duda la obra de Bataille más conocida y estudiada de su primera época, encuadrada desde el principio en la literatura erótica o incluso pornográfica, se ha dicho de ella que “es la obra maestra de la literatura erótica”¹⁸⁰. Fue escrita en 1927, después de *Anus Solaire* y seguramente a la vez que *L'oeil pineal*, y publicada en marzo de 1928 con una edición de 134 ejemplares bajo el seudónimo de Lord Auch y con 8 ilustraciones de Andre Masson sin firmar. Utilizando las palabras de Morey, diremos que se trata de un “acto de trasgresión de la metáfora ocular (Ojo-Sol-Logos) que, en buena medida es mito inaugural del pensamiento occidental.[...] es también la otra cara, desgarrada y burlesca de *Dossier del Ojo Pineal*”¹⁸¹.

¹⁷⁹ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Año solar y Sacrificios*. op. cit., p. 84.

¹⁸⁰ Georges Bataille, *Historia del ojo*, op. cit., Solapa de cubierta.

¹⁸¹ M. Morey, op. cit., p. 185.

En *Prefacio a la Historia del ojo*, publicado años después en *Le Petit*, cuenta Bataille que un año antes había escrito W.C. y que no se lamenta de que tal manuscrito se hubiera quemado por considerarlo literatura de loco y por ser en su opinión demasiado lúgubre. Un dibujo de W.C. representaba un ojo, el del patíbulo. Significativamente nos cuenta Bataille que el título de tal dibujo era “eterno retorno”. Apenas nada más sabemos de aquel breve manuscrito. *Historia del Ojo* produjo una fuerte impresión entre sus contemporáneos, es fácil de imaginar, y sabemos por Surya que mientras que entusiasmó a sus amigos de la calle Blomet, escandalizó por el contrario a otro buen número de surrealistas e influyó decisivamente para que su autor fuese considerado desde entonces por algunos, como Breton, un obseso. Es también significativo el hecho de que tuviera que recurrir a publicar protegido bajo un seudónimo, por otra parte tan manifiestamente irreal como Lord Auch¹⁸².

En 1978 fue publicada por primera vez en España, precedida por un prólogo de Mario Vargas Llosa titulado *El placer glacial*. Para Vargas Llosa se trata de un texto que es al mismo tiempo una historia de niños traviesos, una novela gótica, un texto surrealista y un documento clínico sobre las obsesiones. Por ser todas estas cosas a la vez -y quizás algunas más-, por tratarse de “superposiciones sutiles”, no es posible separarlas para poder así hacer un análisis independiente, sin embargo, y teniendo en cuenta los problemas de esta disección procuraremos, como él, observar estas cuatro características.

En primer lugar hay que decir que se trata efectivamente de las aventuras de unos protagonistas adolescentes o preadolescentes cuya actividad sexual poco tiene que ver con la sexualidad adulta más habitual. Sus constantes juegos entre orina y masturbaciones nos sitúan ante un “mundo de travesuras”, como si los protagonistas hubiesen encontrado un “nuevo juguete” en el placer que el sexo les proporciona. Pero quizás donde esto se hace más claro es precisamente en las intervenciones de los adultos, unos padres que sólo aparecen como figuras sin rostro, empeñados exclusivamente en prohibir y estropear los fantasiosos juegos “infantiles”, que son realizados con una libertad completamente ajena a responsabilidades y consecuencias, empeñados en desafiar la autoridad de los mayores. Para Vargas Llosa, los excesos perversamente caprichosos de Simone no son en absoluto los excesos de una ninfómana o de una libertina.

¹⁸² “Dios aliviándose”, según el propio Bataille.

En segundo lugar es al mismo tiempo “un mundo que parodia una parodia: la novela gótica.”¹⁸³La novela romántica, gótica, desarrollada en la Inglaterra de finales del XVIII y principios del XIX, se caracterizaba por lo tumultuoso de los sentimientos y pasiones, el gusto por los escenarios tenebrosos y sobrenaturales, las arquitecturas antiguas o semiderruidas, que guardan un claro parentesco con los cuentos infantiles de hadas o de terror. De alguna manera Bataille ha incorporado estos elementos al París de los años veinte, e incluso cabe pensar en el recurso a los decorados españoles como lugares exóticos.

Este tipo de narraciones irreales y fantásticas era del gusto de los surrealistas que veían en ello una muestra de su interés por lo irracional y una entrañable fascinación por la locura. Pero para ellos esta estética iba unida a una nueva moral que buscaba la trasgresión y la provocación. Ya hemos visto la delicada y hasta cierto punto contradictoria relación que Bataille mantuvo con el surrealismo. Vargas Llosa ve en *Historia del Ojo* una clara muestra de esta compleja relación, de esta lejanía y cercanía simultáneas. Por una parte, el despojamiento absoluto de artificios retóricos, de efectos “plásticos y acústicos”, contrasta de lleno con la fosforescencia propia del surrealismo. Por otra, se trata sin lugar a dudas de un texto lleno de “actos que niegan el realismo por su carácter insólito y excesivo”¹⁸⁴. Este contraste entre la forma y el contenido, realista y surrealista respectivamente, recuerdan la insólita estructura de los sueños en los que el tiempo y el espacio se ven trasgredidos continuamente. Los personajes pasan de un escenario a otro sin apenas trasladarse y el tiempo transcurre de la misma manera sin orden de sucesión, como en el mundo onírico en el que la complicidad o el entendimiento entre los personajes se realiza apenas sin hablar. Los hechos no guardan una relación de causa y efecto como en el mundo racional, sino que ocurren sin más, como milagros o catástrofes, sin consecuencias; basta con desear algo para que ocurra, para que aparezca o desaparezca.

Ya hemos dicho que cuando Bataille emprende la escritura de *Historia del Ojo* se encontraba quizás todavía en su proceso de psicoanálisis -o al menos acababa de concluirlo-, y él mismo reconoce que escribir era en sí una terapia. Este distanciamiento es lo que para Vargas Llosa ocasiona “el placer glacial”. Las escenas en que se describen actos sexuales, masoquistas o sádicos, inocentes a veces y terribles otras, se describen con desapasionamiento, con una frialdad

¹⁸³ M. Vargas Llosa, *El placer glacial*. En Bataille, *Historia del Ojo*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 16.

¹⁸⁴ M. Vargas Llosa, op. cit., p. 25.

que impresiona y confunde, con una frialdad casi analítica, el juego entre la primera persona que parece confesar sus deseos más íntimos, con lo inverosímil de los hechos, contrasta hasta el punto de contagiar al lector de la misma frialdad que lo inspira, y lo sume en una suerte de ánimo entre el horror y la compasión, entre la risa y el espanto. Es en la medida en que trata con frialdad glacial que hiela el fuego del sexo y las pasiones ardientes, como se puede considerar esta obra un estudio científico, entre la prosa y la poesía, entre la cordura y la locura, de las obsesiones de la sexualidad humana. Es claro que el relato gira en torno al placer erótico de mirar, esto nos da una primera aproximación al título de la obra, pero hay un segundo paso muy importante en el que el ojo va más allá de ser solo sujeto y se convierte en objeto mediante la asociación ojo-huevo. Los huevos duros que por su forma y tacto nos recuerdan a los ojos, son objetos de placer sexual, por ejemplo en los juegos en que Simone y el narrador los utilizan para acariciarse las nalgas y el sexo de la muchacha, como preludeo del juego final en que introducirá en su vulva el ojo arrancado de la órbita del cura muerto, haciéndole llorar orina. Resulta también clara la relación ya popular por su semejanza entre los huevos y los testículos, que explican el interés que muestra Simone por conseguir los testículos del toro de lidia que a su vez mataría al torero precisamente atravesando con el cuerno uno de sus ojos¹⁸⁵.

Roland Barthes habla de "estaciones" de un recorrido de objetos a partir de una matriz, que es el ojo. Así, ojo, huevo, plato de leche y testículos son una primera variación que se completará con otra cadena de significaciones derivadas de los avatares del líquido: lágrimas, leche, yema, esperma y orina. Estas imágenes van a confluir en el sol que es "disco, después globo, para que su luz fluya como un líquido y reúna, a través de la idea de una luminosidad blanda o de una licuefacción urinaria del cielo, el tema del ojo, el huevo y el glande"¹⁸⁶. Sin embargo, mientras que para los surrealistas, cuanto mayor fuera la distancia entre dos realidades, más fuerte sería la imagen creada, en el caso de Bataille, sus encadenamientos de significaciones se sitúan en terrenos acotados, situados "a igual distancia de lo banal y de lo absurdo, ya que el relato está inserto en la esfera metafórica, puede cambiar de terreno (lo que le da su aliento), pero no puede trasgredir los límites (lo que le da su sentido)"¹⁸⁷.

¹⁸⁵ En su primera estancia en España, casi todo el año 1922, gracias a una beca para la Escuela de Estudios Hispánicos (actual Casa Velazquez), recorre la península. Le fascinan las corridas de toros, y el cante jondo que él identifica con el profundo temperamento español, pleno de simbolismos de violencia y sexualidad. En Madrid, Bataille presencié la muerte en la plaza del joven torero Manolo Granero que fue atravesado en uno de sus ojos por la cornamenta del toro.

¹⁸⁶ R. Barthes, op. cit., p. 772. [Traducción del autor].

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 775.

Para Barthes el erotismo de Bataille es esencialmente metonímico. Mientras que en Sade se da un amplio repertorio de lugares, escenas, posturas, etc... que constituyen su peculiar mundo erótico, Bataille sitúa su trasgresión en otro contexto, mediante un cambio metonímico, carga de significado erótico objetos que en principio permanecerían ajenos a este mundo, convirtiéndose en objetos eróticos mediante su inclusión en el contexto buscado; "la violación de un límite del espacio significante"¹⁸⁸, que supone la trasgresión del erotismo mismo.

Bataille quiere producir en el lector una experiencia extrema, quizás de malestar, pero sin duda nos coloca frente a frente con nuestro propio interior removiéndolo vertiginosamente.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 776.

2.- EXPERIENCIA INTERIOR

Es hacia 1950 cuando Bataille decide agrupar algunos de sus textos escritos durante la guerra, bajo el título general de *Summa ateológica*. El 29 de marzo de aquel año, en una carta a Raymond Queneau, bosqueja un primer plan de los varios que realizaría sobre este asunto. Será en 1954, coincidiendo con la reedición de la *Experiencia interior*, cuando Bataille propone lo que él considera un plan definitivo. Según este plan los textos iban a agruparse en cinco partes diferenciadas que formarían una pentalogía: *La experiencia interior*, *El culpable*, *Sobre Nietzsche*, *La pura felicidad* y *El no-saber*. Estas dos últimas partes no llegarían nunca a ser concluidas y por lo tanto no se incluirían en la versión definitiva de la *Summa* en las *Obras Completas*, quedando definitivamente reducida a las tres primeras partes. Cada una de estas partes fue muchas veces cambiada en cuanto a su estructura y composición hasta quedar tal y como hoy las conocemos.

En varias ocasiones trató Bataille de escribir un prólogo o prefacio general para la *Summa*. Hacia 1958 escribe que “la ateología expresa el hecho de que el pensamiento del hombre se coloca primero delante de Dios y después delante de su ausencia”¹⁸⁹. La *Summa ateológica* nos sitúa frente a esta ausencia, frente al horror que el vacío produce. La ausencia de Dios sin duda nos libera de un peso, pero esta ligereza recién alcanzada llena de miedo el espíritu del hombre. La ausencia de Dios introduce la ausencia de sentido y con ella el sufrimiento, el desamparo, el horror. Se trata de “la primera obra que la experiencia humana ha consagrado a esa posición desfalleciente”¹⁹⁰

Bataille recuerda que años atrás había llegado a considerar como algo real la asombrosa posibilidad de fundar una religión. Incluso parecía haber intuido una cierta inclinación en este sentido desde el ambiente del surrealismo. Cuando crea la revista y la “sociedad secreta” *Acéphale*, sus compañeros de aventura le apoyan y le animan en su extraño proyecto. Será precisamente la inminencia de la guerra, y su terrible realidad, lo que le llevará a considerar lo extravagante e “insignificante” de su propósito, dada la gravedad y la urgencia de otras tareas.

¹⁸⁹ Georges Bataille, *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002, p. 211.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 211.

Es en ese momento, habiendo acabado con *Acéphale* y con el *Colegio de Sociología*, cuando Bataille, el 5 de Septiembre de 1939, comienza a anotar en su libreta textos e ideas deshilachados que darían lugar, pocos años después, a *El culpable*. Para él, lo más relevante y significativo de la *Summa* son precisamente estos primeros textos que inician la obra, en concreto *La amistad*, que no en vano era el título general que al principio iba a tener *El culpable*.

Son varios los fragmentos que se conservan de las diferentes redacciones de este prólogo general a la *Summa*, y en todos ellos insiste Bataille, como precedente significativo, en su intención frustrada de haber fundado una religión. “Me produce aún un poco de placer evocar el recuerdo amargo que me dejó la veleidad que tuve, hace unos veinte años, de fundar una religión (...) mi fracaso (...) es el origen de esta summa.”¹⁹¹ En otro texto dice: “Fue un error monstruoso; sin embargo, reunidos, mis escritos darán cuenta al mismo tiempo del error y del valor de esa monstruosa intención”¹⁹², y considera que si en algún lugar puede encuadrarse esta obra es sin lugar a dudas en el marco general de la historia de las religiones.

Merece la pena detenernos un poco aquí y observar estos precedentes con un poco más de atención, ya que las circunstancias excepcionales que vivió estos años, tanto en lo afectivo como en lo profesional y social, repercutirían directamente en su obra.

La comunicación sagrada. Una idea de comunidad.

Hemos visto cómo Bataille había creado *Acéphale* antes casi de haber dado por concluido formalmente su gran proyecto anterior, *Contre-Attaque*. Aparentemente, nada tenían que ver uno y otro. Mientras que uno era un grupo de lucha política, con ideas “au-delà du communisme”, y con una actitud combativa y de máximo compromiso, el otro, por el contrario, parecía estar apartado completamente del agitado y convulso momento que se estaba viviendo. Como si deliberadamente quisiera dar la espalda a una realidad social que de alguna manera exigía su participación. De hecho, así fue interpretado por algunos de sus excolaboradores.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 216.

¹⁹² *Ibidem*, p. 219.

El pintor Andre Masson, su viejo amigo¹⁹³ de la calle Blomet, no había participado en Contre-attaque fundamentalmente por su actitud antimarxista: no podía entender cómo Marx había podido imaginar una sociedad ideal despojada de mitos. Bataille, amante como él del mundo griego y de la obra de Nietzsche, compartía verdaderamente este punto de vista. En abril del 36, en Tossa de Mar, en la casa junto al mar que el pintor tenía, conciben juntos la idea de lo que iba a ser *Acéphale*. Bataille escribe el texto inaugural y Masson crea el dibujo simbólico que representará su proyecto común: un hombre desnudo, decapitado, con los brazos abiertos en cruz, sujeta en su mano izquierda un cuchillo sacrificial y en la derecha un corazón envuelto en llamas. A la altura de su sexo aparece su propia calavera. *Acéphale*, "reúne en una misma erupción el Nacimiento y la Muerte, no es un hombre. No es tampoco un dios. No es yo pero es más yo que yo"¹⁹⁴, dirá Bataille. Si la cabeza en el hombre es símbolo de negación, del poder único de la razón como exclusión de otros principios, este hombre sin cabeza es la negación de la negación. Es símbolo de la trasgresión en la medida en que desconoce la prohibición. Ginés Navarro ha resumido en siete puntos lo que *Acéphale* representa: en primer lugar es la muerte de Dios, también la desaparición del fundamento de la identidad personal, la destrucción de toda autoridad y ley, un sujeto caracterizado como locura, como irrupción de las fuerzas extremas. En quinto lugar, es la ruina del proyecto, y la violencia que todas las sociedades y seres tienen en su origen y fundamento. Por último, es la insurrección de los elementos bajos que pertenecen a la tierra¹⁹⁵.

El primer número de la revista llevará un significativo título: *La conjuration sacrée*. Es cierto que se aparta mucho de los textos habituales de la izquierda, de lo que se entiende por compromiso político, sin embargo no se puede decir que estuviera al margen. Se trata de otra perspectiva, ya no es un grupo de discusión y concienciación social, sino que es, en sentido estricto, una conjuración. Lo que ha cambiado sustancialmente para Bataille es su idea de comunidad. Durante años se ha implicado en grupos de afinidad ideológica y afectiva. Ya fuera desde la redacción de una revista, desde la trastienda de una librería, desde el atelier de un amigo o desde el activismo compartido de un grupo político radical, hemos ido viendo cómo Bataille siempre ha buscado una suerte de "comunidad" muy particular. Hubo una ocasión, ya lejana en el tiempo, en que su tentativa, muy especial, de crear una comunidad había

¹⁹³ Ahora también cuñado además de amigo, pues se había casado con Rose Maklès, hermana de Sylvia Bataille, esposa de Georges, aunque ya en ese momento separados.

¹⁹⁴ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes I*, op. cit., p. 445. [Traducción del autor].

¹⁹⁵ Ginés Navarro, *El cuerpo y la mirada*, Barcelona, Antrophos, 2002, pp. 160-161.

fracasado: el Oui de 1924. Ahora, doce años después, de nuevo va a convocar a su alrededor un grupo unido por la amistad y la afinidad de ideas, una verdadera comunidad, "oculta" esta vez, privada, con aspiraciones altamente transgresoras y también transformadoras de lo social. La revista *Acéphale* será nada más que la cabeza visible de algo mucho más ambicioso: un grupo de "conjurados". Se trata de una verdadera sociedad secreta en la que sus miembros han hecho solemne compromiso de silencio con respecto no sólo a lo ocurrido en sus reuniones, sino incluso sobre su pertenencia misma. En cierto modo -y como haría el propio Bataille muchos años después- resulta más fácil comprender este proyecto vinculándolo de alguna manera a la época en general y al surrealismo en particular; no debemos olvidar que el grupo surrealista mayoritario, el de Breton, había entrado en una etapa de ocultamiento voluntario que bien podríamos denominar esotérico en un sentido amplio.

Como ha dicho Waldberg, posiblemente uno de los conjurados, "¿Qué confianza política se podía conceder al mundo obrero cuyos elementos supuestamente más conscientes daban su confianza a organizaciones y a jefes que les conducían hacia la dictadura sangrienta o a la ruina? Una frase extraída de una de las últimas octavillas de *Contre-Attaque* resume bastante bien nuestra situación de entonces: "Lo que tenemos delante de los ojos es el horror de la impotencia." Es en este clima en el que Bataille concibió publicar *Acéphale* y alrededor de esta revista, erigir una comunidad elegida, escondida, que respondiese a sus deseos"¹⁹⁶.

Acéphale, como sociedad secreta, tuvo sin duda grandes sueños de transformación social, pero también -resulta innegable- una marcada idiosincrasia religiosa tanto en la forma como en el contenido. Se trata de un proyecto sin duda también religioso, violentamente anticristiano, inspirado en parte en religiones de dioses terribles como la azteca.

La guerra es ya un hecho inevitable, no es momento para utopías políticas, es más bien un tiempo de pesimismo, de agotamiento, de muerte. Bataille, con *Acéphale*, busca de nuevo la verdadera unión entre los hombres, una unión sagrada, una comunión basada en un sentimiento profundo, en una manera muy personal de entender la amistad. Es en este sentido en el que Bataille se siente llamado a crear una "nueva religión". Recuerda Waldberg que "Bataille presentía justamente, en una sociedad desacralizada y desacralizante que quería ser exclusivamente tributaria de lo racional, la necesidad de volver a dar un sentido a la noción de "sagrado", tal como lo había definido Marcel Mauss,

¹⁹⁶ Patrick Waldberg, *Acéphalogramme*, en París, Magazine Littéraire n° 231, abril de 1995, p. 156. [Traducción del autor].

"fenómeno central" de toda sociedad con cohesión interna"¹⁹⁷. Ya vimos cómo para él una sociedad desacralizada, despojada de sus ritos, de sus mitos, era incapaz de hacer frente al fascismo, ya que éste basaba su fuerza precisamente en ello, y la necesidad que la gente tenía de lo sagrado era lo que lo hacía tan atractivo para las masas y por tanto tan poderoso.

Junto a Masson y Bataille participan en la revista Pierre Klossowski, Caillois, Monnerot, Wahl, Ambrosino, Waldberg y otros amigos. Sabemos que los colaboradores de la revista y los miembros de la sociedad secreta no son exactamente las mismas personas pero resulta imposible dar una lista de los conjurados más allá de meras suposiciones, ya que verdaderamente y salvo muy pocas excepciones, el secreto fue respetado. Se sabe, sin embargo, que uno de los lugares preferidos por el grupo para reunirse durante la noche era en el bosque de Saint-Nom-la-Bretèche, cerca de donde vivían Bataille y Colette, en torno a un gran árbol quemado por un rayo.

El segundo número de la revista, aparecido en Enero de 1937, está dedicado íntegramente a Nietzsche. Es el momento en el que como ya vimos, Bataille se entrega por entero a la tarea de "limpiar" el nombre del filósofo alemán, falsa y malintencionadamente identificado por algunos con el nazismo. Esto nos da idea de que, al menos en cuanto a la revista se refiere, *Acéphale* no es en absoluto ajena a la política.

En los números tres y cuatro, publicados a la vez, el tema central, expresado a través de Dionisos, es la muerte. Lo angustioso de la muerte, su realidad trágica son lo intrínsecamente humano. El horror ante la muerte es a su vez nexo sagrado de la unión más profunda de una comunidad. La comunión a través de la angustia ante la muerte, el desgarrar ante el horror, va a convertirse para ellos en el símbolo de los conjurados¹⁹⁸. "La realidad de una vida comunal depende de la puesta en común de los miedos nocturnos, y de esta especie de crispación extática que irradia la muerte"¹⁹⁹, escribe Bataille en la revista. Se trata de una comunidad trágica, la única posible para ellos: una comunidad sin Dios.

El tema de la muerte tuvo para Bataille en este momento de su vida una significación especial, una muerte muy cercana que, como señala Surya, no sólo no fue nexo de unión de ninguna comunidad sino que dejó a Bataille en la más desgarradora soledad. Se trata de la muerte de su compañera Colette Peignot. Con ella había vivido Bataille una experiencia de intensa comunión, sólo

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 157. [Traducción del autor].

¹⁹⁸ Cabe recordar aquí la historia que cuenta Bataille en *El ojo pineal* sobre el sacrificio ritual de una hembra de Gibón.

¹⁹⁹ M. Surya, *Georges Bataille, La mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 295. [Traducción del autor].

comparable, en cierto modo, a la de los “conjurados”. Colette participó muy activamente en la sociedad secreta y la influencia que ejercía sobre Bataille es clara. La relación entre los dos amantes no era sólo una relación de pareja, como otras que ambos habían tenido anteriormente, su complicidad llegaba hasta límites difíciles de imaginar. Se trata de una mujer muy especial, “una mujer desembarazada de toda familia, sola a fin de estar siempre más abierta al placer y, de hecho, a la muerte”²⁰⁰. Su relación fue sin duda también muy especial.

Colette Laure Peignot había nacido en París el seis de Octubre de 1903 en una familia acomodada. En su juventud tuvo ocasión de conocer en casa de su padre hombres como Picasso, Crevel, Aragon o Buñuel. Cuando tenía pocos más de veinte años, muerto su padre y habiendo heredado un importante capital, rompe violentamente relaciones con su familia y se marcha a Córcega con Jean Bernier, su primer amor. Pocos años después se instala en Berlín con Edouard Trautner, médico y escritor con el que al parecer tuvo una difícil y destructiva relación dada la vida desordenada y libertina que él frecuentaba. Mientras tanto, afiliada al partido comunista desde 1926, va afianzando sus convicciones hasta convertirse en una revolucionaria militante. Aprende algo de ruso y decide marcharse a Moscú. Vive entre Leningrado y Moscú principalmente, donde contacta fácilmente con el círculo de intelectuales e inicia una nueva relación con el escritor Boris Pilniak. En su afán por conocer más profundamente la vida de los campesinos soviéticos se va a vivir con una familia de mujiks. El invierno resulta ser demasiado duro para su frágil salud y cae gravemente enferma. Gracias a su hermano es hospitalizada y trasladada a París. Sin embargo, restablecida aunque sólo en parte, pues su salud sería ya para siempre muy delicada, no consigue salir de la depresión que la ahoga y que la sume en una vida sórdida y desordenada. Según cuenta el propio Bataille, en esa época, viviendo ella en la calle Blomet, “asqueada, a veces provocaba a hombres vulgares y hacía el amor con ellos incluso en los retretes de un tren”²⁰¹. Sería en ese momento cuando iba a conocer a Boris Souvarinne, el cual, actuando como un verdadero padre casi más que como su amante, la cuida como a una enferma y trata de darle una vida estable y confortable. Bataille y Colette se habían conocido en 1931 cuando ella es la compañera de Souvarinne y él todavía está casado con Sylvia. Aunque desde el primer momento, parece ser, se habían entendido muy bien y habían sentido una “complète transparence”, no llegarían a iniciar su relación amorosa hasta 1934.

²⁰⁰ Colette Peignot, *Écrits de Laure*, París, Pauvert, 1985, p. 25. [Traducción del autor].

²⁰¹ Colette Peignot, op. cit., p. 281. [Traducción del autor].

Son los años de Contre-Attaque y sobre todo de *Acéphale*, y, como escribiría Bataille algunos años después, "el mundo de los amantes ... absorbe la totalidad de la existencia, eso que no puede hacer la política."²⁰² La comunidad que buscan ya no es de mera coincidencia ideológica, eso ya no les basta. Los amantes encuentran en esta unión profunda una suerte de fusión de los dos seres que les lleva a pensar en la "continuidad" del amor, en la unión de los amantes como un "acabar con la discontinuidad". Es el instante de ilusión divina que va a conjurar la muerte de Dios. Fascinados por el placer y por la muerte, su vida en común, llena de excesos, sufrimiento, angustia y placeres inauditos les hacía sentirse almas gemelas. Souvarine, enamorado y abandonado, no dejó nunca de reprocharle a Bataille haber contribuido, con esa vida turbulenta, al empeoramiento de su delicada salud mental y física, hasta el punto de acelerar su muerte.

Mientras tanto, otro proyecto de comunidad estaba siendo impulsado por Bataille. En 1937 junto con sus amigos Michel Leiris y Roger Caillois, en un café próximo al Palais Royal iba a tener lugar la primera conferencia del Colegio de Sociología Sagrada. Otros hombres, como Alexandre Kojève rechazaron involucrarse en la dirección de tal "colegio" aunque serían muchos los que participarían en las conferencias y coloquios organizados por ellos. Sólo algunos, como Klossowski o Caillois, eran también compañeros de *Acéphale*. La intención del Colegio de Sociología era muy diferente: "El objeto preciso de la actividad que les ocupaba puede recibir el nombre de sociología sagrada, en tanto que implica el estudio de la existencia social en todas aquellas manifestaciones en las que aparece la presencia activa de lo sagrado"²⁰³, diría Caillois. A pesar de su nombre, nada tenía de escuela, y dudosamente podían considerarse sociológicos sus temas de interés, sin embargo, el alto nivel de sus participantes y la actualidad de los temas tratados, motivó que semejante proyecto suscitara la curiosidad y la colaboración de gran cantidad de intelectuales de la época, como algunos ilustres alemanes recientemente exiliados: Benjamín, Landsberg, Adorno y Horkheimer.

La actividad de Bataille es verdaderamente intensa en esos años. Cabe aún destacar otro proyecto en el que estaba trabajando. Se trata de la Sociedad de Psicología Colectiva. Organizada por Allendy y Borel, la Sociedad pretendía "estudiar el papel de los hechos sociales, de los factores psicológicos, particularmente los de orden inconsciente, hacer converger las investigaciones

²⁰² M. Surya, *La mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 311. [Traducción del autor].

²⁰³ *Ibidem*, p. 320.

emprendidas aisladamente hacia este tema desde diversas disciplinas"²⁰⁴. El presidente de la sociedad era el profesor Janet; el vicepresidente, Georges Bataille.

Sería la guerra quien iba a poner un fin precipitado a todos estos proyectos. En la última conferencia pronunciada ante el auditorio del College, en otoño de 1939 encontramos a Bataille solo. El último número de *Acéphale*, que vería la luz ese mismo año, fue más breve que los anteriores: tan sólo Bataille iba a escribir en él; el tema: la muerte. El comienzo de la guerra, la consiguiente dispersión de los amigos y la dramática muerte de Colette sumirían a Bataille en una suerte de abismo no desprovisto, sin embargo, de intensa producción literaria y filosófica. Recuerda Waldberg que, "en el último encuentro en el corazón del bosque sólo éramos cuatro, y Bataille nos pidió solemnemente a los otros tres que le matásemos, a fin de que este sacrificio, fundando el mito, asegurase la supervivencia de la comunidad. Este favor le fue negado"²⁰⁵.

El 7 de noviembre de 1938 a las ocho y cuarto de la mañana fallecía Colette, en casa, tras una larga y penosa agonía. Bataille permaneció constantemente a su lado sumido en "un atontamiento enfermizo: a veces bebía... y a veces me quedaba como ausente"²⁰⁶. En su lecho de muerte, en medio de un terrible estupor agonizante que duraría cuatro días, en un momento fugaz de lucidez, Colette insta a Bataille a rebuscar entre sus papeles un texto que había escrito recientemente. Al parecer ella nunca le había dado a leer nada de lo que había escrito. Él encuentra sorprendido y emocionado una pequeña carpeta de papel blanco con el título de *Lo sagrado*. Su lectura le provocó "una de las emociones más violentas de mi vida"²⁰⁷. Con la ayuda de Michel Leiris consiguieron publicar los escritos de Laura, segundo nombre de Colette, con el que firmaba sus textos, en dos partes, una primera en 1939 *Le sacré* seguido de *Poèmes*, y una segunda parte en 1943 *Histoire d'une petite fille*.

En *Lo sagrado* encuentra Bataille, sobrecogido, expresado su propio pensamiento, ideas a las que él sólo había podido llegar a través de la agonía de Laura y que paradójicamente él nunca pudo decirle: "lo sagrado es comunicación", lee, y un poco más adelante: "la obra poética es sagrada en

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 330. [Traducción del autor].

²⁰⁵ P. Waldberg, *op. cit.*, p. 159. [Traducción del autor].

²⁰⁶ Georges Bataille, *El Culpable*, Madrid, Taurus, 1986, p. 192.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 194.

tanto que es la creación de un acontecimiento tópico, “comunicación” sentida como *desnudez*²⁰⁸.

“El dolor, la orgía, la fiebre y después la muerte son el pan cotidiano que Laura ha compartido conmigo, y ese pan me deja el recuerdo de una dulzura temible, pero inmensa (...) en el bosque de X., tras la caída de la noche, ella marchaba a mi lado en silencio, yo la miraba sin que me viese, ¿acaso he estado alguna vez más seguro de lo que la vida aporta en respuesta a los más insondables movimientos del corazón? (...) su belleza imperfecta era la móvil imagen de un destino incierto y ardiente.”²⁰⁹, escribiría Bataille el 14 de septiembre de 1939.

L'amitie

*“La nudité me donne le besoin douloureux d'êtreindre.”*²¹⁰

Con la muerte de Laura, Bataille entra en una profunda crisis. Sus proyectos de comunidad –Acéphale, el Colegio, su relación amorosa-, han desembocado en una desoladora soledad. Toda la vida de Bataille estuvo marcada por esta búsqueda constante de comunicación, de comunión, de amistad. Ya hemos visto en parte el continuo ir y venir de grupos, revistas, colectivos, asociaciones, amistades, amantes... En él parece haber una permanente necesidad de comunicar. Siempre escribe y da a leer, ya sea publicando con seudónimo, mediante artículos en revistas o simplemente mostrando el manuscrito a sus amigos. Busca esa desnudez que es la comunicación profunda, la única.

“Comunicación sentida como desnudez” habían sido las palabras de Laura que había leído Bataille aquel 7 de noviembre del 38 junto al cadáver de ella. Apenas un año después, el 5 de septiembre de 1939 comienza las notas para el que iba a ser con los años, seguramente, su libro más emblemático. Comienza diciendo: “Escribo estas notas porque soy incapaz de otra cosa”²¹¹ a pesar de que quizás por primera vez reconoce abatido que no podría darlas a leer a ninguno de sus amigos, “por ello tengo la impresión de escribir en el

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 194.

²⁰⁹ *Ibíd.*, pp. 190-191.

²¹⁰ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes V*, op. cit., p. 267.

²¹¹ Georges Bataille, *El Culpable*, op. cit., p. 19.

interior de una tumba”²¹², probablemente el mismo día que habiendo ido al cementerio a visitar la tumba de Laura cuenta emocionado cómo “cuando llegué delante, me estreché, preso de dolor, con mis propios brazos, sin darme cuenta ya de nada, y en ese momento fue como si yo me desdoblase oscuramente y como si la abrazase. Mis manos se perdían en torno a mi mismo y me parecía tocarla y respirarla: una terrible dulzura se apoderó de mi, (...) me puse a gemir y a pedirle perdón.”²¹³

L'amitié es sin duda un libro extraño. “Un tal Dianus escribió estas notas y murió”, escribe Bataille al principio de la introducción. Dianus, un nombre sacado de la mitología romana, es el seudónimo que él utiliza cuando decide en 1940 publicar en una revista las primeras notas que hasta entonces había escrito como si se tratase de un fragmento de un diario de ese tal Dianus, el culpable. Es importante señalar que cuando Bataille cuenta esto en su introducción, escrita bastantes años después, dice que el adjetivo “culpable”, se lo había puesto Dianus a sí mismo por antífrasis. El libro como tal iba a tener en un principio el título general de *L'amitié*, que es como titula estas primeras notas. En estas primeras páginas está el germen de toda la Summa. De ahí su importancia y las circunstancias en que fue escrita. Acaba de comenzar la guerra. Todos los proyectos se han interrumpido o perdido. Los amigos se han distanciado. Laura ha muerto. Bataille expresa repetidas veces su deseo de morir, “aproximarme a la muerte de tan cerca que la respiro como el aliento de un ser amado”²¹⁴. Se entrega para calmar su angustia a todo tipo de excesos. El alcohol y el sexo vividos como aniquilamiento, como camino para huir de sí mismo. De igual manera, se entrega también con pasión a la lectura de los místicos, fascinado por sus descripciones de la nada, de la quietud, sus experiencias de éxtasis en las que parecen morir al tiempo que gozar apasionadamente. Se inicia en esa época también en la práctica del yoga aunque siempre lo practicará de una forma muy poco ortodoxa.

Lo que parece claro es que de diversas formas Bataille busca la experiencia del éxtasis, la experiencia mística, una experiencia tan próxima a la muerte que sólo las diferencia la posibilidad de volver a experimentarla, puesto que la muerte, el silencio absoluto y verdadero, sólo es accesible una vez. Tan sólo podemos acceder al límite, el límite de lo posible, o de lo imposible, el último extremo accesible antes de lo inaccesible, más allá de la inteligencia, más

²¹² *Ibidem*, p. 25.

²¹³ *Ibidem*, p. 190.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

allá del lenguaje. Desea llegar él mismo a ese límite, desea dolorosamente sentir la proximidad de la muerte, entregarse al suplicio, ser él mismo sacrificado y sacrificador.

El texto de *L'amicie* se compone de seis partes. *La noche* es la primera de ellas. "Repentinamente me ha llegado el momento de hablar sin rodeos". Bataille va a tratar de "desnudarse" para encontrar la verdadera comunicación, siguiendo las palabras de Laura, y buscando una vez más lo sagrado en la comunicación. En el *Libro de las visiones*, Ángela de Foligno describe sus experiencias y las palabras que le dedica el Espíritu Santo. Describe, como los demás místicos, el éxtasis que le lleva hasta la nada más absoluta, el vaciamiento total hasta el silencio en el que los sentidos, anulados por completo, dejan paso al contacto del alma con la divinidad. Ese fuego del alma que ansía entregarse sin reservas, consumiéndose en las llamas de su propio deseo, ese "morir por no morir", fascina absolutamente a Bataille que ya no desea apartar de sí su sufrimiento sino llegar hasta el final, consumirse también él en el fuego de su propio deseo de la nada.

Busca más allá del lenguaje, del discurso filosófico, del pensamiento mismo, una experiencia que le acerca a un conocimiento diferente: "Reír, amar, incluso llorar de rabia y de impotencia para conocer son medios de conocimiento que no deben ser puestos en el plano de la inteligencia"²¹⁵. Busca en el desenfreno de los sentidos, en el erotismo febril –"una casa de mala nota es mi verdadera iglesia"-, una experiencia comparable a la mística. Comparando ambas experiencias extáticas, por una parte encuentra que difieren en que el exceso erótico, orgiástico, desemboca en el agotamiento físico, en el abatimiento y el asco, y el deseo insatisfecho nos devuelve al sufrimiento. Por otra parte el erotismo, la desnudez vulgar de los cuerpos en el burdel, sus voces y sus risas, su sencillez, aparta de nosotros toda esperanza, mientras que el misticismo conlleva una "promesa de luz" que la hace despreciable. Esto le lleva a afirmar: "Una pesadilla es mi verdad, mi desnudez"²¹⁶.

Queda claro, en *El "deseo satisfecho"*, que Bataille no confunde una experiencia con otra; las compara, las experimenta, pero sabe distinguir el éxtasis místico del erótico y nos advierte de ello. Se vuelca en la meditación, en la vivencia intensa del éxtasis que dice alcanzar y nos describe, esa "luz tan viva" que es el fondo del abismo. En sus notas desordenadas él mismo duda de que se le pueda entender, aunque confía en que se le pueda seguir. Hace falta,

²¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

según dice, mucha firmeza, una “cabeza sólida de campesino” para soportar “*lo que hay ahí*”²¹⁷ sin caer en la trampa de encerrarlo en una categoría intelectual cuyo efecto inequívoco es la fe en Dios. Es necesario dejarse abrasar en un gesto de “loca ignorancia”, gritar, es necesario haber penetrado antes en el “secreto del deseo de desnudez ... innegable verdad”²¹⁸ para que esa presencia sentida permanezca irreductible a cualquier noción dada.

En un primer momento, en *El Ángel*, parece preferir el comportamiento ascético de los místicos frente al gasto sin freno de energía que provoca el exceso sexual. En seguida, horrorizado de observar el rostro demacrado y severo que presentan los ascetas -que le recuerdan el aspecto terrible de su padre con las órbitas huecas de sus ojos ciegos y sus gritos de sufrimiento-, se da cuenta de que este comportamiento le recuerda demasiado a los ideales cristianos de austeridad y humildad. “No hay ser sin fisura” afirma rotundo Bataille. El cristiano huye, mediante la ascética, de la fragilidad del mundo. La historia del hombre es la historia del inacabamiento. El ser se muestra siempre inacabado ante los ojos del conocimiento. “Los seres están inacabados los unos en relación con los otros, el animal en relación con el hombre, este último en relación con Dios, quien no está acabado más que por ser imaginario”²¹⁹. Este inacabamiento supone una herida, su desnudez, y la visión de otro ser inacabado nos hace percibir nuestro propio inacabamiento. Los seres humanos, al mantener la ilusión de acabamiento, se mantienen cerrados sobre sí mismos y sólo la consciencia de su herida les hace abrirse hacia la herida de otros seres. Sólo en la desnudez encontramos la comunicación. Sólo en la conciencia de la ignorancia del futuro puede el hombre concebir el estado extremo del conocimiento. Esto nos remite, según Bataille, a Nietzsche.

En *El punto de éxtasis*, Bataille dice haber encontrado el éxtasis y quiere comunicarlo a los demás. Sin embargo el método no puede ser comunicado por escrito. Tal método comunicaría un camino seguido por alguien. El éxtasis mismo es comunicación, pero de la misma manera que “la luz de una estrella aniquila a la estrella misma”²²⁰, es la propia comunicación quien elimina los términos que entran en contacto. Tal comunicación exige la coincidencia de dos heridas, dos fisuras en el acabamiento de los seres. Un hombre, herido, desgarrado, se sitúa ante el universo; si lo percibe como algo acabado, si lo percibe cegado por la ilusión como algo cerrado, está situándose frente a Dios, la imagen misma del acabamiento. Un cristiano necesita la imagen de la

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 28.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 29.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 35.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 39.

crucifixión, del Dios herido y desgarrado para poder entrar en comunicación con él.

Un hombre y una mujer se unen a través de sus respectivas heridas, de su desnudez, de su lujuria, es esta atracción por la herida del otro lo que les empuja a perderse el uno en el otro. Una mujer, mientras permanece vestida es la imagen misma del acabamiento pero en el momento en que se desnuda aparece su herida ante nuestros ojos y el deseo doloroso de perdernos en ella nos abrasa. He aquí donde el éxtasis se identifica con el suplicio, con el sacrificio. Aunque será en *La experiencia interior* donde estos asuntos serán desarrollados de forma más rigurosa, también en estos primeros escritos adelanta algunas técnicas utilizadas por él a modo de consejos para alcanzar el éxtasis, como son la postura cómoda pero "surgiente", la atención a la respiración y al flujo de los pensamientos. Estas técnicas de meditación, inspiradas en la tradición oriental, en el yoga que él había aprendido, intentó aplicarlas a la contemplación del horror a través de las fotografías que desde hacía años le acompañaban de forma obsesiva: el martirio de un ajusticiado chino que es descuartizado en cien trozos, lentamente, y con el mayor cuidado para que permaneciera vivo y consciente el mayor tiempo posible. Bataille había llegado a la idea de que el suplicio era también un camino posible por el que llegar al "fondo de los mundos". La contemplación del suplicio produce un horror tal que no pudiéndolo soportar nos apartamos de su presencia. Bataille cree que si superamos esta huida y descendemos en el horror hasta el final también es posible perderse y alcanzar un éxtasis similar al alcanzado por el erotismo y el misticismo. Es el método utilizado por los cristianos ante la imagen terrible del crucificado. Este "fondo de los mundos", insiste una vez más, no es Dios. Es necesario utilizar este tipo de términos vagos, imprecisos, para no caer en la debilidad de utilizar un término estancado, inmutable, que nos aproximaría al sueño teológico.

En el penúltimo apartado, *El cómplice*, Bataille se muestra escéptico con sus propias afirmaciones. Teme ser malinterpretado. Parece haber releído lo anterior por primera vez: "Aborrezco las frases... Lo que he afirmado, las convicciones que he compartido, todo es risible y está muerto: no soy más que silencio, el universo es silencio"²²¹.

Introduce, por primera vez, el concepto de "soberanía" relacionándolo con el éxtasis. Si desestimamos que tal éxtasis pueda estar concedido por Dios, tan sólo un ser soberano podrá conocerlo, podrá estar tan desnudo. La soberanía es, sobre todo, silenciosa. Un ser soberano no ha de rendir cuentas, no

²²¹ *Ibidem*, p. 50.

ha de dar explicaciones. Con estas afirmaciones l'amitié adquiere un matiz nuevo: se trata de una comunicación silenciosa, una comunicación que no puede ser expresada en palabras, y esto requiere de la complicidad. "Traigo una amistad cómplice"²²², nos anuncia Bataille.

Por último, en *Inacabable*, nos habla el autor de lo que para él es la única verdad, la que se encuentra en la comunicación silenciosa, en la amistad cómplice, en la risa compartida, en el erotismo. La realidad del mundo no se parece a nada acabado, a ningún ser separado, cerrado. Lo importante es "lo que pasa de uno a otro", cuando nos amamos, por ejemplo. El mundo, así, es de una inmensidad tal que nos perdemos en ella. Lo real no tendría unidad, sería como un sin fin de fragmentos sin límites. El espíritu humano ha tratado siempre de concebir un punto de reunión entre tanta fragmentación. La filosofía lo ha imaginado, ya sea al final del tiempo en el caso de Hegel o fuera de él, como es el caso de Platón. Bataille se plantea que esta ilusión responde a la razonable necesidad de separar sujeto-objeto, de construir un objeto más allá del sujeto. Es en el momento del éxtasis cuando estos dos polos son aniquilados, ya no hay sujeto ni objeto. El ser humano es un individuo separado del mundo, un sujeto frente a un objeto, sólo en la medida en que su existencia lo mantiene alejado. La muerte es quien devuelve al sujeto y lo aniquila. La ilusión del yo no es sino la ilusión de Dios, de lo acabado. Es la proximidad de la muerte, el sentimiento de pérdida del yo, el momento de éxtasis, el horror más intenso imaginable, la "petite mort" del deseo sexual satisfecho, lo que nos lanza al abismo y nos aniquila como sujetos. Es en definitiva la amistad, la complicidad silenciosa, la comunicación sagrada lo que nos propone Bataille. "El destino de los hombres había encontrado la piedad, la moral y las actitudes más opuestas: la angustia o incluso, bastante a menudo, el horror: no había encontrado la amistad. Hasta Nietzsche..."²²³

Este texto fue escrito, como hemos dicho, entre Septiembre de 1939 y Marzo de 1940. En él, aunque de forma desordenada, quizás por vivir "en un caos capaz de matar a un buey"²²⁴, se plantean ya todos los temas que, en la *Summa* –y todas sus obras posteriores- irá desarrollando: La experiencia extática –que él llamará interior en *La experiencia interior*-, el valor para enfrentarse al desconocimiento del futuro –voluntad de suerte-, la idea misma de la suerte y del juego que desarrollará en el resto de *El Culpable*, su *Método de meditación*, la relación entre el erotismo y el éxtasis en *El Erotismo*, su "identificación" con Nietzsche –*Sobre Nietzsche*-, y su concepto de soberanía,

²²² *Ibíd.*, p. 51.

²²³ *Ibíd.*, p. 57.

²²⁴ *Ibíd.*, p. 27.

sobre el que no llegó a publicar pero al que dedicó numerosos textos destinados a lo que hubiera sido *La soberanía*.

Como hemos visto, en *L'amitié* todo esto aparece esbozado y es por eso que hemos querido presentarlo como introducción a estos temas que trataremos más adelante. Sin embargo Bataille no lo entendió así. Cuando ya había concluido *L'amitié* comenzó a escribir *La experiencia interior*, y fue esta última la que él quiso que fuese considerada como la primera parte de la trilogía *Summa ateológica*.

Mysterion. Mystikós.

En *La experiencia interior* Bataille quiere dejar claro desde el principio que aunque “experiencia interior” y “experiencia mística” pudieran ser expresiones sinónimas, él prefiere sin duda la primera para desvincular los estados de éxtasis, de arrobamiento, de cualquier experiencia confesional a la que tradicionalmente ha estado unida la idea de misticismo.

La raíz griega “myo” es el origen de la palabra misterio y también de místico, como relativo al misterio. En definitiva, “myo” podría traducirse por “cerrado”. Se trata pues, desde el punto de vista de la etimología, de algo secreto, restringido a unos pocos; se trata de los misterios que se reservaban tan sólo para los iniciados. La historia, sin embargo, a partir sobre todo del neoplatonismo, ha identificado esta iniciación misteriosa con la tradición cristiana, y más concretamente con el acceso extático a la contemplación de Dios. Actualmente, por otra parte, podemos encontrar una acepción de la palabra que la define como doctrina filosófica, poética o política, que apela a un conocimiento suprarracional.

Señala Morey que “en cierto sentido, puede decirse que hay un misticismo en Parménides como lo hay en Wittgenstein, pero es bien sabido que uno y otro no hablan de lo mismo –y está fuera de toda duda que ambos son filósofos. (...) sin el instante extático de salida afuera ni el arte ni cualquier experiencia estética tienen sentido alguno –como tampoco lo tiene, en cuanto invitación a una cierta comprensión o umbral de conciencia, la propia filosofía.”²²⁵. Bataille rechaza la palabra “mística” porque detesta ser identificado con la tradición cristiana. Sin embargo, y a pesar de ello, Sartre en la extensa y minuciosa crítica que hizo a esta obra de Bataille a los pocos meses de su publicación, utiliza

²²⁵ M. Morey, op. cit., pp. 92-93.

deliberadamente el adjetivo descalificativo de *místico* para referirse al autor de *La experiencia interior*. Fue al parecer tan sorprendente el interés que Sartre, un filósofo del más alto reconocimiento, se tomara en descalificar a Bataille, ajeno a los círculos filosóficos hasta entonces, en la primera publicación que hacía con su verdadero nombre, que lejos de desterrar a Bataille y condenarlo al desinterés de los lectores, produjo el efecto contrario y consiguió que su obra suscitara un gran interés.

Es cierto que la razón discursiva ha sido objeto de duras críticas durante todo el siglo XX. Hemos podido ver cómo la física ha llegado a un punto en el que parece evitar conclusiones categóricas. Estamos ante un nuevo paradigma científico en que la clásica noción de orden en la naturaleza ha sido sustituida por una nueva concepción en la que el caos, lejos de ser mero desorden, aparece como un concepto rico y complejo lleno de expectativas. "El atributo que distingue a los seres humanos de los demás objetos del universo es la conciencia, y si adoptamos este método de abordar el problema de la medida cuántica, la conciencia tiene incluso un papel mucho más importante que jugar en la física del universo de lo que podríamos haber imaginado nunca"²²⁶ diría Schrödinger.

Pero hemos de tener en cuenta, por otra parte, que cualquier crítica que se haga a la razón es siempre una autocrítica, ya que no podemos situarla fuera de la razón, y por eso dice Sartre: "El no-saber es inmanente al pensamiento. Un pensamiento que piensa que no sabe, sigue siendo un pensamiento"²²⁷. Así, la razón se defiende de las críticas, y se atribuye a sí misma en exclusiva la capacidad de criticar. Para muchos pensadores, escapar de este dominio de la razón supondría un lamentable retroceso, y así, desde la perspectiva del progreso, se ha entendido aquella esperanza de emancipación como una actitud reaccionaria e involucionista.

Sartre dice: "...de golpe, el no-saber que no era previamente nada se transforma en el más allá del saber, arrojándose a él, el Señor Bataille se encuentra súbitamente del lado de lo trascendente. Se ha escapado. El asco, la vergüenza, la náusea, han quedado del lado del saber... Precisamente el Señor Bataille no quiere ver que el no-saber es inmanente al pensamiento"²²⁸. Bataille comenta con ironía: "Estoy contento de contemplarme bajo la luz acusadora del pensamiento lento."²²⁹ Y dice: "Lo que en el fondo priva al hombre de toda posibilidad de hablar de Dios es que, en el pensamiento humano, Dios se hace

²²⁶ Alastair Rae, *Física cuántica. ¿ilusión o realidad?*, Alianza Universidad, Madrid, 1988, p. 92.

²²⁷ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 219.

²²⁸ *Ibidem*, p. 219.

²²⁹ *Ibidem*, p. 220.

necesariamente conforme al hombre, en tanto que el hombre está fatigado, sediento de sueño y de paz"²³⁰. Sartre contesta: "Es realmente un místico quien habla, un místico que ha visto a Dios, y que rechaza el lenguaje demasiado humano de los que no lo han visto"²³¹.

La acusación de "cristiano vergonzante" llamó la atención de los teóricos cristianos que se sintieron en principio muy interesados por *La experiencia interior*. Horrorizados ante su lectura y todavía más ante la posibilidad de que se identificase tal pensamiento sacrílego con el de ellos, no se hicieron esperar los numerosos artículos en que se afanaban por dejar bien claro que aquello no tenía nada que ver con el cristianismo. Destaca entre ellos Gabriel Marcel que escribiría *El rechazo de la salvación y la exaltación del hombre absurdo*, y sobre todo Roger Verneaux con *La ateología mística de Georges Bataille*. Como afirman Arnaud y Excoffon-Lafarge, la principal diferencia está en que aunque la mística religiosa y la experiencia interior batailleana coinciden en describir una experiencia de ruptura con la conciencia normal, mientras que la primera atribuye a dicha experiencia un saber no racional positivo, la experiencia interior rechaza claramente esta posibilidad y niega cualquier forma de ser sobrenatural.

Sartre había publicado ese mismo año *El ser y la nada*. Es cierto que tanto Sartre como Bataille escriben a partir de la muerte de Dios, escriben desde la necesidad de poner en cuestión el propio ser. Sin embargo, como ha señalado Campillo en sus *Ensayos sobre Bataille*, éste se desmarca desde el principio de la llamada filosofía existencialista, o para ser más exactos, de la filosofía universitaria, porque no hay que olvidar que ni Heidegger ni Sartre "han llevado su interrogación hasta el extremo de lo posible, sencillamente porque no se han puesto a sí mismos en juego, sino que más bien se han dedicado a componer un discurso académico, propio de profesores universitarios, y con esta actitud profesoral han eludido los riesgos de una puesta en cuestión del propio ser. [...] siguen esforzándose en alcanzar un saber seguro, definitivo, universal."²³²

Ya en 1675 escribía Miguel de Molinos: "No es esta ciencia de teórica, sino de práctica, en donde sobrepuja con grandísima ventaja la experiencia a la más

²³⁰ *Ibíd.*, p. 218.

²³¹ *Ibíd.*, p. 218.

²³² Antonio Campillo, *Contra la Economía. Ensayos sobre Bataille*, Comares, Granada, 2001, p. 85.

avisada y despierta especulativa, y como los sabios puramente escolásticos no la experimentan, la condenan."²³³.

En nuestra tradición mística europea, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Miguel de Molinos, Eckhar o Ángela de Foligno, vemos cómo este tipo de pensamiento aparece siempre en un contexto religioso, es más, podría decirse que van unidas, mística y religión íntima e indiferenciadamente. Sin embargo, con una visión más amplia del término, esto no tiene por qué ser necesariamente así. En algunas tradiciones ha permanecido unida al consumo de drogas, en otras, al erotismo. Ahondar en este aspecto, no menos complejo que interesante, tal vez nos apartaría excesivamente de nuestro tema, pero vamos al menos a considerar muy brevemente un ejemplo, suficientemente significativo, de nuestra tradición cultural: los Misterios de Eleusis. Anterior en su origen a los poemas homéricos, y "basados sobre un sólo acto de gran intensidad, orientado a producir una experiencia extática de muerte y resurrección", fueron durante más de un milenio el símbolo espiritual de su cultura. Sabemos que la iniciación acontecía en otoño, de noche, y que los peregrinos -llamados *mystes* o testigos presenciales-, recibían una pócima, el *kykeón*, compuesta por "harina y menta" (hoy sabemos que parasitada por un hongo visionario), y juraban por su vida guardar absoluto secreto sobre el detalle de la experiencia. La iniciación sólo se vedaba a los homicidas, y acudieron reyes, cortesanos, mercaderes, poetas, siervos, gentes de muy variado oficio y procedencia. Entre ellos había personas tan destacables para nosotros como Sófocles, Píndaro, Platón, Aristóteles, Marco Aurelio y muchos otros. Cicerón, otro de los iniciados, dejó dicho que: "Los Misterios nos dieron la vida, el alimento; enseñaron a las sociedades las costumbres y las leyes, enseñaron a los hombres a vivir como tales"²³⁴.

Dice Mircea Eliade en *Lo Sagrado y lo Profano*: "El hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial: se reconoce como único sujeto y agente de la historia.... el hombre profano, lo quiera o no, conserva aún huellas del comportamiento del hombre religioso, pero expurgándolas de sus significados religiosos. Haga lo que haga, es heredero de éstos. No puede abolir definitivamente su pasado, ya que él mismo es su producto."²³⁵

Miguel de Molinos, uno de los místicos más relevantes de nuestra tradición, es tal vez el único que ha escrito con interés didáctico sobre su experiencia y que invitándonos a seguir sus pasos nos da las pautas precisas para hacerlo en su *Guía espiritual*. Sin duda el concepto básico, fundamental, de

²³³ Miguel de Molinos, *Guía espiritual*, Madrid, Alianza, 1989, p. 31.

²³⁴ Antonio Escobedo, *Historia general de las drogas*, Madrid, Espasa, 1999, p. 160.

²³⁵ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1988, pp. 171-172.

la *Guía* es la Nada. La Nada como camino, como vaciamiento. Pero el tema de la nada, claro está, no es exclusivo de Molinos, ni siquiera de la mística, también el arte y la filosofía han reflexionado sobre él, a veces como vacío, otras como silencio, y así lo hemos podido ver en el estudio de la escultura, la arquitectura o la música. En filosofía, sin embargo, nuestra tradición parmenídea –al menos tal como se ha transmitido tradicionalmente en la Historia de la Filosofía-, determina claramente que si el ser es y el no ser no es, la nada no puede ser. Será necesario salir fuera de esta tradición -pensamiento oriental, pensamientos primitivos-, o remontarnos “más allá” de Parménides. Es posible encontrar en la física actual ideas más afines a Heráclito y al mundo paradójico oriental en el que el ser y el no ser no son lógicamente excluyentes. Son frecuentes las expresiones como "ondulaciones de la nada" para denominar a la materia. El físico Alastair Rae piensa que "La realidad fundamental no es ahora la existencia del mundo físico, sino los cambios irreversibles que ocurren en él -no el "ser" sino el "devenir."²³⁶

Las referencias a la nada en el Tao o los Upanishads son constantes, como no-acción, vaciamiento, "sueño sin sueños", etc. Para María Zambrano la nada es la última manifestación de lo sagrado. Para Bataille, "la nada es el límite de un ser... la trascendencia del ser es fundamentalmente esa nada."

Para Molinos la nada es el camino, es desasimiento, es el método por el que el hombre ha de liberarse. Incluso "se ha de desapegar del mismo Dios"²³⁷. Resulta compleja la relación entre Dios y la nada en la mística en general, pero también en la de tradición cristiana. Para Eckhart -quizás el primero y más grande de los místicos europeos-, "Dios es la nada" [...] "Si yo no existiese, tampoco Dios existiría: yo soy una causa de que Dios sea Dios". "Hay que despojarse de Dios, por eso ruego a Dios que me libre de Dios"²³⁸.

Hay hasta aquí dos aspectos importantes que podríamos resaltar: Por una parte que efectivamente podemos encontrar puntos de coincidencia entre el pensamiento de Bataille y la tradición mística europea, precisamente en lo que esta tradición mística tiene de diferente con la tradición religiosa tal como la consideramos normalmente; no en vano tanto Molinos como Eckhart fueron acusados de herejía. Por otra parte, que es posible desvincular una forma de pensamiento que podemos llamar místico, de la tradición mística religiosa. Ninguna de estas cosas supo tener en cuenta Sartre al acusar a Bataille. Savater

²³⁶ Alastair Rae, op. cit., p. 158.

²³⁷ Pilar Moreno Rodríguez, *El pensamiento de Miguel de Molinos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1992, p. 366.

²³⁸ Eckhart, *Obras escogidas*, Sermón número 14, Barcelona, Edicomunicación, S.A., 1998, pp. 196-197.

opina que "Sartre permaneció ciego ante lo mas importante, la peculiaridad desafiante de Bataille. La mística de la que aquí se trata es la aniquilación extática de lo teleológico pero también de lo teológico; consiste en profanar hasta el límite el objeto-Dios hasta convertirle (o hacerle estallar) en la posibilidad mas extrema del hombre"²³⁹.

Bataille nos habla de la duda y de la angustia sin tregua, de la iluminación que abrasa y ciega, del "arte de convertir la angustia en delicia". Quizás, como Heidegger, trata de "escapar de la cautividad de la modernidad, del cerrado universo de la razón de occidente"²⁴⁰, pero elige un camino completamente distinto, su crítica a la razón, según Habermas, "no se centra en los fundamentos de la racionalización cognitiva, en los presupuestos ontológicos de la ciencia y la técnica objetivantes, Bataille se concentra más bien en los fundamentos de una racionalización ética, que según Weber posibilita el sistema económico capitalista."²⁴¹ Introduce el concepto de lo heterogéneo en el que encontraríamos: "Las fuerzas extáticas de la embriaguez, de la ensoñación, de lo pulsional."²⁴²

A Foucault, por otra parte, le fascina Bataille "como aquel que se opone al desnaturalizador remolino de nuestros ilustrados discursos sobre la sexualidad y que devuelve al éxtasis, tanto sexual como religioso, el sentido que le es propio, su sentido específicamente erótico"²⁴³

La pregunta de si fue Bataille realmente un místico contemporáneo, carece por completo de sentido. Sería en todo caso posible plantearnos si el pensamiento de Bataille puede ser un punto de encuentro entre la filosofía moderna y el pensamiento místico no religioso y hasta qué punto esto puede representar una apertura al futuro. La poesía ha sido tradicionalmente el vehículo de expresión de la mística. La tradición moderna situó el Arte, al lado de la Filosofía y la Mística como tres caminos que nunca llegaron a separarse del todo y que muchas veces se superponen. Bataille supo navegar entre ellos quizás como ningún otro.

Dice Savater al respecto del arte y la razón: "La razón es la cabeza de la Medusa: el hombre la lleva cogida de la serpentina cabellera, apartándola todo lo posible de sí con sus brazos extendidos, y de ese modo logra paralizar el flujo inextricable de lo real y segmentarlo en cosas idénticas a sí mismas,

²³⁹ F. Savater, "Bataille: demasiado para el cuerpo", en Georges Bataille, *El Aleluya y otros textos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 11.

²⁴⁰ J. Habermas, op. cit., p. 257.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 258.

²⁴² *Ibidem*, p. 256.

²⁴³ *Ibidem*, p. 285.

identificables, manejables; pero él, por su parte, sólo puede atreverse a contemplar el rostro petrificador por intermedio de un bruñido escudo, nunca directamente, so pena de identificarse a sí mismo como cosa inerte. El arte sirve como escudo..."²⁴⁴.

La experiencia interior

Bataille parte de la idea nietzscheana de la muerte de Dios. Muerte que nos sume en la más terrible soledad, en el desamparo más absoluto, que nos aboca a enfrentarnos a nuestra propia muerte. Se trata de un viaje en busca de la libertad, de la soberanía, abandonando definitivamente toda subordinación, todo refugio, toda trascendencia. Nos habla de la necesidad de abandonar cualquier idea narcotizante de Dios, que nos hunde en la servidumbre. El momento de la "desintoxicación", del viaje a las profundidades de la noche y de lo inconfesable, nos sumerge en una experiencia extrema de sufrimiento que nos llevará a la soberanía. "El sufrimiento confeso del desintoxicado"²⁴⁵ es el viaje hasta el límite de lo posible, y es el propósito que mueve a Bataille a escribir esta obra.

Comienza criticando la idea de proyecto y con ella el sentido de la obra que se propone escribir como ejercicio proyectado de antemano. Según nos cuenta, había partido de un esquema preciso y se disponía a seguirlo paso a paso cuando se dio cuenta de la contradicción que ello suponía. La obra presenta, ya desde el principio, un aspecto desordenado, como si de improvisación se tratase, y es mediante sus vaivenes y aparente desorden como quiere transmitirnos la experiencia soberana, no sujeta a proyecto alguno, que supone el hecho mismo de escribir. Para ello pide al lector una actitud de complicidad, una "angustia y deseo previos", sin los cuales tal experiencia sería inefable. Y es por ello que este libro es "el relato de una desesperación". Como Nietzsche, Bataille quiere transmitirnos una experiencia transformadora tal que pudiera contagiarnos en nuestra experiencia como lectores su propia experiencia como escritor, su "sufrimiento confeso".

Su oposición a la idea de proyecto va a llevarse a cabo aun a riesgo de no poder presentar un conjunto homogéneo de pensamientos, pero considera que la expresión propia de la experiencia interior ha de ser necesariamente así, renunciando a un orden inteligible proyectado.

²⁴⁴ F. Savater, *La tarea del héroe*, Barcelona, Destino, 1992, pp. 354-355.

²⁴⁵ Georges Bataille, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

Hemos comentado ya por qué Bataille prefiere evitar el término “mística” y utilizar en su lugar el de “interior” al nombrar este viaje de la experiencia, por tratarse de una experiencia libre de ataduras. Se trata de una experiencia tal que no pueda pensarse como sujeta a nada, ni dirigida a ninguna parte. Ella es su propia autoridad. “Llamo experiencia a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre. Cada cual puede no hacer ese viaje, pero, si lo hace, esto supone que niega las autoridades y los valores existentes, que limitan lo posible. Por el hecho de ser negación de otros valores, de otras autoridades, la experiencia que tiene existencia positiva llega a ser ella misma el valor y la autoridad”²⁴⁶, escribe en *Esbozo de una introducción a la experiencia interior*.

Este punto extremo de lo posible es la fusión del sujeto y el objeto, esto es, el no saber y lo desconocido respectivamente. Estamos ciertamente ante una nueva forma de pensar en la que la filosofía parece acercarse a la mística tradicional, pero algo fundamental las separa: mientras que para la mística de cualquier religión, con o sin un Dios, hay siempre un propósito y una autoridad exterior que la conduce y le da sentido, aquí la experiencia pura es la única autoridad, es en todo caso una mística absolutamente atea.

Sólo así podemos comprender la verdadera comunicación, la comunión entre seres que experimentando la angustia del silencio, forman una suerte de “comunidad inconfesable”. Sólo el erotismo y la poesía -el arte- hablan el lenguaje de lo imposible.

En otoño de 1941, Bataille estaba trabajando en *La experiencia interior*. Una vez más va a reunir a su alrededor a un grupo de amigos. De nuevo su reiterada idea de crear una “comunidad” va a ponerse en práctica. Esta vez será en su casa, en la calle Lille, donde un amplio grupo de amigos van a reunirse una o dos veces al mes para tratar el tema de la comunicación. “Propongo elaborar un conjunto de aportaciones escolásticas concernientes a la experiencia interior. Yo creo que una experiencia interior no es posible si no puede ser comunicada”²⁴⁷. Bataille inauguraba las sesiones con la lectura de algunos fragmentos del libro que estaba escribiendo, a continuación se iniciaba un debate sobre lo leído. Si este nuevo proyecto pudo ver la luz, seguramente pudo deberse al entusiasmo que Bataille mostró a partir de entonces por la amistad profunda que había iniciado con Maurice Blanchot, sin duda el interlocutor que más peso tuvo en los debates sobre *La experiencia interior*. Bataille llamó a este grupo *Colegio socrático*. El hecho de llamarle “socrático” es sin duda una ironía, y

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

²⁴⁷ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1973, p. 283. [Traducción del autor].

como él mismo reconoce, se basa en que sus puntos de partida son las célebres expresiones “conócete a ti mismo” y “sólo sé que no se nada” como paralelas a “experiencia interior” y “no saber” respectivamente.

El objetivo es, por tanto, poner en común la experiencia interior de cada uno de los asistentes para elaborar juntos un camino hacia este conocimiento, no pretendiendo llegar a un resultado cerrado, sino partiendo de la idea de que se trata de un camino sin fin, permanentemente abierto, la experiencia interior como "la incesante puesta en cuestión de la existencia por ella misma"²⁴⁸.

Las reuniones del Colegio tuvieron lugar hasta la publicación del libro en 1943. *La Experiencia interior* terminaría de escribirla en otoño de 1942. Casi dos años antes había escrito *El suplicio*, la parte fundamental de la obra. El resto fue añadido posteriormente, como él dice, para componer un libro. “Estar frente a lo imposible -exorbitante, indudable- cuando ya nada es posible, a mi modo de ver, hacer una experiencia de lo divino; es lo análogo de un suplicio”²⁴⁹. Describe el sentimiento extremo de la angustia, sentirse perdido absolutamente, sumido en la noche, en la oscuridad que ahoga hasta lo intolerable. Es su propia experiencia la que nos comunica a través del sentimiento de complicidad. Si cuando nos encontramos en ese estado extremo de desesperación pretendemos huir de él, buscando la paz o el sosiego, no solo no cesa la angustia sino que nos degradamos y humillamos. Es la voluntad de ir más allá, de permanecer en ese abismo de soledad indescriptible lo que nos sitúa en el límite de lo posible, lo que nos aproxima al máximo a la muerte, al mayor suplicio. Es esa actitud de súplica sin gesto, la súplica sin esperanza, la que nos hace permanecer inmóviles en el temblor, sin desear huir, experimentar el horror hasta el final, hasta encontrarse con Dios, y entonces ignorarle, olvidarle, reír. El punto extremo de lo posible supone risa, éxtasis, proximidad a la muerte. Sólo mediante la proximidad a la muerte puede el hombre vencer su servidumbre, alcanzar la soberanía.

Sin embargo, algo importante quiere dejar claro Bataille: sólo la razón puede deshacer su propia obra. En la locura no hay experiencia interior ya que la comunicación se hace imposible. Es, si se quiere, a pesar de todo, el proyecto, la razón, la que debe conducirnos hasta el extremo, hasta la salida del dominio del propio proyecto.

Maurice Blanchot pregunta a su amigo Bataille, a través de las sesiones de Colegio Socrático, por qué no se plantea su viaje hacia la experiencia interior como si él fuese “el último hombre”²⁵⁰. Bataille considera que esto no sería

²⁴⁸ Ibídem, p. 289.

²⁴⁹ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 41.

²⁵⁰ Ibídem, p. 70.

posible sin quedar atrapado en ese punto extremo sin posibilidad de retorno, sería la locura definitiva. En la experiencia interior, en el suplicio, el sujeto se funde con el objeto, e incluso el objeto mismo se disuelve, pero este movimiento de cambio no sería si no fuese su propia naturaleza quien lo hace posible. El sujeto es “conciencia de otro”, es comunicación con el resto de los seres. Si pudiera imaginarse el caso de ser el último hombre no habría posibilidad de perderse, no hallaría con que fundirse, habría de renunciar a la posibilidad de salir y perderse permaneciendo siempre encerrado en el fondo de sí mismo, o perderse definitivamente.

Bataille intenta varios esquemas para explicar la experiencia pura. Este esquema es la parte fundamental y resume todo *El suplicio*: Alcanzado el punto extremo del saber (tras un gran esfuerzo del espíritu), aparece el no saber (el momento de saber que no sabemos nada). Caemos en la angustia del sinsentido, aunque esto no anula el sentido de los conocimientos alcanzados en el momento anterior. La angustia nos arrastra a la necesidad de comunicarnos, de perdernos. Si nos abandonamos al no saber, si cesa nuestra voluntad de saber, en ese momento cesa la angustia y da comienzo el arrobó. Pero entonces, la conciencia de nuestro propio arrobó cesa la comunicación y con ella la pérdida de la consciencia. Aparece un nuevo saber y el movimiento puede volver a empezar.

La tercera y cuarta partes del libro son *Antecedentes del Suplicio* y *Post-scriptum al Suplicio*, subtitulados “o La Comedia” y “o la nueva teología mística”, respectivamente. En los *Antecedentes*, Bataille incluye algunos textos escritos con anterioridad a lo largo de los años treinta y en los que puede verse cómo su vida y sus preocupaciones se dirigen hacia el tema del suplicio. Critica la filosofía de Hegel por haberse centrado y reducido al proyecto, al pensamiento discursivo, apartándose de la “embriaguez sagrada”. Bataille va a dar el paso de la filosofía del trabajo “hegeliana y profana” a la filosofía sagrada del suplicio, una “filosofía de la comunicación”.

En el *Post-scriptum al Suplicio*, introduce diferentes textos sobre temas diversos como Dios, Descartes, Hegel, Proust, Éxtasis, Nietzsche y otros. Vuelve a contraponer frente al pensamiento discursivo propio de la filosofía y la ciencia, el no saber. Mientras que el saber -hegeliano- pretende atraer lo desconocido hacia lo conocido como método de conocimiento, Bataille propone el camino inverso: lo conocido nos lleva a lo desconocido como el río hacia el mar o la vida hacia la muerte. Para éste, Hegel ha eliminado de su sistema lo que le molestaba: la poesía, la risa, el éxtasis.

Bataille había practicado durante algún tiempo, aunque de forma muy poco ortodoxa, el yoga como método de meditación. En un principio, en lo que para él sería el primer paso en la iniciación hacia el éxtasis, el éxtasis ante un objeto, había utilizado, como ya hemos comentado, las fotografías que un amigo le había proporcionado sobre la muerte espantosa de un joven chino en el momento de ser ajusticiado, condenado a morir despedazado. Algunas de estas terribles imágenes de lo que al parecer era una práctica demasiado habitual todavía en el siglo veinte, pudieron ser vistas en Francia, por primera vez, al ser publicadas en un tratado de psicología. Bataille quiso utilizarlas practicando la meditación del yoga para adentrarse en una experiencia de horror extático. El segundo paso, es la supresión del objeto conmovedor, cualquiera que éste sea. Es el éxtasis en el vacío, penetrar en el horror de la angustia ya sin objeto, en la noche del no-saber, cerca del cual se halla al fin el éxtasis en el que uno se pierde en un abismo inimaginable.

Aunque suele decirse que el éxtasis es inefable, Bataille piensa que no lo es más que otras formas extáticas como el erótico, por ejemplo, sólo que al tratarse de una experiencia menos comúnmente experimentada, no puede resultar familiar y fácilmente reconocible para el lector. Se precisa una situación especial en el otro para ser comunicado, una íntima complicidad. Como ha expresado Campillo, "la puesta en cuestión del propio ser consiste en *exponer* ese ser, en el doble sentido de la expresión: arriesgarlo y exhibirlo; arriesgarlo al exhibirlo, al desnudarlo de toda vestimenta encubridora y protectora"²⁵¹

La experiencia erótica.

Es importante tener en cuenta que *El suplicio* fue escrito a continuación de *Madame Edwarda*. Bataille insistió en que estas dos obras deberían ir juntas. Una vez más vemos cómo para él estos diferentes tipos de experiencia se entrelazan constantemente. Se ha insistido en la idea incluso de que *Madame Edwarda* es la clave para comprender *La experiencia interior*, de la misma manera como *Le petit* es la clave para *El culpable*, las "llaves lúbricas" como el propio autor diría.

Bataille había publicado por primera vez *Madame Edwarda* en 1941 y luego en 1945 en ediciones clandestinas de cincuenta ejemplares bajo el seudónimo de Pierre Angélique. En 1956 se publica de nuevo, esta vez en

²⁵¹ Antonio Campillo, *Contra la economía. Ensayos sobre Bataille*, Granada, Comares, 2001, p. 92

edición comercial, todavía con el mismo seudónimo pero precedido de un prólogo escrito y firmado por el propio Bataille.

El autor del prólogo dice aprovechar la ocasión que se le brinda al prologar el texto de Pierre Angélique para lanzarnos un llamamiento: “No olvidaré jamás lo que de violento y maravilloso hay en la voluntad de abrir los ojos, de ver cara a cara qué ocurre, qué hay. Y no sabría qué ocurre, si no conociera el placer extremo, si ignorara el extremo dolor”²⁵². Bataille quiere hacernos reflexionar sobre la actitud tradicional respecto al placer y al dolor. Los interdictos que se han impuesto sobre la muerte y sobre la vida sexual nos han llevado a formarnos una imagen del ser humano igualmente alejado del placer y del dolor extremos. Lo más penoso para Bataille es que sólo los interdictos que se refieren a la muerte del ser adoptaron un carácter grave, mientras que los que se refieren a las circunstancias de la aparición del ser fueron tomándose a la ligera, creando así una apariencia de oposición entre ambos. Sin embargo la risa que acompaña a la sexualidad y convierte el placer en algo irrisorio reservando la seriedad para el dolor y la muerte, nos empuja a la incompreensión y nos aparta de la verdad del erotismo.

Para Bataille “un hombre difiere de un animal en que ciertas sensaciones lo hieren y le anulan en lo más íntimo”²⁵³. A través del éxtasis sexual, como en el éxtasis místico, “el ser nos es dado en un *intolerable* desbordamiento del ser”²⁵⁴. Es en esos momentos de exceso, de muerte que no nos lleva a la aniquilación, donde coinciden la plenitud del horror y la de la alegría, donde debemos buscar el ser. Y es ahí donde encontramos a Dios. Dios que en *Madame Edwarda* es una prostituta. Bataille se refiere al texto que él mismo prologa como un “libro insensato” que nos introduce en este camino de luz divina, el camino del hombre abierto a la muerte, al suplicio, al júbilo. Este prólogo escrito para *Madame Edwarda* formará parte de *El Erotismo* como su capítulo penúltimo. Ambos fueron escritos en torno a 1956. El primero constituye un esbozo de lo que Bataille amplía en esta importante obra que formaría parte de su segunda trilogía inacabada.

En *El Erotismo* trata de un aspecto “inmediato” de la *experiencia interior* que se opone a la sexualidad animal, en cuanto que está al margen de la reproducción. En tanto que animal erótico, el hombre es para sí un problema. Es de todos los problemas que el humano tiene como ser complejo, el más misterioso. El momento erótico es el más intenso, y esto lo sitúa en la cumbre

²⁵² Georges Bataille, *Madame Edwarda*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 23.

²⁵³ *Ibidem*, p. 25.

²⁵⁴ *Ibidem*, pp. 26-27.

del espíritu humano. Esta cumbre coincide para Bataille con la suprema pregunta de la filosofía. Pero Bataille va más allá y propone ya desde el principio una curiosa afirmación que define el erotismo como “la aprobación de la vida hasta en la muerte”²⁵⁵. Esta “afirmación de la vida” constituye el eje central que recorre todo el pensamiento batailleano, desde su juventud hasta sus últimos textos.

Con frecuencia se ha dicho que esta segunda trilogía, posterior a la guerra, y considerada generalmente como la obra propiamente de madurez de su autor, es un intento de sistematización del pensamiento batailleano. Es discutible que este evidente esfuerzo pueda denominarse con propiedad de sistematización, pero lo que sí encontramos en palabras del mismo Bataille es que, al menos en esta obra, ha pretendido formar “un cuadro coherente” sobre el erotismo, apartándose precisamente por ello de los estudios científicos sobre la sexualidad, ya que estos estudios tienden a la especialización, a la separación de los temas y carecen por tanto, según Bataille, de la cohesión necesaria. El punto de partida de la obra es la diferenciación de la actividad sexual común a todos los animales sexuados de la que es exclusiva de los seres humanos, que llamará desde este momento actividad erótica para centrar el tema a partir de esta diferencia fundamental.

Esta relación sexualidad-muerte no se circunscribe a una idea libertina del placer sexual del tipo sadeano. El ser humano, en tanto que individuo consciente de su propia individualidad, es un ser discontinuo, separado de los otros seres por un abismo profundo que le produce vértigo y, en cierto modo, fascinación. Es precisamente la muerte la que nos devuelve a la continuidad perdida. Sin embargo, para Bataille hay en los seres discontinuos un sentimiento profundo de nostalgia por la continuidad perdida que hace del ser humano un ser contradictorio “al mismo tiempo que tenemos el deseo angustiado de la duración de este caduco, -la individualidad- tenemos la obsesión de una continuidad primera, que nos liga generalmente al ser”²⁵⁶. Resulta difícil de asimilar para el hombre la idea de que el ser individual que somos llegue a su aniquilación completa y desaparezca definitivamente.

Es difícil saber cual puede ser el origen de la relación que parece a veces darse por supuesta entre conceptos, por otra parte tan alejados en apariencia, como son el sexo y la muerte. En una remota Edad de Oro en que los seres humanos no presentaban una diferenciación por razón de sexo, en la cual los hombres brotaban de la tierra como si de árboles se tratase, éstos no conocían la

²⁵⁵ Georges Bataille, *El Erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 23.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 28.

muerte. Es a partir del momento en que estos seres devienen mortales cuando, partidos en dos, se verán obligados a vagar en busca de su otra mitad, como única posibilidad de engendrar nuevos hombres y así mantener la especie - aunque no el individuo- a salvo de la muerte. En el mito del Paraíso terrenal es también simultáneamente al desdoblamiento del hombre -a partir de una de sus costillas-, cuando da comienzo el terrible destierro y la mortalidad que este lleva consigo. En la simbología astrológica, que ha permanecido unida al saber “científico” hasta bien entrada la era moderna, en la división en doce “casas” del espectro zodiacal, como doce aspectos de la vida humana, la octava era compartida por el sexo y la muerte como si de un sólo aspecto de la vida se tratase.

Sin duda se podrían encontrar muchas más referencias históricas o míticas sobre esta relación, pero en todas hallaríamos algo en común: la idea del tiempo aparece unida a la de la vida. Cuando el continuo de la inmortalidad concluye para dar paso a la mortalidad, ésta queda marcada por dos momentos, dos instantes que la delimitan: un principio y un final. Son estos dos momentos los que constituyen la vida, y la consciencia de ellos lo que caracteriza al humano como tal.

En la reproducción de los seres unicelulares, en la que el individuo se divide en dos partes para dar lugar a dos nuevos seres, no se produce este momento de discontinuidad, ya que aunque el individuo deja de existir como tal, continúa presente en las dos partes que forman dos nuevos seres. En los seres sexuados es diferente, tras la unión de dos individuos para formar un nuevo ser, los dos progenitores conservan su individualidad hasta el momento de la muerte que tendrá lugar de forma independiente para cada uno de ellos.

La tradición ha mantenido viva de una u otra forma la relación entre estos dos momentos, principio y fin, de la vida humana, pero sería Freud quien añadiría nuevos lazos entre ellos, creando así un nuevo horizonte simbólico que continuaría enriqueciéndose hasta nuestros días. En esta nueva “mitología”, eros y tánatos permanecen latentes como pulsiones motoras para la vida del ser humano.

Bataille sin duda tiene en cuenta esta larga tradición. Parte de ella dando por supuesta su realidad, y procede a profundizar en ella e intentar explicarla abordando el tema del erotismo partiendo de ese momento cumbre del placer sexual que no por casualidad se ha llamado “pequeña muerte”. Distingue entre tres formas de erotismo: el de los cuerpos, el de los corazones y el erotismo sagrado. En los tres casos se trata de sustituir el aislamiento del ser por un sentimiento de continuidad.

El erotismo de los cuerpos parte de una situación de apertura, constituida por la desnudez. El deseo erótico, produce en nosotros una sensación de disolución del orden del ser discontinuo. La unión de dos cuerpos a través de los “conductos secretos”, provoca unas sensaciones de desorden en los dos individuos, que los aproximan de forma extraordinaria a la experiencia de la pérdida de la propia individualidad, a través de la fusión con otro ser, acercándonos lo más posible a la continuidad añorada, a la muerte, aunque de tal manera que no hay tal aniquilación del ser, ya que el individuo vuelve a su discontinuidad anterior.

El erotismo de los corazones, unido o no al de los cuerpos, tiende a prolongar en el tiempo el sentimiento de unión de los amantes, pudiendo ser más intensa, más violenta que la anterior. La experiencia de continuidad alcanzada a través de esta pasión está sin embargo ligada al sufrimiento, ya que a pesar de todo, el abismo de la discontinuidad perdura siempre una y otra vez entre los dos corazones que ansían ardientemente fundirse. Si en el caso de los cuerpos el deseo llevado a un extremo terrible podía hacernos desear la muerte del otro ser, en el caso del erotismo de los corazones puede llegar a hacernos desear también la propia muerte.

El caso en que el amor sitúa su objeto más allá de lo real, en que la disolución del ser discontinuo a través de la fusión con lo otro, no contempla un “otro” real, podría llamarse erotismo divino. Sin embargo, Bataille no quiere denominarlo así puesto que para él lo divino no agota lo sagrado. Desde tiempos remotos en las ceremonias sacrificiales en las que se da muerte a una víctima, los asistentes a tal ceremonia han participado de lo que la propia muerte de la víctima les revela. Es a esto a lo que los historiadores de las religiones han llamado sagrado. “Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo”²⁵⁷.

El erotismo en cualquiera de sus formas es para un desafío a la muerte. Si la vida es mortal, la continuidad del ser no lo es. Esta aproximación a la muerte, a la continuidad en cuanto que desorden y disolución del ser discontinuo, hace del erotismo una violenta y apasionada afirmación de la vida “hasta en la muerte”.

Tras estas precisiones que plantea a modo de introducción, la obra se divide en dos partes: en la primera, expone los diferentes aspectos de la vida humana desde la perspectiva del erotismo. En la segunda, ha reunido estudios

²⁵⁷ *Ibidem*, pp. 36-37.

independientes sobre el mismo tema, con lo que pretende una visión de conjunto sobre el erotismo.

Interdicto y trasgresión son los conceptos fundamentales que Bataille va a introducir y sobre los cuales apoya todo su discurso. Basándose en los estudios antropológicos de su época, se remonta a la aparición del ser humano como ser diferente del resto de los animales. Queda claro que en este contexto lo característico de estos primeros hombres es la construcción y utilización de herramientas. Estos datos nos hablan de la aparición del trabajo y de cómo el grupo se organiza socialmente en torno a esta idea. El trabajo sumerge al hombre en el mundo de la racionalidad, de la postergación del presente y por tanto de su salida de la inmanencia. Junto a esto encontramos una peculiar relación con la muerte y con la sexualidad. La supervivencia del grupo dependerá de la reglamentación del asesinato y del deseo sexual. La aparición de este mundo de la interdicción, del cual la prohibición del incesto es sólo un caso particular de algo más general, identifica la aparición del hombre a la aparición de una primitiva negación. En este primer momento el humano se caracteriza por un “no” que se opone a la naturaleza. Sin embargo, este esfuerzo permanente tendrá sus momentos de desfallecimiento, momentos en los que el hombre se rinde al movimiento de la naturaleza. Es el momento de la trasgresión.

La trasgresión no supone la negación del interdicto, sino que por el contrario la completa. Sería imposible pensar en la guerra sin el interdicto del asesinato, por ejemplo. Así, la trasgresión no aparece como una ruptura de la racionalidad del interdicto sino más bien como algo racionalmente admitido, controlado y complementario. Consolida la fuerza del interdicto, nada tiene que ver con la “libertad” de la naturaleza animal, y refuerza los límites racionales preestablecidos. Excede el mundo profano pero no lo destruye, sino que se constituye en un mundo complementario, el de lo sagrado (las fiestas, los dioses...), y juntos componen el mundo humano. Es concebible, por otra parte, la trasgresión descontrolada, su violencia puede ser tal que desborde cualquier límite. Sin embargo, es ahí donde Bataille entiende la necesidad que el hombre ha mostrado por controlar, precisamente de forma racional, los momentos de trasgresión de la racionalidad propia de la interdicción. El mundo de lo sagrado aparece así sometido a reglas, ritos que hacen posible un mundo profano ordenado que mantenga a salvo la convivencia del grupo.

Es en este sentido como puede entenderse el erotismo como trasgresión, considerando la interdicción que limita y separa la actividad sexual de los seres

humanos de la de los animales. Sin embargo, una vez más vemos cómo esta trasgresión debe darse dentro de un marco controlado, ritualizado, sagrado: el matrimonio. En el marco de la familia, en el que imperan las normas contra el incesto, sólo se otorga el *poder de trasgresión* a un individuo ajeno a ese entorno familiar siempre tras una previa sacralización del mismo acto trasgresor.

A partir de estos presupuestos la primera parte del libro trata temas relacionados con el erotismo como la orgía ritual, la prostitución sagrada, la baja prostitución, o la belleza. Dedicó también una parte importante a analizar cómo la aparición del cristianismo fue modificando el mundo de lo sagrado. En conjunto el cristianismo se oponía al espíritu de trasgresión. Si como ya hemos visto la búsqueda de la continuidad perdida fue para el hombre un acto de la más terrible violencia, su propia aniquilación como individuo, el cristianismo pretendió en un primer momento lo que Bataille llama un sueño sublime y fascinante, una superación de la violencia cambiándola por su contrario. Quiso conceder al mundo de la continuidad todo el espacio y para ello la introdujo en el mundo de lo discontinuo. Esta es su tremenda contradicción. “Redució lo sagrado, lo divino, a la persona discontinua de un Dios creador”...“Pobló el cielo y el infierno de multitudes condenadas con Dios a la discontinuidad eterna de cada ser aislado”²⁵⁸. El cristianismo diseña unos límites nuevos para lo sagrado, de forma que nada queda en él de la trasgresión. Todo lo impuro es expulsado al mundo de lo profano. El diablo es expulsado de su condición divina, resultando el culto a éste perseguido y castigado. El bien se identifica con lo sagrado y el mal se atribuye en exclusiva a lo profano. El erotismo cae definitivamente en el lado del mal. Sólo el sacramento del matrimonio podía legitimar el interdicto de la sexualidad, sometida a la necesidad de conservar la especie, y por lo tanto restringida exclusivamente a este fin.

El mal, ahora constituido como pecado, continuó sin embargo a lo largo de los siglos su camino siempre de forma oculta, convirtiéndose al mismo tiempo en un mundo fascinante y liberador. Baudelaire llega a identificar la voluptuosidad del amor con la certeza de hacer el mal. La negación de la divinidad, la blasfemia, va a convertirse en la respuesta liberadora a las prohibiciones que ésta había impuesto.

Cuando en 1953 Jean-Jacques Pauvert había reeditado la famosa *Justine*, apareció con un amplio estudio a modo de prefacio escrito por el propio Bataille, que se incluye en la segunda parte. En él concluye que Sade dedicó su obra a la afirmación de valores inaceptables. Para el marqués la vida es la búsqueda del placer y el placer es proporcional a la destrucción de la vida. Es

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 167.

sobre esta paradoja sobre la que Bataille quiere hacernos reflexionar. Tal afirmación es como hemos dicho del todo inaceptable, como suele indicar el mayoritario rechazo sin reservas de los hombres razonables a tan monstruoso pensamiento. También Bataille adopta esta postura, y critica con mayor dureza a quienes quisieron ver en la obra de Sade una filosofía liberadora, y piensa que los que ven en Sade un malvado responden mejor a sus intenciones que los que han querido admirarlo, ya que el mismo Sade quiere a toda costa ser incompatible con un hombre razonable, y aceptar sus ideas sería negar los principios sobre los que se fundamenta la humanidad.

Sin embargo, una vez dicho esto, Bataille nos plantea de nuevo la cuestión y se pregunta por el aspecto paradójico de la vida humana en la que confluyen dos extremos. Por una parte la humanidad regula sus comportamientos en base al trabajo, el cuidado de los niños, la benevolencia, etc, y sin embargo la misma humanidad es capaz de incendiar, saquear, torturar y violar. Y tal paradoja se opone a la razón.

Para Bataille tales extremos encubren los términos de civilización y barbarie. La separación de estos términos, como acabamos de ver, resulta engañosa. Son siempre los civilizados quienes hablan. El término civilizados equivale a un nosotros, mientras que los bárbaros, los salvajes, son siempre los otros. La civilización y el lenguaje aparecen y permanecen juntas, considerando la violencia como algo ajeno a lo humano. Sin embargo es evidente que es la misma humanidad quien adopta los papeles de civilización y barbarie sucesivamente. El lenguaje, como la razón, rechaza la violencia, quedando ésta oculta y silenciosa. Bataille alude a un ejemplo que transcribiremos a continuación por resultar especialmente aclarador. Cuenta que una vez leyó el relato deprimente de un deportado al que se había maltratado e imagina cómo hubiera podido ser tal relato descrito por el verdugo: "Me lancé sobre él insultándolo, y como, con las manos atadas a la espalda no podía contestar, aplasté con todas mis fuerzas mis puños sobre su cara; cayó, mis talones acabaron el trabajo; asqueado escupí sobre su cara tumefacta. No pude impedirme soltar una carcajada: ¡acababa de insultar a un muerto!"²⁵⁹. Si resulta sorprendente este relato es porque, como señala Bataille, aunque desgraciadamente verosímil, resulta muy improbable que el verdugo escribiese tal versión. El verdugo se ampara en el Estado que lo justifica, habla su lenguaje y vuelve "razonable" su actitud. Volviendo de nuevo a Sade, vemos cómo él sí habla. Sus personajes justifican sus crímenes entre ellos, y constituyen de nuevo la paradoja: hablan desde el silencio. La voz de Sade no aparece así como la del

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 261.

verdugo, sino como la de una víctima que habla desde la soledad de su celda. Su obra es por completo un exceso vertiginoso, pero no podemos darle la espalda sin dársela a nosotros mismos.

La vida humana está hecha de dos partes que jamás llegan a unirse: "Una, sensata, que se justifica por los fines útiles y, por lo tanto, subordinados: esta parte es la que se aparece a la conciencia. La otra es soberana: si llega el caso se forma gracias al desarreglo de la primera, es oscura, o más bien, si es clara, es que deslumbra; se oculta así, de cualquier manera a la conciencia"²⁶⁰.

Su obra es realmente escandalosa, la más escandalosa que se haya escrito, en opinión de Maurice Blanchot, porque hace sublevarse a nuestra conciencia. Él mismo introdujo el término *irregularidades*. Las reglas se dirigen a la conservación de la vida, lo irregular a la destrucción. Pero no siempre lo irregular conduce a lo nefasto. Bataille utiliza el ejemplo de la desnudez, que supone una irregularidad que conduce al placer aunque no a la destrucción, en la medida en que es irregular, ya que regulada, la misma desnudez, como es el caso del nudismo o de una consulta médica, no conduce a lo mismo. Bataille considera esta idea sadeciana de la irregularidad un precedente para poder hablar de interdicto y trasgresión.

Hacia el final de la obra, se entra de lleno en el tema de la relación entre el erotismo y la mística. En un primer momento fueron textos como los de Marie Bonaparte, y posteriormente los intentos de explicación científica desde el psicoanálisis y la psiquiatría los que llamaron la atención sobre la relación de semejanza entre estos dos tipos de experiencia. Bataille cita a Marie Bonaparte respecto de una amiga suya: "a la edad de quince años había sufrido una crisis mística intensa y había deseado hacerse monja -pues recordaba haber, un día, arrodillada ante el altar, experimentado tan sobrenaturales delicias, que había creído que Dios en persona descendía en ella. Sólo mucho más tarde, cuando se hubo entregado a un hombre, reconoció que ese descenso de Dios en ella había sido un violento orgasmo venéreo"²⁶¹. Este tipo de testimonios junto con los análisis que se hicieron de los relatos de Santa Teresa, llevaron a pensar apresuradamente no sólo en una estrecha relación entre el éxtasis y el orgasmo sino que condujeron a reducir uno al otro. Por otra parte, escandalizados por este tipo de simplificaciones, los hombres religiosos, inmersos como hemos visto en la separación de los mundos sagrado y profano, que atribuía todo lo moralmente impuro al mundo profano de lo carnal e identificaba lo puro con lo

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 267.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 310.

espiritual sagrado, reafirmaron su creencia en que huir de las tentaciones de la carne los acercaba a Dios, desdeñando cualquier tipo de éxtasis erótico.

Bataille reconoce, sin embargo, que superada en parte esta polarización, hemos de ver signos de una cierta apertura en las palabras de algunos hombres religiosos como Louis Beirnaert que -citando a San Buenaventura- reconoce “accidentes” en el camino de los que intentan conducirse por los senderos de la mística. Por otra parte hay que reconocer el desconocimiento que en materia de este tipo de éxtasis tienen los científicos.

Resulta más razonable pensar en la unidad de la experiencia mística y el erotismo en otros términos. No debe “rebajarse” la experiencia de los místicos ni intentar espiritualizar el mundo de las relaciones sexuales. Ambas experiencias tienen el mismo sentido: “Se trata siempre de un desprendimiento en relación al mantenimiento de la vida, de la indiferencia por todo lo que tiende a garantizarla, desde la angustia experimentada en semejantes condiciones hasta el instante en que los poderes del ser zozobran, y finalmente del libre desarrollo de ese movimiento inmediato de la vida que acostumbra a estar comprimido, que se libera de repente en el desbordamiento de una alegría de ser infinita”²⁶². En ello coinciden las descripciones de místicos hindúes, budistas, musulmanes, o cristianos, radicando la diferencia con el éxtasis erótico en la ausencia del juego de los cuerpos, y aún en esto cabría encontrar excepciones, como es el caso del tantrismo que considera la posibilidad de provocar una experiencia mística a partir de un cierto tipo de excitación sexual. La cercanía de ambos terrenos parece evidente. En los dos casos se trata de alcanzar un estado particular que Bataille llama soberano.

En la conclusión del libro, vuelve de alguna manera al principio del mismo, planteando una vez más la dificultad del tema en sí: no se trata de que el erotismo sea el problema más importante para el hombre sino que si consideramos al ser humano como animal erótico, “el hombre es para sí mismo un problema”²⁶³. Si en la introducción se nos planteaba la diferencia fundamental en la manera de tratar el tema del erotismo con respecto al pensamiento estructurado científico o filosófico, ahora, tras habernos mostrado cómo el erotismo debe situarse en la cumbre de la experiencia humana, vemos cómo éste coincide con la cumbre de la filosofía, con la pregunta fundamental sobre el hombre y su existencia.

Sin embargo, el pensamiento filosófico, en cuanto que pensamiento, permanece necesariamente inmerso en el lenguaje, de tal manera que el terreno

²⁶² *Ibidem*, p. 338.

²⁶³ *Ibidem*, p. 374.

en que tiene lugar el erotismo, el silencio, se le presenta como inaccesible. A la pregunta suprema de la filosofía sólo puede responderle el momento supremo del erotismo, el silencio, “es la contemplación del ser en la cumbre del ser”²⁶⁴. No pretende con ello Bataille despreciar la importancia de la filosofía, sino que reconoce su necesidad como única forma de acceder a la pregunta, pero sí plantea su imposibilidad de responder sin salir del mundo que le es propio, el lenguaje. Es el lenguaje quien nos revela, en la cumbre, lo que él mismo no puede nombrar.

También Bataille reconoce en última instancia que él mismo ha permanecido en el lenguaje -escribiendo este libro-, de la misma manera que en el momento en que el ser es consciente de su paso de la discontinuidad a la continuidad, su propia consciencia le devuelve a la discontinuidad. Sin embargo, nos cabe pensar al menos, que “en el límite, a veces, la continuidad y la conciencia se aproximan”²⁶⁵. Es en ese movimiento de trasgresión del propio pensamiento filosófico, en ese acercamiento a la cumbre, cuando es consciente de que no debe subordinarse a sí mismo, y su trasgresión le vuelve soberano.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 376.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 377.

3.- VOLUNTAD DE SUERTE

“En un sudario de rosas
una lágrima
incandescente
anuncia el día”²⁶⁶.

Hemos comentado ya hasta qué punto el concepto de “voluntad de suerte” es una idea cercana a Nietzsche. Decíamos, además, que es un concepto fundamental, acaso el más importante, que recorrerá no sólo la obra batailleana sino toda su vida; desde antes de haber comenzado a escribir hasta los últimos borradores que quedaron sin acabar. Pero hemos visto que esta idea sería inaccesible sin tener en cuenta la idea de comunidad.

Volvamos brevemente de nuevo a su infancia. Hemos dicho que su infancia fue difícil y traumática: su padre ciego y enfermo, su madre entre la depresión y la locura. Sabemos hasta qué punto el joven Georges quedó “détraqué” para siempre, impresionado por el horror y por el remordimiento de haber “abandonado” a su padre, y cómo esto fue decisivo para que durante seis años abrazara con pasión la fe católica. Este asunto resulta más significativo si tenemos en cuenta la educación atea que había recibido en su familia. La religión fue para él su primer intento de sentir el yo reconfortado por la disolución en un nosotros. Recuerda Bataille que “en Agosto del 14 fui a ver a un sacerdote y, hasta el 20, raramente pasaba una semana sin confesar mis faltas. En el 20 volví a cambiar, dejé de creer en lo que no fuera mi suerte”²⁶⁷ En 1917 ingresa en el seminario de Saint-Flour, sustituyéndolo un año después por el Monasterio de Quarr Abbey sobre la isla de Wight. Será ya, instalado en París, comenzados sus estudios en l’Ecole nationale des Chartes, cuando poco a poco irá apartándose de la religión, conforme va integrándose en la vida bohemia y nocturna de la capital: bebe, juega y frecuenta los burdeles de París. En 1922 con su tesis sobre *L’Ordre de la Chevalerie*, Bataille obtiene su brillante licenciatura, obteniendo el segundo puesto de su promoción²⁶⁸. Tras un año en España, Bataille es nombrado bibliotecario en prácticas en la Biblioteca Nacional y regresa a París. Un par de novelas que ha empezado a escribir han

²⁶⁶ Georges Bataille, *El Culpable*, op. cit., p. 85.

²⁶⁷ Georges Bataille, *El Pequeño*, Valencia, Pre-textos, 1977, p. 41.

²⁶⁸ Al parecer, según el testimonio de algunos de sus compañeros, había vendido a otro compañero el primer puesto. Esta anécdota nos da una idea de su heterodoxa rectitud moral.

sido abandonadas. Comienza a estudiar lenguas orientales y planea viajar a Oriente. Lee a Nietzsche, y si damos crédito a lo que dice Surya, no sólo lee lo poco que hay traducido al francés, sino también el original en alemán, y comienza a estudiar filosofía más seriamente con Chestov. Acabadas sus prácticas, es nombrado bibliotecario del Departamento de Medallas de la Biblioteca Nacional. Su vida sigue siendo, a pesar de todo, caótica y turbulenta: "El calor de la vida me había abandonado, el deseo ya no tenía objeto: mis dedos hostiles, doloridos, tejían siempre la tela de la suerte"²⁶⁹

Perdida la fe, y a la luz de Nietzsche, el cristianismo aparece claramente como un pensamiento del "no": actitud reactiva, pasividad, renuncia, no a los placeres, no a las tentaciones, no al exceso, no a la vida "terrena". Por otra parte, en el ambiente artístico y bohemio del que Bataille ya es parte fundamental, pesan mucho todavía el eco del "no a todo" de los dadaístas y el desprecio del futurismo hacia la cultura y la historia. El sí batailleano resuena como respuesta en un triple frente.

Si la comunidad eclesiástica había sido en la infancia la forma de conjurar su propio abandono, su propia angustia; si la disolución, la pérdida de la conciencia individual en una suerte de "comunidad" que devuelve la continuidad a la vida frente a la discontinuidad propia del individuo, la había creído encontrar en la fe católica, para un Bataille ya adulto –tiene veinticinco años-, esto ya no es posible.

El surrealismo –ya antes de su nacimiento formal-, no como postulado teórico sino como ilusión colectiva del nuevo espíritu de la época, ocupará para muchos de aquellos jóvenes este papel de comunidad soñada. Como estudioso y conocedor de la tradición cultural y las lenguas clásicas, Bataille participa y promueve esta etapa de "superación" afirmativa. Frente a la oscuridad del "valle de lágrimas" cristiano y frente a la arrogancia negadora de los continuadores de dadá en Francia –futuristas en realidad-, se va imponiendo el entusiasmo de construir una sociedad nueva. Bataille se siente inmerso en esta corriente, se siente partícipe de la nueva comunidad "sagrada" que son los "creadores del nuevo mundo". Era frecuente en ese ambiente bohemio de moral alternativa reunirse en los cafés, en los talleres de los artistas y en las trastiendas de algunas librerías, pero también se frecuentaban lugares en los que se podía sentir la proximidad de lo prohibido: bares y burdeles donde el contacto con las gentes que viven al margen de la moral convencional burguesa, y a veces también de la ley, les hacía sentir más cerca de su mundo imaginado²⁷⁰.

²⁶⁹ Georges Bataille, *El Pequeño*, op. cit. p. 45

²⁷⁰ Es así como podemos entender que *Oui* estuviera formado por unos cuantos amigos y algunas trabajadoras del viejo burdel de Sant Denis que iba a ser la sede.

Este intento de comunidad cómplice, como grupo de “conjurados”, lo encontraremos de forma casi constante en la vida de Bataille -desde Oui hasta el Colegio Socrático, pasando por Contre-attaque, Acéphale, etc.-, unido siempre a la idea de afirmación a la vida, un sí que adoptará diferentes formas y recorrerá caminos muy diversos, pero que podemos reconocer en todas las etapas del pensamiento batailleano, y cuya expresión más profunda y arriesgada es la Voluntad de Suerte.

"El plácido desangramiento del sol"

Bataille había intentado fundamentar antropológicamente, desde aquel *Ano solar*, una explicación general del movimiento de la energía en el cosmos. “El organismo vivo, en la situación que determinan los juegos de la energía en la superficie del globo, recibe en principio más energía de la necesaria para el mantenimiento de la vida. La energía -la riqueza - excedente puede ser utilizada para el crecimiento de un sistema. Si el sistema no puede crecer más, o si el excedente no puede ser absorbido por entero por su crecimiento, hay que perderlo necesariamente, gastarlo, voluntariamente o no, gloriosamente o, por el contrario, de forma catastrófica.”²⁷¹, escribirá años después. Este consumo de la energía sobrante, la que no ha sido empleada de forma productiva en crecer, multiplicarse o conservar la vida, habrá de despilfarrarse improductivamente, de forma sacrificial. Este tipo de acciones son las que Bataille considera propiamente humanas, a diferencia de las otras que son comunes a los humanos y otros seres vivos. Este tipo de acto, sagrado, como afirmación de lo humano constituye el acto soberano. Son actos cuyos fines están en sí mismos y no están realizados como medios para conseguir otros objetivos. Se trata del erotismo, la risa, el arte...

El planteamiento de Bataille sobrepasa lo que entendemos por economía. El excedente producido, la *parte maldita*, debe ser “necesariamente” dilapidada, derrochada. Ahora bien, sólo gracias a la vivencia del exceso, del derroche, de la pérdida, se hace posible la comunión, y es a esto a lo que Bataille llamará lo Sagrado. La pérdida de la identidad, el regreso a una primitiva unión, indiferenciación yo-mundo. Este es el ámbito de lo Sagrado. “Es, claro está, el sentido del erotismo humano originario: pérdida del excedente de la riqueza pulsional deseante, vaciamiento sin orden ni concordia, sin finalidad

²⁷¹ Georges Bataille, *La parte maldita*, op. cit., p. 57.

reproductora, ebriedad del derroche que se agota en el orgasmo -risa y Muerte-." "La vivencia de lo indiferenciado, la quiebra de la relación conciencia-objeto, resume la esencia de lo sagrado que excitó la vivencia y la pasión en el origen."²⁷² Esta comunión, en cuanto que unidad absoluta, niega toda transcendencia, es la inmediatez, la inmanencia.

Como dice el propio Bataille, *La noción de Gasto* había surgido a partir de la lectura de *Ensayo sobre el don, forma arcaica del intercambio*, que Mauss había publicado en *L'Année sociologique* en 1925. Ya hemos dicho antes que la lectura de este texto causó en él una honda impresión. De alguna manera despertó en Bataille un enorme interés no sólo por los estudios etnológicos y económicos, sino que supuso el descubrimiento que le permitiría "imaginarse el mundo como si estuviera animado por una ebullición semejante a la que nunca dejó de estar presente en su vida personal"²⁷³.

Aquel texto de 1933 le permitió encontrar un camino por el que hacer compatibles un buen número de ideas aparentemente dispersas, elaboradas a partir del estudio y, sobre todo, de su propia experiencia. En otros momentos anteriores, Bataille ya había tratado de "generalizar" su pensamiento, como lo demuestran sus diferentes escritos sobre *El ojo pineal* en torno a 1927. Bataille había creado nuevas imágenes oníricas, surreales. Había creado aquel "mito nuevo" al que se refería Breton. En estos textos delirantes y lúcidos, encontramos una constante referencia al "movimiento de la tierra", introduce, como hemos visto, la imagen del sol como ojo ciego y cegador, relacionado con el ano y con la zona pineal del cráneo humano. A esta época pertenecen párrafos como estos: "Esta gran cabeza ardiente es la imagen y la luz desagradable de la *noción de gasto*, más allá de la noción todavía vacía, tal y como se elabora a partir del análisis metódico. Desde un principio el mito se identifica no sólo con la vida, sino con la pérdida de la vida, con la decadencia y la muerte. A partir del ser que lo ha concebido, no es en absoluto un producto exterior, sino la forma que este ser adopta en sus avatares lúbricos, en el don extático que hace de sí mismo como víctima desnuda, obscena, y víctima no sólo de una potencia oscura e inmaterial, sino de las grandes carcajadas de las prostitutas"..."La tierra de regiones inmensas, cubierta de una vegetación que la huye por todas partes para ofrendarse y destruirse continuamente, para proyectarse hacia el vacío celeste unas veces inundado de luz y otras nocturno, la tierra entrega también a esa inmensidad decepcionante del espacio al conjunto de los hombres risueños o afligidos."²⁷⁴

²⁷² J.L. Rodríguez, *Verdad y escritura*, op. cit., p. 174.

²⁷³ Georges Bataille, *La parte maldita*, op. cit., p. 14.

²⁷⁴ Georges Bataille, *El ojo pineal*, op. cit., p. 55.

Las imágenes del sol y del ojo, que se funden a veces en una sola, fueron utilizadas por Bataille de diferentes formas y en diferentes contextos a lo largo de casi toda su vida, pero es en 1933, a partir de los estudios antropológicos de sus contemporáneos, fundamentalmente Mauss, cuando Bataille encuentra por primera vez la manera de plantear de manera ordenada y sistemática lo que bullía en su mente de forma delirante, desde años atrás. Él mismo dice de sus primeros textos que “en esa época, yo no dudaba en pensar seriamente la posibilidad de que ese ojo extraordinario acabase por abrirse paso realmente a través de los tabiques óseos de la cabeza, porque creía necesario que después de un largo periodo de servidumbre los seres humanos tuvieran un ojo expresamente para el sol, en tanto que los dos ojos que se encuentran en las órbitas se apartan de él con una especie de estúpida obstinación”²⁷⁵

Relaciona el funcionamiento de este ojo situado en la parte superior del cráneo con la *noción de gasto* al describir dicha función como una “fiebre que devora al ser”, un incendio, una consumación, la vida como pérdida de sí misma, el acto máximo de derroche y destrucción sin igual. Recurre al Sol como máximo ejemplo de derroche, el cual se convierte en la fuente de nuestra energía que, como sabemos, se consume, se destruye en este acto de entrega absoluta. José Luis Rodríguez en su estudio *G. Bataille: la Verdad y el sol que derrocha* nos dice: “El Sol y la dilapidación de su vida es, en suma, el rostro de la Verdad, que es lo Sagrado: seremos, cuando seamos la metáfora del plácido desangramiento del Sol”²⁷⁶

De nuevo encontramos la doble orientación de la vida humana: por una parte surge con fuerza el instinto animal de conservar la vida; por otra, un instinto febril que nos “devora”, nos empuja hacia la intensidad del fuego, hacia el éxtasis, en definitiva hacia la muerte. Así, éxtasis y suplicio se identifican en la experiencia interior del individuo que no quiere subyugar su deseo de perderse en la inmensidad “maldita” del silencio bajo el peso del deseo de conservar la vida. El individuo que pone su vida en juego se arriesga al mayor peligro mediante un acto soberano que como el sol se consume en el acto mismo de brillar. Bataille reprocha a los hombres su servil cobardía, “nadie mira las cosas de frente: el ojo humano huye del sol...”²⁷⁷

Incluso en el caso de la experiencia mística, “su íntima llamarada, llevada al último grado de intensidad consume inexorablemente todo cuanto da a los seres, a las cosas, una apariencia de estabilidad, todo lo que tranquiliza, lo que ayuda a soportar. El deseo eleva poco a poco al místico a una ruina tan perfecta,

²⁷⁵ Ibídem, p. 40.

²⁷⁶ J.L. Rodríguez, *Verdad y escritura*, op. cit., p. 87.

²⁷⁷ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 50.

a un derroche tan perfecto de sí mismo, que en él la vida es comparable al brillo solar"²⁷⁸. Para el místico religioso, se trata de mera representación; la cumbre ha sido sustituida por elementos espirituales, la misa, por ejemplo, es sólo un símbolo de una ejecución real; las orgías y los sacrificios fueron rechazados y sustituidos por sus representaciones simbólicas. "Las cumbres espirituales son la negación de lo que podría ser presentado como moral de la cumbre. Proviene más bien de una moral del ocaso"²⁷⁹.

Desde el principio, Bataille no concibe este desangramiento como un hecho individualmente aislado. La puesta en juego exige la disolución de la discontinuidad individual en un continuo previo que es la noche. Esta noche, sin embargo, no es un retorno a la animalidad perdida, sino por el contrario un más allá del individuo que se funde en una profunda comunión sagrada con los otros seres. El excedente que necesariamente ha de dilapidarse, como hemos visto, no tiene por qué ser de forma catastrófica, sino que puede ser también de forma "gloriosa". Se trata de decir sí a la vida sin subordinarla, sin posponerla, hasta el límite de lo posible, hasta la muerte. Decir sí a lo prohibido, un sí como trasgresión del interdicto social. La rebeldía es entendida como actuar más allá en vez de cómo un no actuar. Es el compromiso de dicha trasgresión: "si quiero que mi vida tenga un sentido para mí, es preciso que lo tenga para *otro*; nadie se atrevería a dar a la vida un sentido que él sólo advirtiese"²⁸⁰.

La suerte.

"pero yo no tengo Dios al que suplicar"²⁸¹

La actitud que Bataille adolescente había tenido, abrazando la iglesia católica, puede ser interpretada como una actitud doble: afirmación y disolución, que a través de los años se mantuvo presente como pilar en su pensamiento. Serán los momentos terribles que atraviesa a finales de los treinta los que, quizás por primera vez, parecen hacerle tambalear: "permanezco,

²⁷⁸ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 59.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 60.

²⁸⁰ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 51.

²⁸¹ Georges Bataille, *El Culpable*, op. cit., p. 22.

permanecemos –pase lo que pase- en el dominio en el que sólo el límite del silencio es accesible. El mismo silencio equívoco del éxtasis es en último extremo inaccesible. O –como la muerte- accesible por un momento único. ¿Dejaré que mi pensamiento, lentamente, (...) se confunda con el silencio?”. Bataille parece haber llegado al final, parece incapaz de soportar más. Sin embargo, en una nota a pie de página, él mismo contesta a su pregunta: “No. ¡Todavía no!”²⁸².

Comienza, por primera vez en su vida, con cuarenta y dos años, a escribir lo que se podría llamar un diario. Con el tiempo, este texto se convertirá en la *Summa Ateológica*, aunque en cierto modo, nunca dejará de ser un diario. Es el relato desesperado de una experiencia íntima, la experiencia angustiada de un “juego sin refugio”: en 1939 comienza la trilogía diciendo que escribe porque es “incapaz de otra cosa”²⁸³; el segundo volumen es “el relato de una desesperación”²⁸⁴; en el tercero, como ya vimos, dice que lo que le obliga a escribir es el miedo a volverse loco. La descripción que nos hace de su experiencia merece la pena subrayarla y tenerla presente en toda la lectura de la obra: permanecer solo en la oscuridad, temblando, de pie, inmóvil y suplicante. Además, y esto es lo más importante, se trata de una súplica sin esperanza. Lo difícil es mantenerse en esta actitud de súplica desesperanzada sin huir, sin apartar la mirada, sin caer en la necesidad de Dios, de la seguridad. Se trata de una experiencia llevada hasta el límite de lo posible, sin un rumbo predeterminado, sin un fin. Una experiencia tal no puede subordinarse a nada, no debe obedecer a un plan preconcebido, una experiencia interior no puede tener otro fin que ella misma, es decir, no ha de tener “razón de ser” alguna. Pero ¿es esto posible? se pregunta Bataille perplejo. Plantea esta cuestión a sus amigos en una de las reuniones celebradas para la lectura de algunos fragmentos de *La experiencia interior*. Blanchot parece tenerlo claro; “la experiencia misma es la única autoridad”, para no estar condicionada, sujeta a circunstancias ajenas, el hombre debería conducirse a través de su experiencia interior como si fuese el último hombre sobre la tierra. A Bataille le horroriza esta idea. No concibe la experiencia sin disolución del sujeto en el objeto que son los otros, sería como permanecer para siempre encerrado en su propia tumba. Ha de estar en la naturaleza del sujeto la posibilidad de tal disolución, el sujeto “es conciencia de otro”²⁸⁵. Para Bataille, como hemos visto a lo largo de su

²⁸² *Ibíd.*, p. 16.

²⁸³ *Ibíd.*, p. 19.

²⁸⁴ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 11.

²⁸⁵ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 70.

camino, “vivir significa (...) trasvases de calor o de luz de un ser a otro”²⁸⁶, la vida orgánica es movimiento de energía, no puede localizarse en un punto aislado, sino tan sólo en la medida en que pasa de un punto a otro. La vida humana, además, no es sólo este fluir interior, sino que la energía se desplaza de mí hacia fuera y de afuera hacia mí. Este traspaso de energía entre semejantes es tan importante como el interno de cada individuo y sólo así pueden pensarse las palabras, la música, los gestos, los símbolos.

Es en este momento cuando Bataille va a aproximarse a una “idea arácnida y desgarradora”²⁸⁷ de la que ya no se apartará nunca: la suerte, la única guía posible de nuestra experiencia. Se trata sin duda de una idea “difícil de soportar”. El hombre intenta inútilmente escapar a ella por medio de la razón, a través de una previsión de probabilidades. La desnudez de la suerte resulta obscena, asqueante, “divina”. Más allá de los límites de la razón, en el juego, el hombre queda seducido por el vértigo de la suerte, pero es precisamente el juego lo que más aterroriza al hombre: “sus ojos, aunque ávidos de luz, evitan obstinadamente el sol, y la suavidad de su mirada, por adelantado, traiciona las tinieblas”²⁸⁸.

El conocimiento es contrario a la suerte puesto que ella exige no ser conocida. Es impersonal, confundir la suerte personal con la suerte, es vanidad. La suerte es lo contrario a la respuesta del deseo de saber, en la medida en que excede los límites del conocimiento, es la pregunta que no quiere respuesta, es la mayor afirmación de la vida entendida como juego, como lanzamiento de dados. La respuesta nos retira del juego, mientras que la permanente puesta en cuestión nos mantiene en la suerte. “La suerte es el punto doloroso en que la vida coincide con la muerte: en el goce sexual, en el éxtasis, en la risa y en las lágrimas”²⁸⁹. Pero el hombre está dominado por la necesidad de respuestas, por apartarse del juego que le pierde como sujeto, y es por eso que anhela verdades inmutables que justifiquen la misma subjetividad. Es el yo quien se aparta del juego, el yo que quiere saber y saberse yo. El yo que inventa como respuesta un Dios apartado del juego que a su vez nos aparta a nosotros, un Dios a imagen del hombre que también dice Yo. El éxtasis, el amor, ponen de nuevo la vida del hombre en juego, la suerte aniquila al yo y a Dios y pone a los hombres en comunicación. “Sólo dejando la interrogación abierta en mí como una herida conservo una oportunidad, un acceso posible hacia ella”²⁹⁰.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 104.

²⁸⁷ Georges Bataille, *El Culpable*, op. cit., p. 86.

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 54.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 91.

²⁹⁰ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 70.

No podemos esperar, a lo largo de la *Summa*, una definición clara de esta idea, iremos acercándonos de forma desordenada, dispersa, hasta impregnarnos de lo que Bataille llamará suerte. Mientras que en *El culpable* y *Sobre Nietzsche* dedicará a ello los capítulos *La suerte* y *La posición de la Suerte*, respectivamente, en *Experiencia interior* no le dedica ningún capítulo específico. Sin embargo, es en *El Suplicio* donde se plantea la duda sobre la autoridad de la experiencia y donde primero recurre a la suerte: “Para ir hasta el límite del hombre, es necesario en un cierto punto no ya soportar, sino forzar la suerte”²⁹¹. En sus “diarios” introduce varios poemas a través quizás de los cuales podamos acercarnos algo más a la idea, aunque como él mismo dice, nadie puede entender su significado. Veamos uno de ellos:

Y si sucede que a mi lado alguien la ve, ¡que la juegue!

No es mi suerte, es la suya.

Tampoco podrá, lo mismo que yo, capturarla.

No sabrá nada de ella, la jugará.

Pero, ¿quién podría verla sin jugarla?

Tú que me lees, seas quien seas: juega tu suerte.

Como yo lo hago, sin prisas, lo mismo que en el instante en que escribo, te juego.

Esta suerte no es ni tuya ni mía. Es la suerte de todos los hombres y su luz.

¿Tuvo alguna vez el resplandor que ahora le da la noche?²⁹²

Entre 1942 y 1943 escribe *La suerte*; este texto sería incluido en *El Culpable* como uno más de sus capítulos. Ante la ausencia de Dios, el hombre se siente abandonado. Apartando su mirada, temeroso ante el abismo, quiere huir de este abandono, negándolo. Sin embargo, el ser humano debe en primer lugar reconocer tal abandono superando las resistencias, sus cálculos de probabilidades, y no sólo eso, habrá además de quererlo, y aún más, habrá de tener voluntad de ser abandonado. Como el niño desvalido que busca los brazos de su madre, el hombre inventa a Dios o busca en la razón maneras de controlar el azar. La noche del no saber exige voluntad y extraordinaria firmeza. Es sin duda difícil de soportar, una idea desgarradora, como el eterno retorno, un hueso duro para nuestros dientes. Pensar en la suerte supone un desgarramiento profundo en el ser humano, de tal manera que debe apartar de

²⁹¹ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 48.

²⁹² Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 120.

sí tal idea. Quiere arrojarla fuera del universo, y para ello intenta “asegurarla”, divinizarla. El hombre se ha refugiado en una “moral de combate”: el establecido entre el bien y el mal. Así, la buena y la mala suerte no sólo son separadas entre sí, sino mezcladas con ideas como justicia, deber o merecimiento, a expensas de un Dios que ha “trucado” los acontecimientos con arreglo a unos planes “superiores”.

Utiliza la imagen del gancho para explicar la situación del hombre frente a su suerte: un hombre resbala por un tejado y se precipita hacia el vacío. En el último momento un gancho inesperado que sale de la pared detiene su caída. El hombre inventa la necesidad, y piensa: quizás un arquitecto previó mi caída y colocó ahí tal gancho. Al igual que con el abandono, con la suerte, será necesario primero reconocerla y después amarla, “siendo la suerte el arte de ser o el ser, el arte de acoger la suerte, de amarla”. Supone, efectivamente, una puesta en juego, es su consecuencia y exige que tal puesta en juego sea permanente. Nada hay más temible para los hombres que el juego. Es inútil huir, así como el pastor muerde la cabeza de la serpiente, la Voluntad de Suerte consigue apartar de sí, no la idea, sino el espanto que esta produce y transformarlo en risa. Transformar la angustia en *gloria*. “No podríamos concebir la voluntad sin la suerte que la cumple ni la suerte sin la voluntad que la busca”²⁹³. Sin duda la suerte excede los límites del entendimiento, la vida como una constante tirada de dados nos espanta. Nada es juzgado, nada está al resguardo. La existencia de Dios niega la posibilidad del juego. “El Dios de la teología no es más que la respuesta a la nostalgia que tiene el yo de ser finalmente retirado del juego”²⁹⁴.

La angustia cargante que nos agota, nos ahoga y nos aparta de la vida, nos aleja de la “gloria”. Bataille utiliza esta expresión para oponerla a la de “culpa”. “Lo contrario, en último caso: la ausencia de gloria es la culpabilidad. Culpable significa sin acceso a la gloria”²⁹⁵. Sólo la risa puede apartar de nosotros la angustia. Sin la risa, al menor desfallecimiento la propia vida nos sepulta en la angustia, nos hace culpables. Sólo la Voluntad de Suerte nos lleva a la gloria. La gloria del sol, del día. Gloria significa afirmación de la vida, voluntad de suerte. Entiende la risa como un salto, como movimiento que va de lo posible a lo imposible y viceversa. Pero nunca como algo quieto. El mantenimiento de la risa sería de nuevo pesadez. “En la risa, el éxtasis está suelto, inmanente. La risa del éxtasis *no ríe*, pero me abre infinitamente.”²⁹⁶ “La

²⁹³ Georges Bataille, *El Culpable*, op. cit., p. 90.

²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 99.

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 114.

²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 118.

risa loca o el éxtasis nos colocan al borde mismo del abismo, es la puesta en cuestión de todo lo posible”²⁹⁷.

En la primavera de 1944, casi a la vez que *El culpable* era publicado, escribe *La posición de la suerte*. Si en el texto anterior decía que la suerte es la permanente puesta en juego de la vida, ahora dirá que jugar es ir hasta el límite y vivir en él, en el borde del abismo. Compara la suerte con la idea de Dios, y dice que las exigencias de ella son mayores; a su lado, las de Dios son meros caprichos. La suerte nos eleva más, pero para precipitarnos desde más alto, y añade: “al que capta lo que es la suerte, ¡qué sosa le parece la idea de Dios!”²⁹⁸.

Reconoce en sí mismo que el sufrimiento nos lleva a pensar en algo más allá de la suerte. Ese más allá nos conduce al cristianismo y a la reducción racional, al cálculo de probabilidades. Sin embargo, yendo más allá de la suerte encontramos de nuevo la suerte. Bataille escribe desordenadamente, su vida es desordenada, a veces interrumpe la narración o el razonamiento para confesar que ha bebido demasiado y se ha perdido. Piensa que podría llevar un método de trabajo, ser un hombre “dueño de sí”, dominarse, pero no le gusta. Sorprendentemente, dice que sería una tarea fácil pero no quiere hacerlo: “Jugar, buscar la suerte, exige paciencia, amor, completo abandono”²⁹⁹. Nuestro pensamiento y nuestra vida caen en el vacío, inacabablemente nos “nadificamos”. Cabe la tentación de llamar Dios a este vacío, a este más allá. Él mismo recuerda haber caído en esa tentación una vez. En estas páginas de diario se entremezclan los recuerdos, los del pasado con los del presente, e igual ocurre con los pensamientos. Momentos de intensa angustia y desesperanza con otros de euforia. Varias veces se refiere a la vida como un salto al vacío, al ímpetu de la suerte. Describe momentos en los que uno cree jugar bien y casi le parece “dominar” la suerte con un poder “incantatorio”, momentos en los que la mala suerte nos arrastra y nos hunde y el saberse tan sólo en manos de la suerte lleva a la angustia y la desesperación. Del sufrimiento vuelve a surgir la tentación de Dios. La suerte en lugar de Dios, “lo imposible a merced de la suerte”. Pero Dios es un remedio para la angustia aunque no la cure, la suerte no. Sin embargo es la angustia la que nos lleva hasta la suerte.

Perdida la suerte, sumido en la angustia, no es posible procurar su vuelta. No hay habilidad posible que la haga volver, ni méritos, ni esfuerzos. Tan sólo el buen jugador es capaz de reír al borde del suicidio, y quizás entonces... “la

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 125.

²⁹⁸ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., pp. 126-127.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 144.

suerte es el dios de quien se blasfema cuando se pierden las fuerzas para reírse de él”³⁰⁰.

La libertad de *Aión*

Desde que en 1881, Nietzsche concibiera la idea del Eterno Retorno en uno de sus largos paseos solitarios por las montañas de Sils-María, fue siempre consciente de la importancia de su “pesada carga”. De diferentes maneras y en diferentes textos escribió sobre ello. Para Bataille, como hemos dicho antes, se trata sin duda de una prueba, el “precio de la aceptación”, como escribirá en *Sobre Nietzsche*, “la repercusión infinita del *retorno* tuvo un sentido: el de la aceptación infinita”³⁰¹. Una prueba ética, una exigencia de comportamiento, la misma que cuando afirma que “el juego no es nada si no existe en él desafío abierto y sin reservas contra todo lo que se opone al juego”³⁰². Pero veamos en qué consiste esta implicación ética, este desafío y esta exigencia, hasta qué punto es indispensable la voluntad para la suerte. “Sólo mi suerte podrá guiarme”, dice Bataille, renunciando a cualquier otro motivo para actuar, a cualquier proyecto que pretenda huir del juego. La experiencia interior nos aparta del proyecto, de la discontinuidad individual, del tiempo. Siguiendo el estudio de Morey *Del pensar como indisciplina*, buscaremos cuál es la idea del “tiempo” que está implícita en el *eterno retorno* nietzscheano y que conecta con la idea de la experiencia interior. Veamos cómo *Cronos* se apoderó de *Aión*.

Hay dos cosas que debemos tener en cuenta –señala Morey- al respecto de la formulación nietzscheana del Eterno Retorno en la *Gaya ciencia*: por una parte su talante narrativo y no doctrinario: “Suponiendo que un día, un demonio te siguiera a tu soledad última y te dijera...” Nietzsche lo plantea como una posibilidad, una suposición, un “si... entonces...”. Por otra parte, en segundo lugar, hay que subrayar la importancia de la pregunta “¿o has experimentado alguna vez un instante tremendo...(en el que hubieras contestado afirmativamente a la tentación del demonio)”³⁰³. No se trata de hacer un cómputo de nuestra vida para buscar momentos extraordinarios que pudieran o no compensar la firma de pacto tan terrible. No, “nos exige que pensemos, no en el transcurso de nuestro existir... sino en ese instante *durante el cual* (y sólo *durante el cual*) hubiéramos firmado”³⁰⁴. Estos momentos de extrema intensidad,

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 161.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 166.

³⁰² Citado en M. Morey, *op. cit.*, p. 95.

³⁰³ *Ibidem*, p. 69.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 70.

instantes extáticos, contactos metafísicos con el Afuera, son vividos como plena coexistencia de presente, pasado y futuro, a diferencia del tiempo como un pasar. Ya vimos que para Deleuze no es el ser el que vuelve en el Eterno Retorno, sino que es el propio retornar el que constituye el ser.

El ser humano, no permanece atado al poste de la inmanencia, como en la fábula nietzscheana, sino que es humano en la medida en que la memoria del tiempo le distancia como sujeto del objeto. Sin embargo, ese pasar del tiempo aparece jalonado por aquellos momentos en que se le hace presente su pertenencia al continuo del mundo inmanente. La conciencia de esta otra realidad, otra presencia intermitente, enigmática de la vida. Se trata quizás de lo que los griegos denominaban *Aión*. Según García Calvo se refiere al tiempo considerado “todo de una vez”, el tiempo-todo, a diferencia de *Cronos* que designaría el tiempo como una sucesión, el tiempo que pasa. En Homero *Aión* puede traducirse como fuerza vital, el ánimo, algo que a Ulises, embargado por la tristeza, se le escapa con las lágrimas. La misma interpretación que puede hacerse del *ayu* indoeuropeo de los Vedas y del cual deriva la palabra *aión*. Para Hipócrates se trataba de la médula espinal, la “sede de la vida”. Para Platón, en definitiva, *Cronos* será la imagen móvil de *Aión*.

La historia y con ella la evolución del lenguaje hacia el pensamiento moderno, ha eliminado esta otra acepción del tiempo como tiempo-todo, para entronizar a *cronos*. De esta manera, el tiempo como desarrollo progresivo de “ahoras” ajenos al antes y al después del instante, ha pasado a ser el único tiempo habitable, desplazando aquella concepción arcaica que Nietzsche pretende recuperar como experiencia diferente del tiempo. El Eterno Retorno hace referencia a una concepción del tiempo-todo como eternidad (del griego *aiei* “siempre”, derivó el latín *aeuom* y *aeternus*) entendida a la manera griega o india, como una “experiencia vital e inmediata (...) fuerza vital, que implica recreación incesante del principio que la nutre, sugiere al pensamiento la imagen más insistente de lo que se mantiene sin fin, en el frescor de lo siempre nuevo”³⁰⁵. Frente al devenir crónico, encontramos la experiencia del instante eterno, el contacto extático con “algo otro” que nos retorna eternamente un momento que es “el mismo”. Es la posibilidad de que el instante no sea el paso de la nada a la nada sino la puerta de entrada a “algo otro” que caracterizaría lo humano como tal.

Es precisamente esta perspectiva la que Bataille sin duda se propuso explorar en la *Summa* en compañía de Nietzsche, una “temeridad sin límite”.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 83.

Es su intento desesperado por salir del proyecto, salir de un mundo marcado por el trabajo en la medida en que éste constantemente niega el presente en favor de un futuro preferible, un sujeto que se mide en la distancia que lo separa del objeto. Su aventura es la búsqueda de la fusión sujeto-objeto “siendo como sujeto no-saber y como objeto lo desconocido”. Sólo un juego, un no-proyecto puede llegar hasta el final. Tan sólo la suerte, “la búsqueda de ese Grial que es la suerte”, puede conducirnos. En la vida humana, la del trabajo, toda acción es un medio, ha de tener un motivo. El retorno libera la acción de una finalidad, la “inmotiva”, la vuelve soberana, la despoja de su meta. Nietzsche “jamás perdió el hilo de Ariadna que es no tener ninguna meta y no servir a ninguna causa: él sabía que la causa corta las alas” ... “Inexorablemente, la suerte –y la búsqueda de la suerte- representan un único recurso”³⁰⁶. Toda la *Summa* batailleana, su interpretación de Nietzsche, gira en torno a la idea de diferenciar, “separar el trance de los dominios del saber, del sentimiento, de la moral”³⁰⁷, liberar *aión* de la esclavitud de *cronos*: encontrar la diferencia entre “existir” y “emplear el tiempo”. Para Bataille es la pregunta crucial, es la reflexión que nos invita a hacer a lo largo de la *Summa*, “la pregunta desgarradora de este libro... planteada por un herido, desasistido, que pierde sus fuerzas lentamente... ¿cómo dirigir la acción, cómo solicitar que se actúe y qué hacer?”³⁰⁸

Toda acción humana se ha apoyado en la trascendencia. Un animal permanece "atado al poste de la inmanencia", permanece sumido en el continuo de la naturaleza porque no es capaz de recordar el instante anterior al presente. El tiempo *cronos* no existe para él, y por lo tanto no hay distancia, separación entre objeto y sujeto. El hombre no hubiera salido de este estado si la memoria no le hubiera permitido separar un instante del anterior, percibir el tiempo, percibir la muerte, salir del continuo convirtiéndose en individuo. Sin embargo, la muerte de Dios, ha permitido al hombre un retorno a la inmanencia “a la altura en que el hombre existe” sin volver atrás, elevándose “hasta el punto en que Dios se situaba”³⁰⁹. Qué hacer y cómo dirigir nuestros actos, plantea Bataille. Su búsqueda es el empeño por salir de la trascendencia, salir del tiempo *cronos* para disolverse en el tiempo *aión*. ¿Qué hacer? “Yo sólo quiero la suerte... Es mi única meta, y mi único medio”³¹⁰.

³⁰⁶ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 26.

³⁰⁷ M. Morey, op. cit., p. 98.

³⁰⁸ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 179.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 181.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 180.

4.- SOBERANÍA

“sortir par un project du domaine du project”³¹¹

Durante los años de la guerra, entre 1939 y 1945, Bataille había estado escribiendo un "diario" en tres volúmenes que como hemos visto se llamaría Summa ateológica. En ella, junto a los conceptos de “experiencia interior” y de “voluntad de suerte”, aparece ya gestándose el concepto de “soberanía”.

Algunos años atrás había estado trabajando, como ya vimos, a partir de su “noción de gasto” y su peculiar visión de la economía, en lo que llegaría a ser *El límite de lo útil*. Este texto había quedado interrumpido, pues su centro de interés se había desplazado hacia otros temas durante la guerra. Será a partir de 1945 cuando retomará aquellos mismos temas, pero en los que habrá incorporado sus nociones ateológicas. El inacabado *límite de lo útil* se convertirá ahora en *La parte maldita*, una segunda trilogía que, como tantas veces se ha dicho, pretende ser un intento de recapitulación de sus obras anteriores, y lo es sin duda en la medida en que retoma sus temas antropológicos y económicos incorporándoles sus reflexiones de los últimos años. El tema principal hacia el que conducirá esta nueva trilogía será la soberanía, título definitivo de lo que habría de haber sido la tercera parte de *La parte maldita* si no hubiera quedado interrumpida por su muerte en 1962. La primera parte, *La consumation*³¹², ensayo de economía general y la segunda *El Erotismo*, le conducirán hacia *La soberanía*. Es interesante tener en cuenta que de los títulos posibles en que pensó para este último libro, uno que tuvo en mente fue “Nietzsche y el comunismo”³¹³, como indica Campillo en su estudio sobre Bataille publicado como *Introducción* a la traducción al castellano de *Lo que entiendo por Soberanía*, un intento de hacer compatibles dos de las ideas que le acompañaron durante toda su vida y que siempre permanecieron separadas cuando no se mostraron excluyentes. De alguna manera, se podría decir que la idea del “comunismo nietzscheano” es el gran tema de Bataille, inconcluso y no resuelto, y que tantos pensadores posteriores han tratado de continuar.

³¹¹ Georges Bataille, *Ouvres Completes*, op. cit., p. 60.

³¹² En la traducción al castellano de esta obra, el traductor hace notar la dificultad que existe para trasladar a nuestra lengua la idea del sustantivo "consumation". Muñoz de Escalona ha optado por "consumición" advirtiendo de los posibles errores de interpretación. Seguramente la traducción más fiel a Bataille sería "destrucción".

³¹³ A. Campillo, “Introducción” en *Georges Bataille. Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 11.

El concepto de soberanía aparece por primera vez esbozado en 1945, en *Método de meditación*. Este breve texto serviría de enlace, marcando un continuo entre la *Summa ateológica* y *La parte maldita*. Ya en el 43 había dicho que el principio de la experiencia interior es: “salir merced a un proyecto del dominio del proyecto”³¹⁴. En esta extraña afirmación encontramos dos aspectos que podríamos considerar los ejes fundamentales de su obra posterior: Por una parte la importancia de “salir” del mundo del proyecto; por otra, el hecho paradójico de que esta salida deba de hacerse precisamente mediante un proyecto. Bataille va a identificar trabajo y proyecto, que representan la subordinación del presente a un objetivo: son el mundo de lo humano y al mismo tiempo lo que debemos transgredir yendo más allá de lo útil. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que esta operación soberana sólo puede hacerse mediante la razón porque sólo esta puede “deshacer su obra”.

La primera parte, *Rechazo*, está dedicada a diferenciar las tareas subordinadas, propias de la vida humana, de los actos verdaderamente soberanos que se caracterizan por ser fines en sí y no medios para otros fines. La vida humana está organizada sobre la idea del trabajo, y el trabajo es la subordinación misma. El pensamiento, incluso, pertenece a este mundo servil. Para Bataille todo problema es en un sentido un problema “de horario”: ¿qué quiero hacer o qué tengo que hacer aquí y ahora? El mundo del trabajo, de la actividad, está inmerso, atrapado en lo posible y se aleja de la existencia soberana que permanece unida a lo imposible. “Deja lo posible a quienes les guste”, dice Bataille como improvisado resumen de este libro.

En la segunda parte, *Posición decisiva*, enumera una serie de *Principios* en los que continúa con la diferenciación entre los dos mundos, servil y soberano, intentando ahora definir la *operación soberana*. Anteriormente había designado esta operación soberana como *experiencia interior* o *extremo de lo posible*. Ahora la denomina “operación soberana” pero tampoco parece gustarle y propone la de *meditación*, aunque le suena, sin embargo, a algo piadoso que le repugna. La menos inexacta imagen de lo que pudiera ser una operación soberana dice encontrarla en el éxtasis de los santos, pero para precisarla mejor, quiere situar esta experiencia en un conjunto de conductas al menos en apariencia soberanas: la embriaguez, la efusión erótica, la risa, la efusión del sacrificio y la efusión poética. La soberanía es rebelión, liberación del sujeto-esclavo; el hombre libre frente al místico cristiano o budista que se somete a una servidumbre moral. No es posible pasar a la soberanía desde un estado servil, la soberanía no puede adquirirse, fabricarse; tal operación “presupone” un “momento soberano”.

³¹⁴ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 55.

“Todo me pone en juego, permanezco suspendido, desnudo en una soledad definitiva: ante la impenetrable sencillez de *lo que es*; y, una vez abierto el fondo de los mundos, lo que veo y lo que sé no tiene ya sentido, ni límites, y no me detendré hasta que no haya avanzado lo más lejos que pueda”³¹⁵. Es así, con la imagen de *La desnudez*, -título de la tercera parte-, como define por último la operación soberana. “En la plenitud del arrobó, cuando ya nada contaba más que el mismo instante, escapé a las reglas comunes. Pero para volver a encontrarlas pronto inalteradas; y lo mismo que, en el ímpetu, el éxtasis -o la libertad del instante- se escamotea a la utilidad posible, igualmente el ser útil, que define a la humanidad, se me aparece unido a la necesidad de los bienes materiales, e imagino malo proponerle fines superiores. Mi método está en las antípodas de las ideas elevadas, de la salvación, de todo misticismo”³¹⁶.

En 1953 escribe Bataille un Post-scriptum, que se publicaría desde entonces junto a *La experiencia interior* y *Método de meditación*, y en el que nos confía su desagrado por la lentitud y oscuridad que percibe en *La experiencia interior*. Lo que cuenta no es lo que se afirma, sino el movimiento que lleva a tal afirmación hacia su disolución. Piensa que si le fuese concedido un lugar en la Historia del pensamiento, sería “por haber vislumbrado los efectos, en nuestra vida humana, del “desvanecimiento de lo real discursivo”, y por haber sacado de la descripción de esos efectos una luz evanescente: esta luz quizá deslumbra, pero anuncia la opacidad de la noche; no anuncia más que la noche”³¹⁷.

Método de meditación, representa este enlace entre dos momentos de su obra, como decíamos, y bien podría haber sido una introducción a la *Parte Maldita*, pues en ella se esbozan los temas que va a tratar a continuación en tres obras que formarán una sola: lo útil y lo inútil, la trasgresión y el interdicto, y lo soberano y lo servil. Se puede ver claramente que los tres temas están relacionados, o más bien que son diferentes perspectivas desde las que abordar una misma idea: la necesidad de abandonar el mundo del proyecto, o dicho de otra manera, actuar sin objetivo, transgredir el mundo servil del trabajo en busca de la soberanía. A este respecto es muy interesante la respuesta que da Bataille a André Guillois cuando este le pregunta en una entrevista realizada en la radio el 20 de mayo de 1951 en un programa titulado *Qui êtes-vous, Georges Bataille?*, sobre cuál es el principal objetivo que en su opinión debemos tener en la vida. La respuesta de Bataille es clara: “toda mi filosofía consiste en decir que

³¹⁵ *Ibidem*, p. 201.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 202.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 205.

el principal objetivo que se puede tener es el de destruir en sí mismo el hábito de tener un objetivo"³¹⁸.

La parte maldita III: la soberanía

Tras la Segunda Guerra Mundial, en 1946, Bataille funda la revista *Critique*. Él mismo cuenta que tras haber trabajado diez años en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, había pensado mucho sobre cuales debían ser las características fundamentales que una buena revista debía reunir. Inspirándose en un antiguo modelo, *Le journal des savants*, que data del siglo XVII, Bataille se propone una revista que quiere reunir “lo esencial del pensamiento humano”, y que él mismo dirigiría hasta su muerte en 1962. En 1948 recibe el premio a la mejor revista del año. A pesar de ello continúan sus problemas económicos y finalmente consigue volver al trabajo de bibliotecario, esta vez en Orleáns donde se establecerá como director en 1951 con la mujer que acababa de convertirse en su esposa y que sería su compañera hasta el final de su vida, Diane Kotchoubey. En aquellos últimos años cuarenta, además de los numerosos artículos que escribiría para *Critique*, había publicado *La part maudite, I. La consommation. Essai d'économie générale*. En una introducción general proyectada para los tres libros, dice que “se trata esencialmente del movimiento general de la vida interior del hombre, opuesto al de la vida exterior activa.”³¹⁹. En palabras de Jean Piel, supone un “intento de explicación del mundo (...) un ensayo sobre la Historia Universal”³²⁰. Publicada en el 49, se trataba efectivamente de la primera parte de lo que iba a ser una nueva trilogía, producto de “dieciocho años de trabajo”. La década de los cincuenta, en Orleáns, fue sin duda muy prolífica para Bataille; escribió gran cantidad de obras, tanto de ensayo como literarias, publicó muchos artículos en *Critique* y otras revistas, comenzó muchos proyectos aunque no todos salieran adelante, reeditó varias de sus obras anteriores, concedió entrevistas, recibió importantes premios, homenajes y reconocimientos³²¹, pero también es importante mencionar que hacia 1955 se le iba a diagnosticar la enfermedad que acabaría con su vida, una arteriosclerosis cerebral que no tenía solución. Ser consciente de la cercanía de la muerte pudo influir, probablemente, en la urgencia por

³¹⁸ M. Surya, *Bataille: Une liberté souveraine*, op. cit., p. 94. [Traducción del autor].

³¹⁹ Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 55.

³²⁰ Jean Piel, “Introducción”, en *La parte maldita*, op. cit., pp. 12-13.

³²¹ El 6 de Febrero de 1952 es nombrado Caballero de la Legión de Honor.

“ordenar”, su obra dispersa. No lo consiguió, al menos no totalmente, como lo demuestra la intención no realizada de reescribir de nuevo *La parte maldita*.

Entre 1950 y 1951 escribe la *Historia del Erotismo*, proyectada como segunda parte de la trilogía, aunque finalmente iba a ser publicada como una obra independiente en 1957 con el título de *El Erotismo*. En 1953, estaba prácticamente concluida la tercera parte: *La part maudite, III. La soberanía*. Sin embargo, Bataille no se decidió a publicarla y sólo sería editada formando parte de sus *Obras Completas* en 1976, trece años después de su muerte. No podemos saber realmente por qué no quiso publicar este libro sin duda fundamental, aunque seguramente pudo deberse, como señala Campillo, a que “su posición con respecto al comunismo soviético fue variando en el curso de los años. El diagnóstico que había presentado en 1949, en el primer volumen de *La parte maldita*, ya no le satisfacía en 1953”³²², hasta el punto de que al final de su vida se propuso reescribir la primera parte antes de publicar la tercera.

La parte maldita, planteada pues en tres volúmenes, quiere ser en su conjunto una obra de “economía general”. Es una obra de grandes pretensiones en la que Bataille no se propone contradecir los estudios contemporáneos de economía, sino más bien completarlos con aquella “parte” que ha quedado fuera. Como él mismo dice, el problema aún “no ha sido planteado como es debido, como la clave para todos aquellos que desde cualquier disciplina se ocupan del movimiento de la energía en la Tierra –desde la física del globo a la economía política, pasando por la sociología, la historia y la biología-. Ni la psicología, ni en general la filosofía pueden, además ser consideradas como ajenas a esta cuestión básica de la economía. Incluso el contenido del arte, de la literatura, de la poesía está relacionado, en principio, con lo que yo trato de estudiar, el movimiento de energía excedente que se manifiesta en la efervescencia vital”³²³. Tal es la magnitud del proyecto batailleano. La economía “restringida” se limita al estudio de la producción y del consumo productivo. Es necesario señalar la existencia y la importancia del gasto improductivo. Este tipo de gasto es el derroche del excedente de energía, la parte maldita, que el ser humano acumula y que debe ser necesariamente dilapidado sin objeto ni fin alguno, es el acto soberano por excelencia, el que define al ser humano como tal.

En 1936, tan sólo tres años después de haber publicado su artículo *La noción de gasto*, incluida ahora como introducción a *La parte maldita*, Keynes iba a publicar su *Teoría General del empleo, el interés y el dinero*, que pronto se convertiría en el símbolo de la revolución de la economía moderna. Los

³²² A. Campillo, “Introducción”, en *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 11.

³²³ Georges Bataille, *La parte maldita*, op. cit., p. 48.

economistas del siglo XVIII se habían preocupado del crecimiento de la riqueza y de los factores de producción. Tras el crecimiento económico y la riqueza acumulada de los países occidentales hacia mitad del XIX, el interés de los estudiosos se desplaza de la producción al consumo. El optimismo llegó a la cumbre con el crecimiento espectacular obtenido tras la Primera Guerra Mundial gracias a las tesis de Alfred Marshall, pero todo iba a cambiar sin embargo tras la crisis del 29 y la Gran Depresión. Es en este momento cuando Keynes planteaba “que la persistencia en la desocupación de los recursos productivos se explica en función de esa misma desocupación, la cual era la causa de la falta de poder adquisitivo traducible en una demanda efectiva capaz de mejorar las alicaídas expectativas empresariales”³²⁴. Para él era necesario provocar la demanda, inyectar dinero en el sistema de la manera que fuese, aunque fuera, como él mismo decía, haciendo hoyos para luego taparlos.

Cuando aparece *La noción de gasto*, en el 33, es hacia Marshall y su concepto de lo útil hacia quien dirige Bataille su crítica. En 1949, la fama de Keynes, que había muerto recientemente, se había extendido por todo el mundo, y aunque se puede decir que Bataille estaba básicamente de acuerdo con sus planteamientos, también es cierto sin embargo que su obra nada o muy poco tiene que ver con la del británico. Dice Bataille: “He pretendido dar, en general, las razones que explican el misterio de las botellas de Keynes”³²⁵. La economía, como ciencia, no se pronuncia sobre el porqué del desarrollo económico. Y este va a ser precisamente el centro de interés de Bataille. Para él, el desarrollo económico es una manifestación más del excedente de energía de la naturaleza, “una respuesta cultural inevitable al problema del exceso de recursos que postula la teoría del excedente”³²⁶. Bataille es en este terreno un precursor indiscutible de los posteriores estudios que intentan articular la antropología y la economía.

El paso de una economía restringida a una economía general, tal como lo concibe Bataille, supone verdaderamente un cambio total de perspectiva, es la “puesta al revés del pensamiento y de la moral”, dado que para él “un sacrificio humano, la construcción de una iglesia o el regalo de una joya no tienen menos interés que la venta de trigo”³²⁷. En su economía general, lo más importante es el gasto, el consumo de las riquezas, por encima de la producción, y para Bataille, como resume Campillo, han existido tres grandes formas de gasto improductivo: la religión, el erotismo y la creación artística. Hemos visto que la

³²⁴ *Ibidem*, p. 231.

³²⁵ *Ibidem*, p. 51.

³²⁶ *Ibidem*, p. 234.

³²⁷ *Ibidem*, p. 47.

humanidad se afirma a través de la negación de la animalidad, pero hemos visto también cómo “la humanidad no puede dejar de negar esa negación y reafirmar la animalidad, es decir, la inmediatez del presente y la inmanencia del mundo. Pues bien, según Bataille, la religión, el erotismo y el arte no hacen sino manifestar ese movimiento de retorno a la animalidad perdida. Una animalidad transfigurada, divinizada, en la que los hombres creen posible experimentar el “milagro” de una comunicación íntima e inmediata con el resto de los seres”³²⁸. Esta disolución del ser sujeto en la inmanencia del mundo es el mayor derroche imaginable, es el acto soberano por excelencia que separa violentamente al ser que se niega a ser siervo y hace del presente un fin en sí. Pero el gasto improductivo no niega la necesidad también del beneficio útil. El ser humano se ve así avocado a una suerte de destino paradójico sin solución, a una doble necesidad de ser a un tiempo soberano y siervo, de hacer compatible el tiempo sagrado con el tiempo profano, equiparando así la necesidad tanto de la prohibición como de su trasgresión, y permite “hacer compatible la soberanía del sujeto con la igualdad económica y jurídica de todos los sujetos”³²⁹. Esta sería para Campillo la gran propuesta teórica de Bataille, lo que podría unificar toda su obra, este esfuerzo por “mostrar que la humanidad no puede afirmarse a sí misma como tal sin recorrer a un tiempo los dos caminos abiertos por Nietzsche y por Marx.”³³⁰

Ya al principio de *La Soberanía* afirma su autor: “Hablo, en general, de un aspecto opuesto, en la vida humana, al aspecto servil o subordinado”³³¹. Se trata para Bataille de una oposición que tiene lugar “en la vida humana”, dentro del individuo, mientras que para Hegel se trataba de una oposición entre individuos. Entendiéndola de esta manera, “el mendigo, a veces, puede estar tan cerca [de la soberanía] como el gran señor”³³² y sólo es el burgués el que permanece ajeno, porque es precisamente su relación con la utilidad lo que lo define como tal burgués, y dado que la soberanía se encuentra “más allá” de lo útil, burguesía y soberanía resultan ser conceptos excluyentes. Recordemos que Bataille en *La experiencia interior* plantea que “Todo problema en un cierto sentido es un problema de horario. Implica una cuestión previa: ¿Qué tengo que hacer (qué debo hacer, o qué tengo interés en hacer o qué tengo ganas de hacer) aquí ... y ahora”³³³. Esta es, como dice Campillo, la cuestión moral por excelencia. La respuesta a esta pregunta es necesariamente paradójica: por un

³²⁸ Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 22.

³²⁹ *Ibidem*, p. 28.

³³⁰ *Ibidem*, p. 34.

³³¹ *Ibidem*, p. 63.

³³² *Ibidem*, p. 63.

³³³ *Ibidem*, p. 15.

lado tenemos la satisfacción inmediata del deseo, por otro, la demora de tal satisfacción a un momento posterior al que el presente queda subordinado. La primera respuesta es propia de los animales y de los niños pequeños, mientras que la segunda es exclusiva de los seres humanos maduros y racionales, capaces de posponer la satisfacción del deseo por considerarlo inadecuado al presente o en función de un posterior beneficio mayor. Este problema “de horario” quedará sin resolver al salir de la posibilidad “dialéctica” de que una tal contradicción pudiera conducirnos a una superación armonizadora del conflicto. Para Bataille es precisamente lo irresoluble de esta contradicción lo que caracteriza al ser humano como tal, haciendo de éste un ser paradójico, ya que ambas respuestas son para él igualmente imprescindibles.

El paso que ha dado la humanidad, abandonando la inmanencia del mundo animal hacia un mundo trascendente que lo separa irremediabilmente del continuo natural haciendo de él un individuo, está estrechamente ligado a la aparición del trabajo. El trabajo queda definido desde el principio como un medio para un fin, como subordinación del tiempo presente en favor de un futuro mejor. Es precisamente la conciencia de sujeto enfrentado a un objeto exterior a él mismo lo que hace al hombre consciente del tiempo y por lo tanto de su finitud, de su muerte. El trabajo es, visto de esta manera, una huida de la muerte, un intento desesperado de asegurarse el futuro sacrificando para ello el presente incierto. El trabajo ha de ser necesariamente colectivo para que sea útil al grupo, y para ello, es necesario el interdicto, la prohibición de las conductas que pudieran amenazar el funcionamiento del trabajo en grupo. Es pues mediante el trabajo y la ley como el ser humano se convierte en tal, separándose de la inmanencia propia de la naturaleza; como obrero, trabajador, se ha convertido en un ser subordinado a su propio trabajo. La soberanía exige salir de esta condición servil a través de acciones cuyo fin esté en sí mismas y no sean medios para otros fines, acciones en las que sólo exista el tiempo presente, aunque se trate apenas de un instante en el que uno pueda tener “la sensación milagrosa de disponer libremente del mundo”³³⁴, como el breve tiempo que tarda el obrero en tomar un vaso de vino o como la contemplación fugaz “del brillo del sol, que en una mañana de primavera, transfigura una calle miserable”³³⁵.

Son precisamente estos momentos en los que el objeto del pensamiento se disuelve, estos momentos de “no-saber”, los que consideramos soberanos; los momentos que podemos atribuir a experiencias de tipo extático, erótico o

³³⁴ *Ibidem*, p. 65.

³³⁵ *Ibidem*, p. 65.

poético. Es importante tener en cuenta a este respecto que la acción soberana, aunque se enfrenta decididamente a la acción subordinada del trabajo, aunque busca el mundo perdido de la inmanencia, en modo alguno puede interpretarse como una vuelta a la animalidad. Por el contrario, para Bataille se trata de un “más allá” de lo útil, un momento que necesariamente habrá de pasar por la trasgresión de los límites impuestos y asumidos, de manera que incluso el límite de la muerte ha de ser suprimido. El trabajo es así lo opuesto al juego. El soberano pone su vida en juego hasta el límite en que la muerte deja de ser una posibilidad. Para aclarar esta cuestión y eliminar posibles malentendidos, Bataille dedica varias páginas a comentar la actitud de Sade, aquel hombre extraordinario que comprendió perfectamente la necesidad de rebelarse y disponer de nosotros y del mundo de manera que nuestra actitud no fuera nunca servil. Sin embargo, para Bataille, Sade cometió el error grave de considerar a “los otros” como elementos exteriores al yo y por lo tanto pertenecientes a un mundo ajeno del que podemos legítimamente disponer a nuestro antojo. Para Bataille el ser no es nunca “yo solo”, el yo soberano no es nunca un yo sujeto aislado del objeto ajeno, sino que está, de alguna manera, inmerso en un “nosotros” de cuya “comunicación sagrada” ya hemos hablado. De nuevo aparece aquí la idea de la comunidad que recorre la obra batailleana desde el principio hasta el final. El ser humano ha devenido sujeto, un yo aislado frente a lo otro, precisamente a través de su proceso de hominización entregado al trabajo. La salida de este estadio servil hacia el ser soberano supone recobrar el valor de la animalidad perdida sin por ello retroceder, y esta búsqueda de la inmanencia sólo es imaginable como un viaje del ser en comunión con otros seres.

“Escapar de Hegel”.

Suele considerarse que la primera generación de filósofos del siglo veinte, los nacidos en los primeros años, y que comenzarían a despuntar en torno a la segunda guerra mundial, son los que centrarán su interés en la “generación de las tres H”³³⁶. Hasta ese momento, la filosofía moderna había estado dominada por el entusiasmo optimista del espíritu de progreso imperante, ya se tratase del positivismo sociológico o del neokantismo. Tras la primera de las grandes guerras europeas, este entusiasmo va a caer en picado y hacia los años 30 el pensamiento de Hegel, despreciado hasta entonces, tomará un protagonismo

³³⁶ Hegel, Husserl y Heidegger.

espectacular que durará hasta los años 60, momento en que volverá a caer en desgracia. La siguiente generación de pensadores, se volverá contra los de las “tres H” como estos a su vez lo habían hecho con los “bergsonianos”.

Hacia finales de los treinta, aquella nueva generación de filósofos, rechazando la “filosofía burguesa” -representada por influyentes y prestigiosos profesores de la Sorbona como Brunschvicg- por haberse desentendido de los problemas prácticos de la vida, desplazan su interés teórico hacia una “praxis” filosófica. El primer paso en este camino lo daría Sartre gracias a su acercamiento a la obra de Husserl, en la que supo ver una nueva actitud filosófica, una mirada atenta al mundo de su alrededor y que iba a desarrollar “el reconocimiento de la identidad intersubjetiva”³³⁷.

Hegel -junto a Husserl y Heidegger- será quien va a ocupar el centro de todas las miradas, y la palabra “dialéctica” comenzará a ser utilizada constantemente, a veces con sentidos dispares. Según Descombes son dos los motivos fundamentales a los que obedece este cambio de perspectiva en el panorama filosófico: por una parte, el auge del marxismo tras la Revolución soviética, por otra, la entrada en la escena francesa de la *Fenomenología del Espíritu* gracias a la labor de un hombre excepcional: Kojève, que habiendo sido amigo y alumno de Koyré sustituiría a este en el curso sobre Hegel que se iba a impartir en París entre los años 1934 y 1939, y al que asistirían casi todos los jóvenes intelectuales de la época.

Alexandre Koyré era un filósofo ruso nacido en 1892 exiliado a los diecisiete años primero en Gotinga donde sería alumno de Husserl y luego en París donde seguiría los cursos de Bergson y Brunschvicg. En el 17 volvería a Rusia para participar en la revolución, pero sus convicciones socialistas no encajaban con los planteamientos bolcheviques y regresó a París, impartiendo cursos en el ámbito de la filosofía de la religión, desde 1926. Bataille, junto con Kojève, Queneau, Corbin y otros amigos eran alumnos asiduos de estos cursos. En 1931 se celebraba el primer centenario de la muerte de Hegel. Koyré iba a participar con varios artículos y algunas conferencias en el ámbito de su curso “La historia de las ideas religiosas en la Europa moderna”. Mientras que algunos surrealistas, como Breton, se habían mostrado defensores del pensamiento hegeliano, otros como Bataille se habían mostrado más bien en contra desde una perspectiva anticristiana apoyada en Nietzsche. Lo cierto es que tanto unos como otros tenían hasta ese momento un conocimiento de la

³³⁷ J. L. Rodríguez García, *Jean-Paul Sartre, La pasión por la libertad*, Barcelona, Bellaterra, 2004, p. 109.

obra de Hegel muy superficial. Bataille iba a leer en estos años a Heidegger (*¿Qué es metafísica?*), Husserl (*Meditaciones cartesianas*), Hartman y a Hegel a través de Koyré en un primer momento y de Kojève después. Su visión de Hegel va a cambiar como puede verse claramente en el artículo que iba a publicar con Raimond Queneau en 1932 en *Critique Sociale, La critique des fondements de la dialectique hégélienne*. En el ambiente de los seguidores de aquellos cursos y las discusiones posteriores en el café d'Harcourt surgiría la revista *Recherches Philosophiques* que contaría con destacados y significativos colaboradores como Sartre, Lévinas, Klossovski, Dumézil, Caillois, Lacan y Bataille. Cuando en 1933 Koyré se vio obligado a dejar sus cursos propone a su alumno, amigo y compatriota Alexandre Kojévnikov la dirección de los mismos en la Escuela de Altos Estudios Religiosos de París. Exiliado también, primero en Polonia y luego en Alemania, donde había sido alumno de Jaspers, se había instalado en París en 1926. El curso impartido por este hombre extraordinario, que se prolongaría seis años, sobre la *Fenomenología del Espíritu*, iba a cambiar profundamente el panorama filosófico de París y de toda Francia. Su dominio del francés y del alemán y su fuerza comunicativa, su "don inimitable para traducir el discurso filosófico en una pintoresca epopeya de la aventura humana" harían de la lectura y comentario "socrático" de la Fenomenología del Espíritu un medio para expresar "la angustia de toda una generación, quebrada por el ascenso de las dictaduras, obsesionada por la perspectiva de una guerra, seducida finalmente por el retorno del nihilismo"³³⁸.

Antes de los años treinta Hegel era un filósofo romántico rechazado por el neokantismo imperante; en 1945 se puede decir que "todo lo moderno proviene de Hegel, y la única manera de reunir las exigencias contradictorias de la modernidad es proponer una interpretación de Hegel"³³⁹. En los años sesenta, todo cambiará de nuevo y hasta tal punto había llegado a impregnar el pensamiento de estas tres décadas centrales del siglo XX que como dirá Foucault, "toda nuestra época intenta escapar de Hegel" (...) "Escapar realmente a Hegel supone apreciar exactamente lo que cuesta liberarse de él; eso supone saber hasta dónde Hegel, insidiosamente quizá, se ha apropiado de nosotros; supone saber, en la medida en que podemos pensar contra Hegel, aquello que es todavía hegeliano; y medir en qué nuestros recursos contra él

³³⁸ Elisabeth Roudinesco, *Jaques Lacan. Esbozo de una vida*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 157.

³³⁹ V. Descombes, *Lo mismo y lo otro*, Madrid, Ed. Cátedra, Col. Teorema, 1988, p. 30.

son todavía quizás una astucia que él nos opone y al termino de la cual nos espera, inmóvil y más allá"³⁴⁰.

La influencia que ejerció Hegel a través de Kojève ha sido unánimemente reconocida pero no por ello ha quedado libre de críticas, siendo acusado de falsear a Hegel, o al menos de dar de él una imagen filtrada por sus propias opiniones. Pero hemos de tener en cuenta que en toda interpretación es inevitable una buena dosis de subjetivismo, y en todo momento el propio Kojève se preocupó de señalar en qué aspectos se apartaba decididamente de Hegel y por qué razones lo hacía. Kojève comprende la *Fenomenología* como una antropología, rechazando absolutamente la fenomenología de la naturaleza. Una antropología que según Kojève sería mejor llamar "antropoteísmo" por tratarse de la "superación de la teología cristiana como supuesto saber absoluto; de la trascendencia como escisión del ser en lo natural y lo sobrenatural; y de la separación entre lo divino y lo humano."³⁴¹. Mientras que el desarrollo del ser humano debe ser interpretado sin duda como dialéctico, Hegel habría introducido esta misma perspectiva en la Naturaleza absurdamente –piensa Kojève– para "acompañar" la evolución humana, siendo este un "camino infecundo y estéril, en comparación con el desarrollo de las ciencias empíricas."³⁴². Como ha planteado Descombes, la interpretación kojéviana de Hegel era del gusto de cualquier nietzscheano, habiendo enfatizado la idea de que la especulación filosófica pretendía unir y reconciliar los aspectos sagrados y profanos de la vida humana y el origen irrazonable de lo razonable. Lo que había permanecido oculto por ser considerado hasta ese momento como la parte "vergonzosa" de Hegel es ahora subrayado como fundamental: "la realidad es la lucha a muerte entre los hombres por asuntos irrisorios –ponemos nuestra vida en juego para defender una bandera, para reparar una injuria, etc.; toda filosofía que ignora este hecho fundamental es un engaño idealista"³⁴³, resume Descombes.

En claro enfrentamiento con el idealismo, la generación de los jóvenes filósofos de los años 30 va a desarrollar lo que llamarían una "filosofía concreta" que más tarde se denominaría "existencialismo". Debemos entender el término "idealismo" en dos sentidos fundamentales: un sentido popular y un sentido metafísico. En el primero se opondría al materialismo y en el segundo al realismo. En la primera acepción, el idealista sería aquel que considera su ideal

³⁴⁰ M. Foucault, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, París, Gallimard, 1971, pp. 74-75. [Traducción del autor].

³⁴¹ C, Goldaracena, op. cit., p. 53.

³⁴² *Ibidem*, p. 55.

³⁴³ V. Descombes, op. cit., p. 33.

como realizado. No se critica desde la perspectiva “concreta” el ideal en sí del individuo, sino su actitud ingenuamente conformista que le llevaría a la inacción. Esta interpretación encaminaría a los filósofos existencialistas hacia un activismo que iba a enfrentarse a la burguesía, a su moral y sus instituciones, alineándose con el comunismo marxista. En segundo lugar, frente al sentido metafísico del idealismo, la filosofía concreta se manifiesta como realista. El idealismo se definiría desde esta perspectiva como la equivalencia del “ser” y el “ser conocido”; el mismo concepto es aplicable a la cosa presente y la cosa ausente ignorando la “alteridad”. “Habrá que salir del concepto para enunciar lo que importa en definitiva: la existencia o la inexistencia, ser o no ser.”³⁴⁴. En lo que respecta a Bataille, su pensamiento se enmarca claramente en este contexto filosófico: por una parte, de acuerdo a una actitud decididamente antiburguesa, aboga por una moral realista fruto de la experiencia. Por otra parte, participa de la corriente que recurre “a las formas literarias del discurso en oposición a las formas teóricas: el drama, la confesión autobiográfica, la novela, etc.”³⁴⁵. Es un hecho que Hegel está presente en la obra batailleana –en ello coinciden todos los críticos-. Algunos, como Queneau, han hablado de “sentimientos ambivalentes de atracción y rechazo”. Otros incluso, como Sartre, ya vimos que le acusaban de ignorante, cínico y de haber malinterpretado a Hegel. Sin lugar a dudas quien mejor ha comprendido la actitud de Bataille ante Hegel ha sido Derrida que ha podido ver cómo “ha debido desplegar sistemáticamente su actitud antisistemática”...“Tomados uno por uno e inmovilizados fuera de su sintaxis, todos los conceptos de Bataille son hegelianos. Es necesario reconocerlo pero no quedarse ahí”³⁴⁶, como señala en *De la economía restringida a la economía general*. Es necesario leer a Bataille atendiendo a su “fragmentación peculiar”, de lo contrario, seguir su discurso sin adentrarse en su “sacrificio de los conceptos filosóficos” sería no haber entendido nada. Derrida, tomando como ejemplo el deslizamiento del concepto de “señorío” hegeliano al de “soberanía” batailleano, afirma que todos los atributos vinculados a la soberanía están tomados de la lógica del señorío, pero “el espacio que separa la lógica de señorío y, si se quiere, la no-lógica de soberanía tendrá que inscribirse en el encadenamiento o el funcionamiento de una escritura. Esta escritura –mayor- se llamará *escritura* porque *excede* el *logos* (...), los *mismos* conceptos (...) sufrirán una mutación de sentido”³⁴⁷. Para

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 40.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 40.

³⁴⁶ J. Derrida, “De la economía restringida a la economía general”, en *Escritura y Diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 348.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 367.

Bataille, Hegel es la “evidencia”, pero esta evidencia es “pesada de soportar”. El propio Bataille iba a decir: “no oculto que soy más que ninguna otra cosa y sin serlo de cabo a rabo, un hegeliano”³⁴⁸. Tal es la evidencia hegeliana –señala Derrida- que por estar dentro sin saberlo uno puede creer haberse desprendido de ella; esto es lo que ocurre normalmente, pero no es el caso de Bataille. Soportar esta evidencia hegeliana es “pasar por el sueño de la razón, el que engendra y el que hace dormir a los monstruos; que es necesario atravesarlo efectivamente para que el despertar no sea una astucia del sueño”.³⁴⁹ Bataille se sitúa efectivamente dentro del hegelianismo porque se da cuenta precisamente de la imposibilidad de salir de un sistema semejante, sabe que no es posible sacar fuera sus conceptos para manipularlos aisladamente. Señor y soberano no difieren en nada en un primer momento pues de ambos se puede decir, en palabras del propio Hegel que muestran “que no está ligado a ningún ser-ahí determinado, ni tampoco a la singularidad universal de un ser-ahí en general, consiste en mostrar que no se está ligado a la vida”³⁵⁰. Este ser que se alza por encima de la vida, que mira la muerte de frente es el hombre libre, el que ha accedido al señorío –a la soberanía-. Nada diferencia pues estos conceptos, diríamos que son uno mismo. Sin embargo, la relación dialéctica que vincula irremediabilmente al señor con el siervo, la necesidad que tienen uno del otro, sume al señor en una condición ciertamente servil ante el esclavo. Es pues el sin-sentido de la acción soberana lo que separa absolutamente al señor del soberano, un movimiento imperceptible lo precipita en el abismo del no-saber, lo sustrae de la dialéctica al tiempo que lo aleja del horizonte del sentido. No pretende Bataille suprimir la síntesis de la dialéctica –como había entendido Sartre- sino que inscribe a la soberanía en “el sacrificio del sentido”, el sentido mismo de la muerte, arrojando la vida a las manos de la suerte.

Por otra parte, aunque Bataille comparte con Hegel la interpretación del hombre como “negatividad” en el sentido de que es precisamente por su actitud de rechazo, de oposición a la Naturaleza, por su actitud inconformista e insatisfecha con respecto a su ser natural, por lo que se ha distanciado del resto de los seres, sin embargo, mientras que para Hegel este proceso dialéctico de humanización se ha producido mediante un “proyecto racional”, para Bataille “la razón nace de la acción productiva y tiende a subordinar todo, incluido el ser humano, a las exigencias de dicha acción”³⁵¹. Se aparta de la visión hegeliana de la negatividad para reivindicar algunos aspectos de lo humano que no

³⁴⁸ Georges Bataille, *Discusión sobre el pecado*, Buenos Aires, Paradiso, 2005, p. 75.

³⁴⁹ J. Derrida, op. cit., p. 345.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 348.

³⁵¹ C. Goldaracena, op. cit., p. 31.

responden a la subordinación a un proyecto. Esta “salida del proyecto” es sin duda uno de los pilares básicos del pensamiento batailleano, y como algunos autores han señalado, Blanchot, Foucault, Derrida o Sollers, es su aportación más valiosa a la filosofía contemporánea. Al mismo tiempo, también para los más críticos se trata de un aspecto fundamental.

Sartre había publicado en 1943 su primera obra filosófica: *El ser y la nada*, el mismo año en que Bataille publicaba *La experiencia interior*. Sartre expresa su visión del ser humano precisamente como "proyecto", cuya realización habría acabado definitivamente con la oscuridad irracional de lo trascendente. La afirmación batailleana, reivindicativa de los aspectos emocionales que la conciencia racional había ocultado o negado, será interpretada por Sartre como aberrante y vulgar mística cristiana en su artículo, ya comentado, *Un nuevo místico*. Como en el caso de los conceptos hegelianos, Bataille habría utilizado también la terminología cristiana de la misma manera, transformando su sentido desde dentro hasta disolverlo. Bataille reconoce en Hegel la cumbre del pensamiento como inteligencia positiva en *La experiencia interior*: “Nadie como él ha entendido en profundidad las posibilidades de la inteligencia” y tal vez para justificar su antihegelianismo nietzscheano de épocas anteriores, dirá a continuación: “Nietzsche apenas conoció algo más de Hegel que una vulgarización de manual”³⁵². Sea como fuere, lo cierto es que Bataille comprende en seguida la necesidad de situarse dentro del sistema hegeliano como punto de partida dada la imposibilidad de cualquier alternativa. Seguramente la parte de la *Fenomenología* que más le interesó o al menos la que más claramente influyó en su pensamiento, fuera la *dialéctica del amo y el esclavo*. El ser humano, en cuanto que ser vivo se mueve según sus deseos y buscará su satisfacción. Al mismo tiempo, su capacidad de entendimiento, sitúa su conciencia como sujeto frente a lo otro, siendo su propio deseo y el deseo del otro, un objeto. Entendido este distanciamiento sujeto-objeto como acción negadora, transformadora, y consciente de su finitud, el sujeto puede desear algo distinto de lo que le es dado. El deseo del otro se opone al nuestro y debe ser alterado. El reconocimiento del otro también como sujeto supone asumir la realidad de unos deseos diferentes a los míos, producto también de su entendimiento y por lo tanto ajenos a la animalidad. De la contraposición de tales deseos surge la lucha, una lucha que para Hegel, transcendida la esencia animal, se convertirá en “lucha a muerte por puro prestigio” como rasgo característico y definitorio de lo propiamente humano. Si uno de los luchadores

³⁵² Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 118.

es derrotado pero no muerto, dominado quizás por el miedo, estará a merced del deseo del ganador. Se han convertido en amo y esclavo respectivamente y así la evolución humana comienza un nuevo estadio de su historia. El amo es aquel cuyo deseo puede realizarse, esta es su dignidad, su honor, es lo que le hace libre y poderoso. El esclavo, definido como aquel cuyos deseos no se realizan, carece de autonomía, de dignidad y permanece sometido al deseo del amo o señor. Sin embargo, para Hegel, el amo ha perdido su contacto con la Naturaleza, y aunque es capaz de dominarla y someterla a su voluntad sólo podrá hacerlo a través del esclavo que es quien por medio del trabajo estará en contacto directo con lo dado. Por su parte, el esclavo aprende qué es lo que un hombre puede desear a través de los deseos del amo y así va a identificar su dignidad humana con su independencia. Conseguida tal independencia, en una nueva etapa de la historia humana, el esclavo liberado será capaz de aunar las dos capacidades, por un lado enunciando sus propios deseos y al mismo tiempo sirviendo a otros esclavos liberados. De esta manera, sólo el esclavo emancipado puede devenir ciudadano libre, en una sociedad de iguales, capaces de cumplir la ley sometiéndose a ella.

Bataille va a oponer dos objeciones fundamentales a este esquema dialéctico del amo y el esclavo como explicación de la evolución humana. En primer lugar, no comparte la idea de que las primeras relaciones humanas fueran precisamente las de amo y esclavo, ni que éste último fuera el primer trabajador. Para Bataille, el comienzo de lo verdaderamente humano habría sido la aparición de los interdictos. En *El Erotismo*, basándose en la información aportada por la antropología de ese momento, considera que la construcción y el uso de herramientas indica una forma de vida basada en el trabajo como punto diferencial de la vida animal, lo que suponía una mínima organización social que sólo podía constituirse de acuerdo a ciertas prohibiciones relacionadas con el culto a los muertos y con respecto al instinto sexual, como puede interpretarse a partir de los enterramientos y de las pinturas. Tales interdictos o prohibiciones tendrían lugar con respecto a la satisfacción de deseos que pudieran afectar, oponerse, a la organización del trabajo. Más adelante aparecerán los ámbitos de transgresión institucionalizada de estos interdictos, en cierto modo, como necesarios precisamente para el mantenimiento y consolidación de tales prohibiciones. Estos ámbitos serán el Arte y la Religión. La otra importante objeción que Bataille va a poner frente a Hegel es la falta de importancia que este le da a la muerte. Para Bataille, la presencia del cadáver es algo más que un objeto inerte y la relación de los otros con respecto al cadáver es fundamental para comprender a un grupo humano.

El muerto, lejos de convertirse en objeto sigue siendo considerado un sujeto capaz por lo tanto de producir daño o beneficio.

Asumiendo el esquema hegeliano amo-esclavo, Bataille lo que hace es desplazarlo hacia el interior del individuo, de tal manera que todos somos amos y esclavos a la vez en cuanto a la tensión que supone la libertad de acción y el sometimiento a las normas sociales. Lejos de aparecer como un tercer estadio de síntesis, para Bataille el enfrentamiento permanece sin solución. Es en esta lucha sin resolver donde deberemos enmarcar la soberanía. Tanto el esclavo, como el esclavo emancipado, como el señor, tienen una actitud servil que les iguala: su preocupación por el futuro y su actitud racionalizadora. El primero lucha por conservar su vida, el segundo trabaja para obtener bienes, el tercero ha de conseguir siervos y mantenerlos para mantener su condición. El soberano se enfrenta a los tres por igual pero no como un hombre se enfrenta a otro, sino como un hombre que se enfrenta consigo mismo. La actitud servil que hay en nosotros se enfrenta a nuestra soberanía, que exige una despreocupación por el futuro que nos llevará a despreciar la racionalidad y el entendimiento. Como Derrida considera, Bataille subvierte a Hegel desde dentro y afirmando asumirlo totalmente provoca una suerte de “deslizamiento” en sus conceptos “hasta un punto en el que dejan de ser piezas útiles a la construcción de un sentido totalizante; hasta que pierden su negatividad dialéctica: la negatividad que los liga a aquello a lo que se oponen hasta que terminan por fundirse con ello en una nueva posición afirmativa.”³⁵³ Como dice Derrida, “Bataille no se toma en serio lo negativo”, “se ríe a carcajadas”³⁵⁴. Por el contrario, Perniola, en su *Bataille y lo negativo*, analiza la relación de este con Hegel y concluye que a pesar de sus esfuerzos Bataille en ningún momento consigue “salir” fuera de la órbita hegeliana, considerando la obra batailleana en conjunto como un intento fallido y Bataille como un autor hegeliano a su pesar. La conclusión del análisis de Derrida, por el contrario, sitúa a Bataille como “uno de los iniciadores de una nueva filosofía”³⁵⁵. En ello coincide plenamente con Foucault aunque éste no entra a valorar la relación entre Bataille y Hegel centrándose casi exclusivamente en la de Bataille con Nietzsche.

Es importante señalar e insistir en que en los años en que Hegel dominó la escena filosófica gracias al entusiasmo de una generación de pensadores, Bataille una y otra vez tropezó con ellos polemizando siempre en torno al mundo hegeliano. Es normal y fácilmente comprensible entonces que la generación siguiente de pensadores, cuyo empeño ha consistido en salir,

³⁵³ C. Goldaracena, op. cit., p. 135.

³⁵⁴ J. Derrida, op. cit., p. 351.

³⁵⁵ C. Goldaracena, op. cit., p. 137.

“escapar” de Hegel, hayan considerado a Bataille un precursor y hayan visto en él un iniciador, un pionero, una manera diferente de entender la filosofía. Se hablará a partir de ellos de “experiencia” frente a “sistema” pero no podemos encontrar una definición de tal experiencia, salvo saber que su objeto es arrancar al sujeto de sí mismo. Tal experiencia no será ni verdadera ni falsa, es algo que uno fabrica y comienza a existir a partir de ahí; se trata de una ficción. Frente a la verdad o falsedad, la nueva escritura filosófica buscará una experiencia transformadora -en el hecho mismo de escribir- que será transmitida al lector, de manera que éste encuentre en la lectura su propia experiencia y resulte igualmente transformado. Este nuevo “estilo” de pensar, claramente nietzscheano, tan próximo al de la creación artística será el que seguirán los filósofos que en los años sesenta y setenta del siglo XX sucederán a los hegelianos. Sus referentes más inmediatos serán sin duda Blanchot, Klossovski y sobre todo Bataille. Roberto Nigro ha dicho a este respecto que “el enfoque en el que Foucault se compromete desde el principio de los años 60, a saber y para resumir, deconstruir/destruir el concepto de sujeto soberano y el de consciencia, el concepto de autor así como la idea de una historia continua, no ha podido hacerse, me parece, sin esta referencia determinante al pensamiento de Bataille y de Blanchot”³⁵⁶.

Comunismo y soberanía

El comunismo soviético fue sin duda, como no podía ser de otra manera, un tema fundamental de reflexión y discusión para los pensadores y los artistas nacidos en torno al cambio de siglo. Tras la Primera Guerra Mundial, la revolución bolchevique producía una suerte de fascinación sin precedentes que invitaba a la reflexión y situaba a todo el mundo a favor o en contra, casi siempre por motivos de tipo afectivo más que racional. La nueva intelectualidad francesa del periodo de entre guerras se había visto obligada a tomar partido y manifestar su postura abiertamente. Como es natural la interpretación de los hechos e incluso la posición ante ellos fue cambiando o al menos adquiriendo matices nuevos con el paso del tiempo. La muerte de Lenin fue un primer momento de desacuerdo e incertidumbre pero el asunto se complicó sobre manera a partir del descubrimiento tras la Segunda Guerra Mundial de algunas evidencias del socialismo soviético estalinista que lo hacían

³⁵⁶ Roberto Nigro, “Foucault lecteur de Bataille et de Blanchot”, en *Michel Foucault, la littérature et les arts*, París, Kimé, 2004, p. 39. [Traducción del autor].

“semejante” a los horrores nazis. Tal fue, por ejemplo, el descubrimiento de los campos de concentración de Siberia. Para muchos era la desilusión, para otros la constatación de lo inevitable. La comparación entre el sistema estalinista y el de Hitler fue un argumento frecuentemente utilizado por la derecha para criticar el comunismo y suscitó fuertemente la polémica.

Merleau-Ponty en *Humanismo y terror*, plantea que la cuestión no es elegir entre “pureza y violencia” sino entre dos formas de violencia, puesto que todos los sistemas políticos son violentos y autoritarios, ya sea de forma abierta o disimulada y aunque los medios puedan ser a veces semejantes no lo son los fines, y estos son lo fundamental. El autoritarismo comunista, a diferencia de otros, pretende el igualitarismo económico y la justicia social, lo que lo convierte en preferible frente a otras formas de gobierno igualmente autoritarias.

Otro caso significativo es el enfrentamiento surgido entre Sartre y Camus en relación a este tema. Ambos eran en ese momento de posguerra dos figuras emblemáticas de la resistencia y del “compromiso” político. La causa que desencadenó el enfrentamiento fue la crítica que se había publicado en la revista *Temps modernes*, dirigida por Sartre, al respecto de la aparición de *El hombre rebelde* de Camus. La obra plantea la rebeldía como un rasgo esencial del ser humano y analiza impulsos psicológicos, concepciones filosóficas, movimientos artísticos y actitudes políticas que evidencian este rasgo. Camus señala lo incongruente de una “praxis filosófica” que no puede fundamentar su acción revolucionaria sobre principios morales humanitarios. Para el autor, el valor intrínseco de la vida humana que hace del hombre un fin en sí es lo que fundamenta y justifica cualquier reivindicación en contra de la esclavitud y la alienación. Una acción política revolucionaria, y por lo tanto violenta, que atenta contra este principio “humanista” resulta contradictoria e inadmisibles con respecto a este fundamento teórico. Un orden social puede ser violentamente subvertido como consecuencia de unos intereses contrapuestos a los establecidos en dicho orden, pero no bajo la bandera de una moral de justicia y racionalidad humanitaria. Además plantea Camus, como interrogante, el sentido que pudiera tener para la vida de un hombre -su única vida-, sacrificarla en favor del futuro de otros. Piensa que “para ser revolucionario, hay que creer aún en algo, donde no hay nada que creer. [...] Someterse a la humanidad no es mejor que someterse a Dios”³⁵⁷. Y en *El nuevo evangelio* afirma: “El Contrato social es también un catecismo [...], y da una gran extensión, y una exposición dogmática, a la nueva religión cuyo Dios es la razón, confundida con

³⁵⁷ Albert Camus, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 2007, p. 81.

la naturaleza, y el representante en la tierra, en vez del rey, el pueblo considerado en su voluntad general"³⁵⁸. La crítica de Sartre a Camus -como en el caso de la crítica que le hiciera a Bataille-, se centra más en la descalificación personal que en la filosófica, poniendo en entre dicho su autoridad para hablar sobre estos temas. Se le acusa de "pequeño burgués" y se le plantea maliciosamente a favor de quién está. Para Camus, el hombre rebelde puede ser revolucionario, pero sin dejar nunca de ser rebelde, lo cual podrá conducirle a levantarse contra la misma revolución. Para él, "el pensamiento histórico debía librar al hombre de la sujeción divina; pero esta liberación exige de él la sumisión más absoluta al devenir. [...] La verdadera pasión del siglo XX es la servidumbre."³⁵⁹ Bataille intervino en este enfrentamiento situándose al lado de Camus, pero intentando en todo momento la reconciliación. Como dice Marmande, Bataille toma partido por Camus "y perfila, a partir de los elementos del debate una especie de poética de la insumisión: El mundo sólo será salvado, si puede serlo, por los insumisos"³⁶⁰.

Para Bataille el problema está en el punto de partida del propio comunismo que considera a los seres humanos como iguales. Para Stalin el objetivo de la acción política es "atender a las necesidades del hombre", pero estas necesidades son solamente "aquellas que le permiten desarrollar al máximo sus cualidades en relación con la producción"³⁶¹. En definitiva el hombre es utilizado como medio de producción. Pero esto no es sólo reprochable para Bataille al estalinismo sino que está en el fondo del comunismo como teoría política. El interés prioritario de tal pensamiento es eliminar las diferencias entre los individuos, diferencias que son planteadas en términos de injusticia. La emancipación del ser humano, entendida como igualdad frente a la desigualdad exige el planteamiento racional y la enunciación de las necesidades básicas comunes a los individuos de las cuales partirían sus deseos y aspiraciones. Más que una liberación, supone la prohibición de las diferencias. Cualquier bien que pudiera ser adquirido al margen de lo necesario para mantener la vida y el trabajo evidenciaría las diferencias entre los individuos a la hora de conservarlo, gastarlo, invertirlo o cualquiera que fuese su actitud hacia tal adquisición. De estas posibilidades, la actitud más peligrosamente subversiva surgida de la diferencia, para cualquier sistema, incluido el comunista, es aquella que es totalmente improductiva y por

³⁵⁸ *Ibíd.*, p. 139.

³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 272.

³⁶⁰ F. Marmande, *Sartre, Bataille: le pas de deux*, en Magazine Litteraire n° 243, op. cit., p. 45.

[Traducción del autor].

³⁶¹ Citado en C. Goldaracena, op. cit., p. 362.

tanto soberana. En el breve desarrollo histórico que Bataille dedica a la idea de la soberanía, se remonta a otros momentos en los que el hombre ha alienado su soberanía en favor de otro, de un rey deslumbrante cuyo capricho se transforma en majestad. El momento de la rebelión llega cuando la multitud comprende la falsedad de tal majestad y decide recuperar la soberanía que le pertenece. Así el sujeto vuelve a ser sujeto. “Me rebelo, luego soy”³⁶² dice Bataille citando a Camus. El sujeto se niega a someterse, niega el falso esplendor del monarca. El hombre rebelde se define así por un no categórico. Pero Bataille quiere una vez más ir más allá de la negación y plantea la pregunta: “¿y si en este movimiento de negación fuese negada la propia rebelión, el propio sujeto, esa verdad íntima que súbitamente se manifiesta en los momentos soberanos?”³⁶³ Mediante la revolución, el pueblo, negándose a alienar en beneficio de otro la soberanía que le pertenece ha eliminado al monarca, ha liquidado “esa subjetividad regia que se le imponía y le privaba a él mismo de subjetividad”³⁶⁴ pero sin embargo tal acto de negación no es suficiente, la sociedad republicana aún debe recuperar “con alguna acción afortunada” lo que le había sido arrebatado, pues la subjetividad del monarca era percibida como un objeto y al ser destruida, ésta permanece en suspenso, continúa siendo una cosa, cuando en realidad la soberanía es “nada”, como dirá varias veces a lo largo del libro.

Para Bataille el arte había sido tradicionalmente la expresión de la subjetividad de los soberanos, quedando así el artista subordinado al servicio de tal soberanía encarnada por reyes y sacerdotes. Ellos no podían comunicarse directamente con los demás, necesitaban al artista como intermediario. Así, la obra no era expresión del rey como individuo sino de la institución que representaba y a la cual se debía. La soberanía pertenecía de alguna manera al artista, en cuanto que tenía el poder de comunicar, no la subjetividad del rey, sino de lo universal a que el rey debía aspirar y al poder que éste podía extraer de la subjetividad que los otros le habían otorgado. Pero la soberanía no le pertenecía tampoco al artista como individuo sino a su obra. Conforme el mundo sagrado declinó en su forma profana, el arte profano se convirtió en un “simulacro” del arte sagrado: aunque puede seguir expresando –si lo desea– la soberanía de una subjetividad sagrada anterior, no deja de ser un simulacro desde el momento en que se añade la subjetividad humana. Mientras que el arte sagrado buscaba su repetición, el arte profano puede pretender su renovación pero “el artificio es evidente desde el momento en que la expresión ya no tiene

³⁶² Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 109.

³⁶³ *Ibidem*, p. 109.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 111.

la inmutable forma consagrada por los siglos”³⁶⁵. El artista ya no estaba sometido por ninguna prohibición “sino por la conciencia de una tragedia intolerable, al mismo tiempo temida hasta la angustia y deseada”³⁶⁶.

El mundo comunista es el mundo de la “soberanía rechazada”, es el resultado de la negación con que la revolución ha puesto fin a la soberanía. Es por eso que el artista soberano es un ser proscrito por el comunismo soviético: el artista debe estar al servicio de un gobierno cuya soberanía ha consistido en negar la soberanía. Para Bataille el mundo ha desarrollado una acumulación sin precedentes que lo convierte en un “colosal barril de pólvora”; el pensamiento comunista no está a la altura de la situación. Tiene el mérito indudable de haber planteado el problema del gasto igualitario, pero lo ha dejado sin resolver. Sólo el juego puede gastar de forma improductiva y “el hombre de la soberanía renunciada” concibe el mundo como trabajo. Es necesario encontrar la forma de derrochar tal cantidad de producción acumulada de otra manera que no sea la guerra, y la revolución conduce irremediabilmente a la guerra. Aunque en principio el pensamiento soberano no tiene por objeto plantear estos problemas sino ocuparse de los momentos soberanos, Bataille dice haber intentado exponer en esta obra sobre la soberanía el pensamiento del “hombre del arte soberano”, el pensamiento de Nietzsche, como un movimiento de afirmación necesario para recuperar la soberanía perdida tras el momento de negación que ha hecho posible arrebatarla a quien la había usurpado.

³⁶⁵ *Ibíd.*, p. 118.

³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 121.

2 - LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA.

*"La littérature est l'essentiel, ou n'est rien."*³⁶⁷

Independientemente de que Bataille haya consagrado expresamente al tema del arte numerosos trabajos, se puede afirmar que toda su obra está impregnada por pensamientos aplicables al arte, o salpicada de comentarios alusivos al tema. Por otra parte, no se puede obviar, como es lógico, que constantemente compaginó su obra de pensamiento con la obra literaria, tanto poesía como novela, y que en cierto modo toda su obra filosófica puede ser considerada también como artística. "Yo no tengo otra manera de expresarme que llegar a una manera de exponer la filosofía que fuera al mismo tiempo una obra de arte"³⁶⁸, diría él mismo.

A lo largo de su vida dirigió varias revistas y colaboró con muchas más, publicando así una enorme cantidad de artículos relacionados siempre con el mundo de la cultura en general y muchas veces orientados a la crítica literaria o artística en particular. Los libros que se pueden considerar más específicamente relacionados con el arte como tema único de reflexión, son aquellos que le fueron encargados hacia finales de los 50. En estas obras, aborda el tema desde un punto de vista histórico, remontándose a los orígenes y realizando un peculiar recorrido por la Historia del Arte. Comenzaremos por estos últimos, a pesar de que no son sus principales obras ni siquiera en cuanto a su planteamiento del arte se refiere, para ver a continuación cómo a partir precisamente de los conceptos fundamentales que hemos comentado hasta ahora se puede elaborar una mirada coherente y original hacia el arte.

³⁶⁷ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes IX*, op. cit., p. 171.

³⁶⁸ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes IV*, op. cit., p. 397.

LOS ORÍGENES DEL ARTE.

Hay tres obras fundamentales que Bataille dedicó expresamente al arte. Por una parte los trabajos que realizó por encargo simultáneamente en 1955 sobre Lascaux y Manet, el origen del arte y el nacimiento del arte moderno respectivamente. Por otra parte, *Las lagrimas de Eros*, una obra también en cierto modo hecha por encargo, que comenzaría en 1959 y que pudo tener la pretensión de haber sido una gran obra sobre la historia del arte y el erotismo. A esta última dedicó más de dos años de intenso trabajo en el transcurso de la larga enfermedad que acabaría finalmente con su vida. Veamos brevemente cada una de ellas.

La pintura prehistórica. Lascaux o el nacimiento del arte.

En 1940 había sido descubierta la cueva de Lascaux, sin duda una de las mayores obras del arte prehistórico. Si bien es verdad que las pinturas de Altamira habían sido halladas casi setenta años antes, la incredulidad de la iglesia y de los científicos tradicionalistas de la época por un lado y la aparente contradicción con las recientes teorías evolucionistas por otro, hicieron que no fuesen valoradas como tales pinturas paleolíticas precisamente hasta comienzos del siglo XX, gracias en parte a los descubrimientos realizados en otras cuevas del sur de Francia. En cualquier caso, Lascaux gozó desde el principio del entusiasmo de los estudiosos y del público en general. En 1955 es cuando Skira encarga a Bataille un estudio sobre estas misteriosas pinturas, uno de los primeros trabajos importantes realizados sobre el tema y que sin duda iba a tener gran influencia en los estudios posteriores. Su propósito va a ser estético, antropológico y sociológico a la vez. Si el homo faber había supuesto un punto de ruptura del ser humano con respecto a su pasado animal, el hombre artista, "homo ludens", supondrá ahora un punto de ruptura con respecto al hombre del trabajo, y va a dirigir su mirada desde la perspectiva de sus tesis sobre el interdicto y la transgresión, desarrollando a partir de ahí su interpretación sagrada del nacimiento del arte. Dice Bataille: "La transgresión no existe sino a partir del momento en el que el arte mismo se manifiesta y más o menos, el

nacimiento del arte coincide, en la Edad del renacimiento, con un tumulto de juego y de fiesta"³⁶⁹.

El hombre encuentra en la oscuridad de las grietas de la tierra, un refugio que le ofrece seguridad frente a los peligros del mundo exterior: frío, lluvia, animales salvajes, etc. Sin embargo, a menudo la inmensidad del mundo subterráneo iba más allá del alcance de los rayos del sol que podían iluminar apenas una pequeña zona a la entrada de la cueva. Así, el hombre se encontraba rodeado por dos tipos de peligro distintos: el exterior y el interior, el de la luz y el de las tinieblas, el del mundo conocido y el de lo desconocido. El mundo de la noche eterna que acechaba desde lo más profundo -como una prolongación de su propio interior-, produjo en el hombre un nuevo tipo de temor que denominamos sagrado, y que posiblemente pretendió conjurar con lo que ahora conocemos como arte. Así, el pequeño espacio habitable entre los dos mundos acechantes es el mundo de la luz y la seguridad, el espacio donde reina el orden, la actividad productiva y las relaciones humanas, quedando perfectamente limitado, cerrado, por el umbral de la oscuridad. Mientras que en el núcleo central reina la luz, en el Afuera reinan las tinieblas, "la oscuridad, el frío, la confusión, el desorden, la muerte, lo temible, la fuente del horror y de todo peligro, enfermedad, mancha, pecado, corrupción."³⁷⁰ Ginés Navarro señala cómo este mismo esquema lo encontramos en las ciudades como construcciones simbólicas en las que el hombre ha proyectado este mismo modelo de habitabilidad, donde en torno a un centro monumental habitado por la autoridad, el orden, el bien y la belleza, se extiende un mundo periférico de violencia, pobreza y enfermedad, el mundo de los "barrios bajos" donde la suciedad y el desorden anuncian el peligro de lo inesperado. También en el centro, al "otro lado", encontramos el interior oscuro y no menos inquietante que constituye la penumbra y la grandiosidad de la catedral, del templo o del palacio. Unos y otros, cuevas o ciudades, reproducen de alguna manera el esquema del propio individuo, que instalado en su propia imagen superficial, la entrada de la cueva, el límite justo entre el interior y el exterior, la parte visible que responde a un nombre y que considera unas circunstancias, se ve amenazada constantemente por dos mundos inquietantes, el afuera, el otro, y el interior desconocido que se impone tantas veces a la luz de la razón, y no sólo desde un punto de vista psíquico, sino que desde antiguo era fácil constatar que "el cuerpo es podredumbre disimulada por la belleza de la piel"³⁷¹.

³⁶⁹ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes IX*, op. cit., p. 41. [Traducción del autor].

³⁷⁰ Ginés Navarro, *op. cit.* p. 120.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 23.

Más allá del límite fijado está la trasgresión, el abandono del círculo de la luz. Los hombres de las cavernas nos han dejado el testimonio de su vida: por una parte los útiles de trabajo en la entrada, cerca de la luz, por otra, un mundo maravillosamente inútil de belleza en las profundidades más alejadas, en el corazón mismo de las tinieblas: el territorio del arte, de la magia, de los dioses, de lo sagrado en definitiva. Nuestra interpretación sería obviamente distinta si tales pinturas aparecieran en la zona habitada, junto al hogar. Aquellos hombres atravesaban grandes distancias en la oscuridad, a la luz de un fuego, arrastrándose por angostos pasadizos para acceder finalmente a la parte quizás de más difícil acceso (casi veinte mil años después sigue siendo difícil). No cabe duda: el arte, al menos en su origen, era lo contrario de la decoración. Nace en el territorio de la trasgresión, más allá de los límites construidos. En la arquitectura o en la escultura, cuando el artista comienza su trabajo, obedece a un proyecto previo, una intención clara de poner orden en el caos, de dar forma a la naturaleza informe, al silencio, al vacío. A medida que la obra avanza, el camino se convierte en lo inverso: de la armonía del proyecto se camina hacia la disarmonía de la experiencia. De lo conocido hacia lo desconocido. La experiencia creadora acaba irremediamente con el mundo del proyecto, atravesando el límite, transgrediendo el mundo del orden y la razón, descendiendo hasta recorrer “el camino laberíntico del afuera donde sólo hay “pérdida de sí” y “estar fuera de sí”; (...) para oír las voces profundas de la tierra y de su propio ser”³⁷².

El ser humano se desarrolló como tal construyéndose en contraposición a “lo otro” que representa el mundo animal. “Las condiciones fundamentales del paso del animal al hombre, son la prohibición y la trasgresión por la que lo prohibido es sobrepasado”³⁷³. El animal no trabaja, no vive en el proyecto, vive fuera del tiempo y de la historia, siempre en el instante inmediato, más allá del pasado y del futuro. Carece de conciencia desgarrada y vive así en perpetua unidad con el mundo, en un “continuum vital” que le libera de la individualidad, en la libertad salvaje, en la violencia sin interdictos, en el no saber. El hombre rechaza rotunda y conscientemente este mundo del no trabajo, de la inmanencia absoluta, de lo desconocido. Sin embargo algo en él le arrastra hacia allí. Necesita transgredir la prohibición, su propia ley, pero siempre como tal trasgresión, es decir, manteniendo el interdicto. Es precisamente esta relación ambigua y compleja de la trasgresión con el interdicto, lo que nos constituye como humanos. Es necesaria la fiesta para consolidar el trabajo, son

³⁷² *Ibidem*, p. 125.

³⁷³ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes IX*, op. cit., p. 42. [Traducción del autor].

necesarios tanto la trasgresión del límite como el propio límite. Pero Bataille añade una puntualización importante: conforme el hombre se adentra en lo prohibido, empujado por el deseo, siente la vergüenza inevitable, el amargo sabor del pecado, porque a pesar del deseo, el hombre no quiere volver a la animalidad perdida y sabe que para ello debe mantener ciertos límites, construir sus paredes y no volver a vivir en la intemperie. Es por eso que el hombre siempre ha diferenciado con dificultad los dioses y los animales, siendo los dioses casi siempre animales divinizados, portadores de las ventajas perdidas pero siempre lejanos e inalcanzables.

Son muchas las interpretaciones que se han hecho sobre el "significado" de las pinturas y esculturas prehistóricas en general y de Lascaux en particular. Bataille evita este tipo de interpretaciones. Más bien describe lo que observa, llama nuestra atención sobre aspectos que le interesan y saca sus conclusiones a partir, sobre todo, de los estudios antropológicos de Mauss, Dumezil o Caillois, y de sus propias teorías sobre el erotismo, la trasgresión y lo sagrado. Destaca por encima de todo el hecho de que encontramos un conjunto de símbolos que, de alguna manera, constituyen un lenguaje y una representación del mundo en imágenes. Tres aspectos observables considera relevantes: la proximidad del hombre y el animal, la mezcla de "estilos" y la insistencia en los mismos temas. Las figuras humanas aparecen entremezcladas, tal vez formando escenas, entre las de animales. Sin embargo, el tratamiento que el artista da a las representaciones de unos y otros es muy diferente. Los animales, por lo general, son representados con un asombroso realismo, mientras que los hombres presentan rasgos simbólicos, esquemáticos, importantes deformaciones y simplificaciones. Es frecuente la representación itifálica del hombre y el enmascaramiento de su cabeza que es transformada en la de algún animal. Esta diferencia en la representación, realista en el caso animal y simbólica en el caso humano subraya la distancia que separa ambos mundos. Es interesante también la observación de que en ningún momento aparece la mujer representada en la pintura, quedando para ella como terreno exclusivo el de la escultura, también siempre con el rostro enmascarado. Los temas, el erotismo y la muerte, son constantes, y muchas veces aparecen juntos. Para Bataille la aparición del erotismo y del arte, en relación ambos con la muerte, van unidas en el desarrollo del ser humano y son, como dos formas claras de trasgresión, los dos mundos -unidos tal vez en uno- que marcan el límite entre la animalidad y la humanidad. Como dice Dominique Lecoq, "es en el reconocimiento de la muerte -en el rozarse con lo "imposible" para utilizar un término de Bataille- como la humanidad se constituye y crea, de un solo golpe, las condiciones del

erotismo y del arte"³⁷⁴. Este será el tema del último libro que publicaría: *Las lágrimas de Eros*.

Manet

Lo primero que llama la atención, al plantearse el origen del arte moderno, el punto de ruptura e inflexión en el que el arte va a encaminarse hacia lo que se ha llamado modernidad, es ¿por qué Manet?, y no por ejemplo Goya o Van Gogh, a los cuales también Bataille ha dedicado buen número de páginas. Sin duda tuvo mucha importancia el hecho de que Malraux y la crítica contemporánea francesa hubieran considerado indiscutiblemente a Manet como el iniciador de la pintura moderna por encima de estos otros. Será entonces más interesante saber los motivos que añade su visión de un hecho ya dado, que la elección de un artista u otro. Es el caso de Foucault, todavía veinte años después, al cual no se le plantea cuál pudiera ser el primer pintor moderno, sino por qué lo es Manet. Para Foucault se trata del primer pintor que, desde el renacimiento, ha hecho jugar, en el interior de sus cuadros "las condiciones materiales del espacio sobre el que pintaba [...] reinventa el cuadro objeto, el cuadro como materialidad, el cuadro como cosa coloreada"³⁷⁵. Para Bataille la revolución en la pintura es del todo inseparable de un cambio más general, no ya sólo en el terreno del arte como conjunto, sino de todo el momento histórico.

A los ojos de Bataille, Manet no es realista, ni naturalista, ni impresionista y sobre todo, y lo más importante, es "ajeno al mito romántico del genio"³⁷⁶. Se trata de una ruptura radical con el arte anterior a su tiempo, inseparable del cambio que supone para el artista, a partir de la mitad del siglo XIX, su libertad, su soberanía. Pero insiste Bataille en ello, se trata de una revolución silenciosa, una sublevación frente a la tradición, frente a la Iglesia y el Estado representados en el academicismo. Sin estallidos románticos, sin desgarros expresionistas, como pudiéramos admirar en Goya o Delacroix. En los cuadros de Manet, las figuras principales, antiguas o contemporáneas, magnificadas tradicionalmente por su tratamiento y su composición, simplemente van diluyéndose, poco a poco, sin aspavientos, hasta desaparecer. "Manet suprime la significación del sujeto. Suprimir el sujeto, destruirlo, es ciertamente el hecho

³⁷⁴ D. Lecoq, *Présentation en Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, París, Magazine littéraire n° 243, Junio de 1987, p. 17. [Traducción del autor].

³⁷⁵ Stefano Catucci, "La pensée picturale", en *Michel Foucault, la littérature et les arts*, op. cit., p. 128. [Traducción del autor].

³⁷⁶ V. Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art*, París, L'Harmattan, 1997, p. 154. [Traducción del autor].

de la pintura moderna, pero no se trata exactamente de una ausencia: más o menos cada cuadro mantiene un tema, un título, pero ese tema, ese título son insignificantes, se reducen al *pretexto* de la pintura³⁷⁷. Muchos de sus cuadros fueron considerados en su época escandalosos, fueron rechazados o censurados, y sin embargo hoy casi cuesta imaginarlo al percibir la frialdad y la indiferencia con que trataba tales temas. Es precisamente el mundo trivial que representa, el mundo cotidiano del propio pintor o de la gente de entonces lo que es considerado un ataque contra el buen gusto de la buena sociedad hacia la que debían ir dirigidos los cuadros, como siempre había sido. La soberanía del artista, plasmada en la elección de unos temas que se apartaban completamente de la tradición, y en el hecho de dar la espalda al público tradicional del arte, son "la génesis de una era nueva en la expresión artística y en la sensibilidad en general"³⁷⁸. Mientras Goya, para Bataille es la inversión de la estética tradicional, es la contrapartida dolorosa, negativa y convulsiva del academicismo, Manet por el contrario es la ausencia total de sentimientos, la reducción del sujeto hasta lo insignificante. Quizás, como señala Teixeira la palabra clave de la monografía batailleana es *l'indifférence*, con la que, "reduce la convención teatral y el realismo anecdótico"³⁷⁹, y plasma el momento soberano de una indiferencia "definitiva", dado que. "el paroxismo de la indiferencia era el indicador de una herida secreta"³⁸⁰.

Olympia es sin lugar a dudas el cuadro más emblemático y escandaloso de Manet. Bataille no pretende desvelarnos el secreto que encierra, sino abrir nuestra mirada expectante hacia el misterio que abre y nos anuncia, subrayando así el "silencio" sagrado de su pintura. Resulta curioso, como nos advierte Ginés Navarro, que en la lengua inglesa encontremos dos palabras para designar la desnudez: *the naked* y *the nude*. El primero de ellos designa la incomodidad del despojamiento de las ropas, mientras que el segundo es al que haría referencia el desnudo en el arte, sereno y confiado. ¿Cómo si no podríamos comprender que cuadros como *l'Olympia* o *Le déjeuner sur l'herbe* fueran calificados en aquel momento como indecentes o impúdicos? En el mundo cristiano el desnudo había sido directamente eliminado, en el mundo pagano mitológico, los cuerpos gozaban de la belleza asociada a la inocencia y el heroísmo, libres del tiempo y de los avatares de la carne. Manet va a transgredir los límites impuestos por la tradición en cuatro aspectos: sus desnudos se inscriben en el presente, evitando tiempos míticos y gloriosos; los

³⁷⁷ Georges Bataille, *Ouvres Complètes IX*, op. cit., p. 133. [Traducción del autor].

³⁷⁸ V. Teixeira, op. cit., p. 156. [Traducción del autor].

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 165.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 167.

individuos son gentes corrientes y no héroes o dioses; sus actitudes carecen de la grandiosidad de la nobleza, formando escenas vulgares en las que incluso se mezclan personajes vestidos con otros desnudos o la semidesnudez acentúa la sensación de desnudamiento; por último, las escenas se desarrollan en paisajes cualesquiera que nada tienen de épicos o legendarios. El artista ocupa así el lugar que en otro tiempo ocupó el soberano, y es él ahora quien dicta las normas y quien dirige la mirada del espectador. En ello se basa para Bataille la grandeza de Manet y hace de él el artista clave para comprender el paso hacia el arte moderno.

Las lágrimas de eros.

En 1959 Bataille comienza un enorme proyecto que ocuparía sus dos últimos años de trabajo, reducidas sus facultades por la lenta y mortal enfermedad que pondría final a su vida en 1962³⁸¹. Joseph María Lo Duca que dirige desde 1958 la Bibliotheque Internationale d'Érotologie y que se proponía publicar un Diccionario de Sexología, propone a Bataille la publicación de este libro con la promesa de su ayuda y colaboración, aunque enteramente dirigido y escrito por este último. Cuenta Lo Duca que "la fatiga de Bataille era tal y su lucidez había sido sometida a tan fuerte tensión que, cuando yo volvía, ya había olvidado lo que acababa de escribir..."³⁸². Irremediablemente Bataille estaba enfermo. Es por eso que quizás se pueda considerar que este ambicioso proyecto que él había concebido como "el libro más notable de cuantos he publicado"³⁸³, no llegase ni mucho menos a tanto, aunque pese a todo, en 1961 fue acabado y publicado.

No se trata solamente de un recorrido histórico a través de las representaciones artísticas del erotismo, sino sobre todo de la intensidad erótica inherente al arte, de la experiencia interior, de la intensidad emocional que el arte nos muestra a lo largo de su historia. El sentido de este libro, como el propio autor dice, consiste en "abrir la conciencia a la identidad de la "pequeña muerte" y de la muerte definitiva: de la voluptuosidad y del delirio al horror sin límites."³⁸⁴ Si para Freud, Eros y Tánatos son dos principios antagónicos, para Bataille se trata de dos ciclos de un mismo continuo vital. La "petite mort"

³⁸¹ Diagnosticado de arteriosclerosis cerebral, que hoy llamaríamos enfermedad de Alzheimer, no estaba en condiciones de realizar un trabajo de síntesis sobre todas sus ideas sobre el arte. Incluso, es razonable dudar de que Bataille pudiera realmente escribir este libro.

³⁸² Georges Bataille, *Las Lágrimas de Eros*, p. 13.

³⁸³ V. Teixeira, op. cit., p. 174.

³⁸⁴ Georges Bataille, *Las Lágrimas de Eros*, p. 37.

muestra la fascinación del ser humano por la muerte, el deseo de transgredir el límite de la vida, tema que ya había desarrollado en *El erotismo*, de 1957. Pero el erotismo no es la nostalgia de la animalidad, sino que para el ser humano es a la vez animal y mental, y nada tiene que ver con la sexualidad, como evidencia su expresión a través del arte y la literatura, un erotismo sagrado, una experiencia interior de desnudamiento absoluto. Como ya había planteado desde sus obras de juventud –pensemos en *El año solar*–, el erotismo es el principio motor de la vida y del mundo, y encuentra ahora su corroboración en la mayor parte de los mitos, religiones y cosmogonías de la historia. En *Las lágrimas de Eros*, se propone mostrar el desarrollo de este tema fundamental a través de la Historia del Arte, ejemplificándolo con una gran cantidad de fotografías de cuadros y esculturas desde la prehistoria hasta el siglo XX.

Si bien desde las primeras representaciones del ser humano en el arte – como ya había expuesto extensamente en la obra sobre Lascaux–, en nuestra antigüedad clásica griega y romana, y en otros ámbitos culturales como el hindú, la desnudez del cuerpo podía ir asociada a las prácticas eróticas y orgiásticas, el cristianismo lo había condenado asociándolo a la mortalidad de la carne y había rechazado su representación asociándolo con la culpa del pecado, siendo representados los cuerpos desnudos casi exclusivamente como moradores del infierno en forma de almas condenadas al suplicio o con un sadismo similar a través del sufrimiento de cuerpos torturados, ya se tratara de Cristo o de los santos martirizados. El Renacimiento supone sin duda una apertura hacia el hedonismo y una cierta idealización de la belleza física, pero Bataille muestra cómo en el ámbito alemán podemos ver en las obras de Durero o Cranach, por ejemplo, que los abusos de la Iglesia son motivo para la representación de torturas escalofriantes que los autores se complacen en mostrar con toda su crudeza. También en el manierismo encuentra Bataille abundantes obras en las que los baños de sangre, las mutilaciones, decapitaciones o disecciones con un interés médico científico, dan al tratamiento de la figura un aspecto aterrador. El romanticismo y en general todo el siglo XIX muestra a menudo una exaltación de la violencia y del erotismo perverso que a veces toma la forma de delirantes escenas diabólicas y blasfematorias, y que se extienden con frecuencia hasta sus contemporáneos, como Masson o Picasso.

Hacia el final del libro encontramos una extraña afirmación: “nuestra única salida es la conciencia”³⁸⁵. El libro quiere abiertamente inducir a la conciencia de uno mismo. El arte, a partir del siglo XIX, comienza a mostrar esta

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 185.

toma de conciencia a la que se refiere Bataille. La razón se impone como necesaria para acabar con los desastres de la guerra y el erotismo adopta una forma paulatinamente más consciente como salida necesaria e inmediata al inevitable derroche de la acumulación de energía que la guerra o la violencia irracional ya no deben liberar. Tomaremos como conclusión del libro una afirmación que tal vez pueda resonar como el eco si dirigimos nuestra mirada al arte del siglo XX: "No podemos ser, no podemos vivir humanamente más que a través de los meandros del tiempo; sólo la unidad del tiempo compone y completa la vida del hombre."³⁸⁶

³⁸⁶ *Ibíd.*, p. 209.

LA EXPERIENCIA DEL ARTE.

Los tres conceptos que hemos comentado como fundamentales, junto a la metáfora del ojo, en el pensamiento batailleano, son a su vez las tres características que van a definir su concepción del Arte. Desde esta perspectiva, el acto creativo supone para el artista: experiencia interior, voluntad de suerte y soberanía. Solo así podemos considerar una obra como verdaderamente artística.

Hemos dicho, con Morey, que sin el instante extático, el arte –como la filosofía- no tendría sentido, entendiendo por extáticos esos momentos de contacto con el Afuera mediante los cuales, como nos recuerda Nietzsche, pensar es poetizar.

La primera mención específica y significativa al tema del arte, la encontramos ya en *El ojo pineal*, al considerar al poeta como el máximo representante de la evolución vertical del ser humano, no sin dejar de insistir en la inutilidad de su demencia. Lo que aparece aquí expresado apenas en un inolvidable párrafo de este texto de juventud, puede ser entendido como el resumen anticipado de lo que iba a ser su personal “teoría del arte”. Estos máximos representantes, los artistas, de una de las dos direcciones en las que el ser humano se ha desarrollado, la vertical, que se orienta hacia la luz solar al mismo tiempo que hacia la oscuridad de las entrañas de la tierra, sus representantes más admirados, se ven envueltos –recordémoslo- en una “agitación” tan ridícula que ni los menos cobardes son capaces de soportar, y aunque conscientes de su inutilidad y lo absurdo de su situación, son los únicos de los que podemos decir que “ningún deber ser se opone a su vida”³⁸⁷.

El arte representa una revolución contra el mundo profano del trabajo, dominado por el proyecto y la utilidad³⁸⁸. Esta es, sin lugar a dudas, la tesis fundamental, lo que consideraremos la interpretación propiamente batailleana del arte. La poesía, el arte, nos permite acceder al mundo de lo heterogéneo; pero ya en *El valor de uso de D.A.F. de Sade* nos advierte que el hecho de haber permanecido, como la religión, al servicio de los grandes sistemas de apropiación a lo largo de la historia, le ha sumido en un innegable desprestigio. El arte podría sin embargo desarrollarse de manera autónoma, aunque tal vez esa misma autonomía le llevaría a “una concepción poética total del mundo,

³⁸⁷ Georges Bataille, *El Ojo Pineal*, op. cit., p. 84.

³⁸⁸ No sería descabellado recordar ahora aquella conversación entre Rodin y Bourdelle a la que nos referíamos al principio de este trabajo.

que culminaría obligatoriamente en alguna homogeneidad estética”³⁸⁹ convirtiendo el mundo de la irrealidad que le es propio en una realidad superior que tendería a eliminar o degradar la realidad inferior, acabando así con la pretendida autonomía. Para Bataille el arte es una expresión de insubordinación, en palabras de Vincent Teixeira, una negatividad autónoma que “transgrede la cultura y el saber porque procede de un elemento salvaje e inasimilable: el deseo”³⁹⁰.

Hacia finales de los años veinte y la primera mitad de los treinta, son muchos los artículos que consagra al tema del arte, pero hay dos quizás especialmente significativos: *Architecture* e *Informe*, ambos publicados en *Documents*. En *Architecture*, vemos cómo el ser humano, aunque en constante cambio y transformación, es en cuanto que organismo, el resultado de un cierto orden, un orden que desde las partículas subatómicas hasta las galaxias, hace posibles –viables– algunas asociaciones de elementos que van más allá de la mera agrupación de las partes de un todo. El cuerpo ha sido para nosotros tradicionalmente el modelo de orden y armonía. Desde este punto de vista, la arquitectura ha pretendido desde siempre construir espacios que se adecuasen a lo humano, que fuesen de alguna manera su espejo y su prolongación, un espacio exterior que pudiera ser el reflejo de su interior más íntimo, “un espacio donde habitar, en el exterior, toda su intimidad; donde ésta, puesta fuera de sí misma, pueda ser contemplada como en un gigantesco espejo”³⁹¹. Un adentro en el afuera que a veces ha querido proyectar no sólo el intangible mundo interior sino también su forma externa como símbolo de armonía y belleza³⁹². Desde el poder, como señala el propio Bataille en su artículo, se ha sabido siempre aprovechar esta circunstancia y proyectar a través de sus grandes edificios, palacios o iglesias, una determinada imagen ideal del hombre, el que detenta el poder. Un curioso y excepcional ejemplo lo encontramos en la construcción de la Torre Eiffel, que el propio Eiffel había concebido como un gran gigante con un pie a cada lado del Sena, y que iba a representar la magnificencia de lo humano (francés principalmente), sobre el mundo. “El paso de la forma simiesca a la forma humana, presenta ya todos los elementos de la arquitectura”³⁹³, diría Bataille considerando la evolución en vertical del humano

³⁸⁹ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 253.

³⁹⁰ V. Teixeira, op. cit., p. 23. [Traducción del autor].

³⁹¹ Ginés Navarro, op. cit., p. 55.

³⁹² Cabe recordar que Le Corbusier desglosó y codificó en 1949 su dibujo/teorema: *Modulor*, en el que llegaría a plasmar con precisión sus ideas sobre la relación entre el cuerpo humano y su espacio de habitabilidad, como quedaría grabado en el hormigón de la planta baja de su primera *Unité d’Habitation* en Marsella.

³⁹³ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes I*, op. cit., p. 172. [Traducción del autor].

y su característica delimitación de lo interno y lo externo como los rasgos propios del homo sapiens que se manifiestan claramente en la arquitectura.

En su breve artículo *Informe* concibe tal concepto como trasgresión de las formas. Gran parte de su importancia reside en que dos décadas después, el célebre crítico de arte Michel Tapié, basándose en tal acepción del término, va a acuñar el de "informalismo" para englobar a una heterogénea corriente artística que dominará el panorama europeo durante los años cincuenta. Bataille, elogiando en diferentes artículos las obras de Masson, Miró y sobre todo de Picasso, interpreta la descomposición de las formas tradicionales de la figura como una provocación iconoclasta contra la razón idealista en tanto que metafísica de la luz, que habrá de ser sustituida por aquella "filosofía de la luz y de la sombra indisociables"³⁹⁴. Considera que el concepto "informe" no es tan solo un adjetivo que el diccionario pueda definir en tal o cual sentido, sino que designa algo que va más allá, que de alguna manera exige que cada cosa presente una forma "para que los hombres académicos estén contentos, que el universo tome forma"³⁹⁵. Bataille ve en tal de-formación, expresada en el arte de algunos de sus contemporáneos, la negación de los fundamentos fijos del universo y sus leyes inmutables, siendo sustituidos por una nueva imagen del mundo en movimiento y cambio constantes, de manera que el "juego de la creación", la evolución de las formas, supondrá la ruptura con la idea de modelo fijo y de imitación de una naturaleza constante, escapando así a las categorías de verdadero y falso, y recordándonos que, como Nietzsche pensaba, el arte se convierte en el paradigma de la vida.

Desde mitad de los años treinta hasta final de los cuarenta, Bataille continuará, como siempre hizo, escribiendo artículos más o menos relacionados con el arte para diversas revistas (*Cahiers d'art*, *la N.R.F.* etc.), pero será en *Critique* donde encontraremos los más significativos. En el largo periodo de los años de guerra y de los acontecimientos que la precedieron, mientras va adentrándose en su particular concepción ateológica de lo sagrado, sus consideraciones sobre la poesía y el arte en general estarán siempre presentes, impregnando toda la *Summa* hasta hacer de ella el más importante documento de su teoría del arte. Si en sus textos anteriores podíamos ver una labor minuciosa de análisis y crítica de obras plásticas y literarias, ahora se sumerge en un mundo, el de su propia experiencia interior, en el que todos los aspectos íntimos de su vida, y principalmente el arte –su propia creación–, están presentes. ¿Es posible entresacar las consideraciones específicas que podemos

³⁹⁴ V. Teixeira, op. cit., p. 54. [Traducción del autor].

³⁹⁵ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes I*, op. cit., p. 216. [Traducción del autor].

encontrar para extraerlas de su contexto y analizarlas por separado? ¿Y si fuera esto posible, tendría algún sentido hacerlo? Con toda seguridad: no. En repetidas ocasiones dice claramente que lo que llama experiencia interior –operación soberana o búsqueda de la suerte–, es un tipo de experiencia extática, que aproximándonos a la muerte –sin llegar a la aniquilación definitiva–, proporciona los momentos de mayor intensidad vital –salida fuera de sí–, y que son esos momentos los que representan la mayor amenaza y subversión del mundo racional del trabajo. Sin duda en ese tipo de experiencia, se encuentra la experiencia creativa.

Desde *La noción de gasto* de 1933, sabemos que Bataille identificaba y agrupaba como actividades propiamente humanas –tanto como improductivas–, aquellas en las que el derroche de la propia energía vital era un fin en sí. Explícitamente incluía el arte y la poesía entre ellas. Años después, en *La Experiencia interior*, se referirá de nuevo a estas diversas formas de derroche, en las que encuentra un campo de coincidencias entre el conocimiento emocional y el conocimiento discursivo: “risa, heroísmo, éxtasis, sacrificio, poesía, erotismo u otros”³⁹⁶. En *Método de meditación*, en un intento de aclarar las cosas y solucionar malos entendidos, pues fueron muchas las respuestas recibidas tras la publicación de *Experiencia interior*, explica que “precedentemente, designé la operación soberana con los nombres de *experiencia interior* o de punto *extremo de lo posible*. La designo ahora bajo el nombre de: *meditación*”³⁹⁷, y poco más adelante añadirá “La efusión más próxima a la meditación es la poesía”³⁹⁸.

Lo que caracteriza por encima de todo la “experiencia interior” (en cualquiera de sus acepciones), y como tal hemos de considerar la “experiencia poética” (artística), es que “no puede tener otra preocupación ni otro fin que ella misma”³⁹⁹. Este es el punto de partida desde el que vamos a situarnos: “lo que cuenta no es ya el enunciado del viento, sino el viento”⁴⁰⁰; el enunciado, el pensamiento discursivo se sitúa así como un medio –y por lo tanto un obstáculo– y no como un fin en sí. En la medida en que la experiencia interior es un viaje hasta el extremo de lo posible, Bataille opone la poesía a la experiencia de lo posible. Rechaza con determinación la idea de proyecto porque considera éste como un aplazamiento de la existencia, una huída de la inmanencia, un apartar la mirada de la contemplación cegadora del sol. Pero sin embargo, y aunque pudiera parecer contradictorio, insiste en la idea de que “solo la razón

³⁹⁶ Georges Bataille, *La experiencia Interior*, op. cit., p. 11.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 196.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 199.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 23.

tiene el poder de deshacer su obra", de demoler lo que edificaba. La locura no es eficaz"⁴⁰¹. Es necesario pues "salir" del proyecto mediante un proyecto.

Este planteamiento batailleano ha supuesto, como señala Jordi Llovet en *La literatura como lujo* una de las perspectivas más originales de cuantas se han dado al respecto de la "utilidad" del arte, del "para qué" de la obra de arte. Nuestra tradición, en materia de historia de la estética, ha señalado mayoritariamente la utilidad del arte en tres aspectos básicos: "la educación de los receptores, la perfección moral de los hombres y de las sociedades y la adecuación a un criterio de verdad"⁴⁰². El origen de tales ideas debemos buscarlas en Platón, concretamente en el libro III de *La República* en el que se culpa a Homero, y a los poetas en general, de escribir frases inapropiadas que influyen negativamente en el ánimo de los lectores y que por lo tanto será necesario "encarecer a los poetas que truequen en elogios todo el mal que de ordinario dicen (...) a propósito de los dioses, de los genios, de los héroes y de los infiernos"⁴⁰³. Es en este mismo diálogo donde identificará belleza, bien y verdad, contraponiendo la mentirosa imitación que los artistas hacen de la realidad frente a la veracidad de los filósofos. Esta tradición, matizada acaso por Aristóteles, es la base de las ideas que han acompañado la valoración de lo estético hasta la Ilustración y el Romanticismo. Es en el siglo XIX cuando un giro importante tendrá lugar, un giro hacia una nueva perspectiva que, curiosamente, también hundirá sus raíces en Platón. Es en su diálogo *Ion*, en el que Sócrates y el propio Ion llegan a la conclusión de que verdaderamente los poetas cuando componen sus odas están "fuera de sí" y "entran en éxtasis y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes" de tal manera que si bien los poemas son humanos, "son sin embargo divinos y obra de los dioses, y que los poetas no son más que sus intérpretes, cualquiera que sea el dios que los posea."⁴⁰⁴ En el Romanticismo, y tal vez hasta la llegada del psicoanálisis, la inspiración del artista será interpretada en términos de irracionalidad y locura, de inexplicable misterio tal vez sobrenatural. Es en esta época, a mediados del XIX, como rechazo al utilitarismo y puritanismo propios de la burguesía, cuando surge un cierto "aristocratismo" decadente y trágico, una exaltación del exceso y del lujo que tendrían en el arte un claro reflejo. En Francia es fundamentalmente donde esta corriente va a entroncar a través del simbolismo

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁰² Jordi Llovet, "Introducción", en *Georges Bataille. La literatura como lujo*, Madrid, Versal travesías, 1993, p. 10.

⁴⁰³ Platón, *Diálogos*, México, Porrúa, S.A. 1976, p. 477.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, pp. 98-99.

y el propio surrealismo con la época de Bataille. Pero sería un error considerar a éste un “nostálgico” de la aristocracia, ya que por el contrario, será Bataille el teórico que verá precisamente en la pérdida de la soberanía que usurpaba la figura del viejo aristócrata, el momento en que el hombre puede ejercer su propia soberanía, a través de acciones como la creación artística, que por su propia “inutilidad” se convertirían en acciones subversivas contra el orden burgués basado en el trabajo y el gasto productivo.

Una vez más será con Sartre con quien Bataille va a chocar de frente. De alguna manera, la concepción del artista comprometido, sometido a un deber ser del arte por el que habrá de luchar, tal como la defiende Sartre, entronca más con la concepción platónica de *La República* que con la de *Ion*. Sartre no podía aceptar una concepción del arte que ignorase deliberadamente su finalidad social, educativa o política. Para Bataille el artista no debe luchar por la libertad sino que debe ejercer tal libertad; debe encarnarla. Escribe en 1948 en *El Surrealismo y Dios*: “¿Por qué escribe usted?, preguntaron los surrealistas (incluso antes de llamarse así). Un hombre que escribe es un hombre que no quiere ser aquello que el hombre es para un patrono, y ocurre lo mismo con aquel que lo lee”⁴⁰⁵. En el artículo *¿Es útil la literatura?* de 1944, califica de “fatalidad del fascismo” el haber querido “convertir la literatura en un instrumento”⁴⁰⁶. De forma similar juzga, en *La utilidad del arte*, de 1952, el “realismo socialista”, que Stalin se empeña en imponer como medio de actuar sobre las masas. En este último artículo Bataille lleva el problema un poco más lejos, atribuyendo la necesidad de considerar el arte como algo útil, a la desacralización de la sociedad contemporánea, en la que la soberanía que detentaba Dios frente al artista ha pretendido ser sustituida por la soberanía del Estado. El artista puede ejercer la libertad que le corresponde sustituyendo a Dios, ocupando su lugar, una vez recuperada la soberanía que le había sido arrebatada, pero sin perder su carácter sagrado, que reside precisamente en dicha libertad. Acaso, piensa Bataille, sea este el fin que persigue el arte contemporáneo. Kurt Schwitters, uno de los artistas más significativos no sólo del Dadaísmo alemán, sino del arte europeo en general del siglo XX, y abiertamente comprometido con la lucha política, diría a este respecto: “Una obra artística consecuente no puede relacionarse nunca con algo exterior a sí misma sin perder su relación con el arte. A la inversa, todo el mundo puede relacionarse con la obra de arte desde el exterior: el espectador.”⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Georges Bataille, “El surrealismo y Dios”, en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 100.

⁴⁰⁶ Georges Bataille, “¿Es útil la literatura?”, en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 31.

⁴⁰⁷ K. Schwitters, Citado por Lourdes Cirlot en *Las claves del dadaísmo*, op. cit., p. 51.

En numerosas ocasiones Bataille insiste en la relación entre la necesidad de "ser útil" que siente el artista y su "debilidad"; por miedo a la libertad, o por la mala conciencia que siente ante su propia inutilidad, se lanza a la lucha bajo unos presupuestos externos, bajo una causa que le trasciende, mostrando una total ausencia de soberanía. En *Carta al señor Merleau-Ponty* escrita en 1947 podemos leer, refiriéndose a Sartre -representante máximo del escritor comprometido en ese momento- que "es el mayor de todos los literatos-parásitos de la burguesía que he conocido"⁴⁰⁸.

Bataille no dirige sus críticas hacia el contenido o la forma de la obra de arte, sino hacia la actitud del artista, la experiencia interior en el momento de crear: esta es la perspectiva que podríamos considerar batailleana propiamente dicha. Vemos que se muestra claro y contundente a ese respecto: su planteamiento "no conlleva la condena de género alguno sino de la idea premeditada, de las consignas. Sólo se escribe con autenticidad bajo una condición: que a uno le dé todo igual, se pase por el forro las consignas"⁴⁰⁹.

En *Voluntad de lo imposible*, de 1945, retoma uno de los temas fundamentales que había tratado en *La Experiencia interior*: el impulso de la poesía va de lo conocido hacia lo desconocido, al contrario que la filosofía (Hegel) que parte de lo desconocido hacia lo conocido. Pero el impulso poético se acerca a la locura y se inicia así un movimiento de vuelta. De tal manera puede decirse que la poesía es una negación de sí misma. La poesía es, en cuanto que experiencia interior, un viaje hasta el límite de lo posible. Es la diferencia entre la "petite mort" y la muerte definitiva. Sin duda, en la posibilidad de retroceso una vez alcanzado ese punto extremo de lo posible, está la negación de tal experiencia, la inutilidad misma de tal aproximación, la caída en el sin sentido; sin embargo, es a través de la poesía como nos es posible entrar "en una especie de tumba donde, de la muerte del mundo lógico, nace una infinidad de posibilidades"⁴¹⁰.

En este punto es donde el planteamiento batailleano difiere también del surrealismo, al menos tal como lo había concebido Breton. Mientras que para este último el "punto sublime" de la creación artística es entendido como un punto maravilloso y mágico de plenitud, para Bataille sin embargo es ese mismo punto un momento de ebullición en el que la pérdida es total, como un potlach delirante, es un abandono absoluto en la "ruina interior". Es por esto que Bataille piensa el surrealismo como una iglesia, una aspiración religiosa, y a

⁴⁰⁸ Georges Bataille, "Carta al señor Merleau-Ponty", en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 67.

⁴⁰⁹ Georges Bataille, "¿Es útil la literatura?", en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 32.

⁴¹⁰ Georges Bataille, "La voluntad de lo imposible", en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 41.

diferencia de ellos, ve en “el azul del cielo” al mismo tiempo que la cumbre, un descenso vertiginoso a las tinieblas. Es ahí donde radica el poder trágico y la fuerza inquietante y sacrificial del arte soberano, y así “la poesía da la clave de lo sagrado en la medida en que comunica el instante en el que el hombre se sumerge en lo desconocido”⁴¹¹.

Para Bataille el arte no es comunicación, como lo es para Sartre; el poeta busca una suerte de comunión basada en el silencio de lo incomunicable en su inmersión en lo desconocido. El autor, como individuo que comunica a los otros individuos, se desvanece, se diluye en la idea del artista soberano, dionisiaco, que se funde con el cosmos.

De nuevo encontramos aquí el eterno “Oui” de Zaratustra o de Bataille. El arte soberano, sagrado, es una apertura infinita a nuevas posibilidades. En *Los comedores de estrellas*, de 1940, se nos presenta a Masson como el pintor del arte soberano, como la encarnación del genio creador, que como un dios crea la existencia. Ve en él la emoción extrema, la exaltación de lo dionisiaco, de la embriaguez, del juego trágico de la vida. Ya vimos en *Sobre Nietzsche*, que el artista debe pagar por su libertad el alto precio de la renuncia del mundo real, pero este precio a menudo resulta excesivo y son muchos los que sueñan con recuperar la realidad perdida. En este caso deberán “renunciar a la libertad y servir a una propaganda”⁴¹². Tanto para Masson como para Bataille, España representaba el lugar mítico ideal donde los extremos podían palparse de inmediato, el país de los éxtasis místicos y de las fascinantes fiestas taurinas donde el horror y la muerte podían entremezclarse con la belleza en un extraño “mariage” del Cielo y el Infierno. Goya y Picasso representan para Bataille esta cumbre de ese mundo y del arte, y a ambos pintores les dedica abundantes y elogiosas palabras. Picasso “no es solamente el más grande de los pintores vivos: es también el más libre” y de Goya dirá, con Malraux, que es uno de los iniciadores de la pintura moderna. Señala expresamente, sin embargo, la circunstancia de que quizás las mejores obras de ambos pintores sean la representación de la lucha del pueblo español por su libertad pero que, no obstante su “puissance visionnaire” está muy por encima del simple documento histórico. El artista tan sólo puede comprometerse en la lucha por la libertad “manifestando esa parte libre de nosotros mismos que ninguna fórmula puede definir, sino solamente la emoción y la poesía de las obras desgarradoras”⁴¹³.

⁴¹¹ V. Teixeira, op. cit., p. 91. [Traducción del autor].

⁴¹² Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., pp. 25-26.

⁴¹³ Georges Bataille, “¿Es útil la literatura?”, en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 32.

En la medida en que el arte es una experiencia extática, la fusión del sujeto con el objeto exige la pérdida total de la individualidad de tal sujeto como autor de una obra. El arte moderno, o al menos una parte de él, ha tendido a magnificar la importancia del autor con respecto a la obra, de tal manera que la "originalidad" se ha convertido en un valor casi indiscutible. Esta necesidad de "atribución" de la obra a un autor responsable, ha llevado consigo la devaluación de los fenómenos generales o colectivos, al ser descritos "mediante palabras como "tradición", "mentalidad", "modos"; [a los que] se les deja interpretar el rol negativo del freno"⁴¹⁴ por expresarlo en palabras de Foucault. Bataille se muestra claro en ese sentido: "yo no soy nada en comparación con el libro que escribo: si logra transmitir aquello que me ha consumido habré vivido para escribirlo"⁴¹⁵. El sujeto, en la experiencia extática se pierde en el objeto. Pero el sujeto es sin duda "conciencia de otro", y en el momento en que experimenta la disolución "fuera de sí, se abisma en una multitud indefinida de existencias posibles"⁴¹⁶.

Esta es la "comunicación sagrada" a la que se refiere Bataille. Una comunicación en el silencio de una experiencia tal, que el sujeto que se abisma en la creación de una obra de arte, pudiera fundirse en la del "otro", cuya experiencia, se pierde en la contemplación. Sin duda el arte parte de un proyecto y tal proyecto es trabajo, es "obra de esclavo", pero apenas iniciado el proceso de crear un mundo a imagen del proyecto, la experiencia de pérdida en la que se abisma el artista le trae la soberanía y "si bien en primer lugar es deseo de anular el deseo, apenas ha alcanzado sus fines y ya es deseo de reavivar el deseo"⁴¹⁷ La creación artística es claramente la salida del proyecto mediante un proyecto. La inmersión en el no saber, la puesta en juego de la vida que supone la experiencia extática para el hombre hasta el límite de lo posible, sin otra guía que la suerte, sin ningún fin que la justifique, necesita sin embargo partir de la voluntad.

En *Le petite* podíamos leer que "escribir es buscar la suerte"⁴¹⁸, pero no basta con eso, como dirá en *La experiencia interior* : "es necesario forzar la suerte"⁴¹⁹, es necesaria la voluntad, el proyecto para perderse en la infinidad de posibilidades ante las que nos abre tal experiencia aterradora. La experiencia creativa es pues también, y sobre todo, "voluntad de suerte".

⁴¹⁴ N. Chomsky y M. Foucault, *La naturaleza humana: justicia versus poder*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 25.

⁴¹⁵ Georges Bataille, *El límite de lo útil*, Madrid, Losada, 2005, p. 131.

⁴¹⁶ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 70.

⁴¹⁷ Ibídem, p. 65.

⁴¹⁸ Georges Bataille, *Oeuvres complètes III*, op. cit., p. 69. [Traducción del autor].

⁴¹⁹ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 48.

EL ARTE COMO TRASGRESIÓN DEL LÍMITE.

El ser humano, para llegar a ser tal, hubo de aprender a vivir en grupo. Hoy sabemos que sin el grupo el individuo aislado no podría desarrollarse como humano. Este aprendizaje pasa necesariamente por una cierta regulación del comportamiento de los miembros del grupo. Salir de la animalidad consiste en “retrasar” la satisfacción de las necesidades, que ya no se hará de forma inmediata sino en virtud de una idea de conveniencia. Es a esto a lo que llamamos trabajo. Sólo así es posible imaginar una sociedad, es decir, cuando un grupo de individuos se asocian para desarrollar un trabajo. Para ello es necesario establecer unas normas que todos habrán de respetar. En resumen: sin grupo no hay ser humano, sin trabajo no hay grupo y sin ley no hay trabajo. No cabe duda de que la ley supone la negación de algunos comportamientos y la obligatoriedad de otros. Bataille piensa la ley originaria basada en dos prohibiciones fundamentales: la muerte y el incesto. Esto supone una restricción del comportamiento en cuanto al control de la violencia y del deseo sexual. Para él, como sabemos, son los pilares básicos que han hecho posible la salida del mundo animal. Poner orden en el caos supone delimitar un conjunto indiferenciado. Es precisamente mediante la creación de los límites como se ordena el “continuum”, para construir, mediante discontinuidades, una forma precisa que pueda asumir una identidad.

Cuando el hombre se establece en la entrada de la cueva, construye su núcleo de orden y sentido gracias al límite luz-oscuridad que lo rodea, y lo separa del inmenso caos informe. De la misma manera, en otro momento, creará a su alrededor, gracias al arte de la arquitectura, un límite de piedra que lo separa y lo protege, un límite que establece la diferencia dentro-fuera y que es un reflejo del interior-exterior del propio ser humano. El arte en general, desde su lejano principio, ha consistido siempre en esta creación de límites que dan forma al caos, ya fuera golpeando y raspando un trozo de piedra para separar lo necesario de lo superfluo, delimitando contornos de color sobre una superficie u ordenando con precisión las sucesiones sonido-silencios. Todo esto podemos decir que es ordenación del caos mediante creación de interdictos. Sin embargo, para Bataille, falta lo más importante: la trasgresión.

¿Qué hubiera sido del ser humano si nunca se hubiese aventurado -no sin cierta temeridad, pasión, inconsciencia y curiosidad- más allá de la luz,

hacia la inconmensurable oscuridad, aún dejando atrás la seguridad del fuego y el orden establecido? Pero Bataille no imagina un individuo despreocupado, que como un animal cualquiera, camina alejándose sin más. El hombre, por el contrario, se adentra en lo prohibido consciente del peligro, o incluso atraído por él. Necesita ir más allá, hasta el límite de lo posible, de lo soportable, para sentirse vivo, para ser verdaderamente humano. El ser humano ha de abismarse en el afuera, más allá de límite, y ya sea en aquel afuera del cielo azul o en el de su interior más profundo, poco importa. A diferencia del animal, el humano parte de una intención de transgredir –quizás no libre de vergüenza-, un plan previo de perderse, un proyecto consistente en salir fuera de lo proyectado. Necesita construir unos límites para luego transgredirlos, para que puedan seguir funcionando como límites. Sin límites no hay trasgresión, pero sin trasgresión tampoco hay límite. Una casa son sus paredes, sus límites sin duda, pero para que sea realmente habitable habrán de ser en cierto modo transparentes, no sólo de dentro hacia fuera a través de sus ventanas, sino que toda su construcción exterior deberá hablarnos de su interior y de quienes allí habitan. De la misma manera que la parte importante de un templo o un palacio es precisamente la que va más allá de sus muros, la que estos nos descubren, una casa nos muestra su interior precisamente a través de las paredes que la cierran.

Una obra de arte cualquiera será tal precisamente por lo que la trasgresión de sus propios límites nos muestra. La música se construye creando límites en el tiempo pero la música es en realidad lo que nos hace “salir” del tiempo. La obertura del *Don Juan* de Mozart, dice Bataille en *La conjuración sagrada*, “más que cualquier otra cosa, (...), vincula lo que me ha apartado de la existencia a un desafío que me abre a un arrobamiento fuera de mí”. Ese arrobamiento es precisamente la música y no la ordenación de los sonidos, aunque sin orden que transgredir no habría arrobamiento, ni música. Tal como dice Derrida, Bataille no evita los conceptos hegelianos, los utiliza, parte de ellos, para poco a poco ir disolviéndolos en un deslizamiento casi imperceptible hasta hacer estallar su sentido. Es la misma explicación que veíamos en cómo Bataille interpreta la pintura de Manet. A diferencia de Goya, no subvierte con violencia la tradición, sino que parte de ella, la utiliza, pinta el retrato de Maximiliano o el desnudo de una mujer tumbada con maestría “académica”, y sin embargo, es esta aparente pulcritud representativa lo que le permite disolverlos en el silencio a través precisamente de la indiferencia, y la distancia con que trata al modelo, hasta hacerlos desaparecer.

El homo faber-escultor que trabaja la piedra, símbolo de lo informe, símbolo de Dios y de las entrañas de la tierra, trabaja de acuerdo a un proyecto, quizás un boceto o una idea, para dar forma a lo informe, para dar orden al caos de la roca. Dice M. Eliade al respecto de la actitud de Brancusi ante la piedra que es “comparable a la solicitud, el temor y la veneración de un hombre de la época neolítica para quien las piedras constituían hierofanías”⁴²⁰. Es sin embargo el propio proceso creativo, a través de la búsqueda de los límites superficiales definitivos que van a constituir un adentro y un afuera en la masa, es ese proceso de pérdida y fuera de sí y del tiempo, el paso hacia el homo ludens-escultor que conseguirá en la obra acabada una interrelación dentro-fuera tal que en el interior se “vea” el exterior al tiempo que el interior salga afuera, difuminando así los límites hasta disolverlos y hacerlos desaparecer. “El hombre es el ser entreabierto”⁴²¹, una puerta, como diría Bachelard.

Se ha dicho muchas veces que la escultura de Chillida es “música en hierro”, es decir, capaz, tal vez como el *Don Juan*, de “salir del tiempo”. El propio Chillida nos cuenta que en sus conversaciones con Heidegger⁴²², el filósofo le decía que “lo que el escultor produce son cuerpos, que la hechura de un cuerpo de estos, una escultura, tiene lugar en una limitación que es a la vez una inclusión y una exclusión con respecto a un límite”⁴²³. Es también significativo a este respecto cuando le pregunta a Giacometti por qué sus esculturas son cada vez más pequeñas, recordando la ocasión en que Giacometti llevó todas las obras de una exposición en una cajetilla de tabaco, y éste le responde: “para que el espacio se agrande”⁴²⁴. Tradicionalmente la historia del arte ha interpretado la escultura como una plasmación de unos límites, los que determinan la superficie visible, y su evolución formal en el tiempo. Desde el punto de vista batailleano la escultura, como obra de arte, es precisamente lo que transgrede tales límites. El escultor Henry Moore solía decir al respecto de su obra: “Más que dar la impresión de que es un objeto más pequeño esculpido de un bloque más grande, al observador debería darle la sensación de que lo que está viendo contiene en su interior su propia energía orgánica que pugna por salir: si una obra escultórica tiene su vida y forma propias, tendrá vida y se expandirá y parecerá más grande que la piedra o la

⁴²⁰ Mircea Eliade, *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 1995, p. 142.

⁴²¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de cultura Económica, 1998, p. 261.

⁴²² Heidegger, en 1967, propuso a Chillida las ilustraciones de su libro *El arte y el espacio*. El escultor, no sólo hizo las litografías para ilustrar los textos, sino que diseñó la edición del libro con un formato muy original en el que los textos mismos estaban también litografiados, manuscritos en las planchas por el propio Heidegger. Después hicieron juntos la presentación-exposición de su obra.

⁴²³ Martín De Ugalde, *Hablando con Chillida*, San Sebastián, Txertoa, 2002, p. 103.

⁴²⁴ Varios Autores, *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona, Destino, 2003, p. 55.

madera de la que ha sido tallada. Tiene que dar siempre la impresión, tanto si está tallada como si está modelada, de haber surgido orgánicamente, creada por su presión interior”⁴²⁵. Y ¿qué es este “expandirse” y este percibir algo que “pugna por salir” sino la trasgresión del propio límite que la conforma?

Otro artista que ha sabido expresar como pocos su experiencia creativa y el sentido de su obra es Mark Rothko: “no soy un artista abstracto... No me interesa la relación entre color y forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales. La tragedia, el éxtasis, la fatalidad del destino y cosas así. El hecho de que muchas personas se desmoronen y lloren al verse confrontadas con mis cuadros demuestra que consigo expresar este tipo de emociones humanas elementales... La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos. Y si usted, tal como ha dicho, sólo se siente atraído por sus relaciones de color, entonces se le escapa lo decisivo”⁴²⁶.

Pero sería un error pensar en una trasgresión externa al propio arte, considerando por tal una crítica o puesta en cuestión de un orden establecido “ajeno” a la propia obra, ya que entonces el arte se vería sometido a propósitos, “compromisos”, que nada tienen que ver con los límites construidos por la propia obra. Bataille lo ha dejado claro: contra la opinión sartreana, el artista soberano no se somete a nada; es él quien ha de crear sus propios límites, aquellos que luego habrá de transgredir. Debe salir del proyecto; mediante un proyecto, sí, pero ha de salir. Como veíamos con el *Guernica* o con *Los fusilamientos*, el artista, como individuo puede apoyar una causa o luchar por ella, pero como artista soberano la lucha se libra en otro terreno. Muchos han considerado a Rothko un trasgresor de la historia de la pintura precisamente por su original utilización del color, pero según él, “se les escapa lo decisivo”. La comunicación con el espectador no es en términos de mensaje, de narración, a través de un tema o la expresión de sus sentimientos. El artista va hacia lo desconocido y se pierde en su propia experiencia, se transforma, sufre, sujeto y objeto se funden hasta el silencio profundo. El individuo que contempla su obra, no percibirá el “mensaje de Rothko” sino que entrando en ella, sumergiéndose en su océano, será en su propia experiencia interior donde se perderá. Esta es, a través del silencio, la forma de conexión que Bataille llamará comunión o comunicación sagrada, diferenciándola y oponiéndola a la comunicación sartreana. Es por ello, como dice Adorno, que “el lenguaje es un constitutivo y un enemigo mortal del arte”. Para este filósofo y músico alemán,

⁴²⁵ Henry Moore, *Escultura*, Barcelona, Polígrafa, 1981, p. 59.

⁴²⁶ Jacob Baal-Teshuva, *Rothko*, Colonia, Taschen, 2003, p. 57.

la expresión del arte "no es la de comunicar su sujeto, sino el temblor de la historia primigenia de la subjetividad, del alma. [...] La expresión de la obra de arte es lo no subjetivo que tiene el sujeto"⁴²⁷. Esto es precisamente lo que pretende Rothko cuando habla de las emociones humanas más elementales, ese temblor de la historia que en absoluto se reduce a la subjetividad del sujeto. Adorno, como Rothko, piensa que cuando un espectador percibe el desarrollo de una obra artística: sus motivaciones, su contenido, su intención y su idea, si no es capaz de ir va más allá, se "ha pasado por alto lo esencial".

Didier Ottinger, en *La ateología estética*, pone como máximos ejemplos de lo que él considera un arte batailleano a Giacometti y Masson. Ambos cumplen perfectamente lo que Ottinger considera la principal característica para la "verdadera creación": una inmersión apasionada en el mundo. Masson "frente a la razón cubista, elige la desmesura de los profetas y los locos", y Giacometti, elige "un brazo a brazo con lo real" al renunciar a un arte "proveniente de la lógica formalista del cubismo"⁴²⁸. Ambos fueron amigos de Bataille y compartían sin duda muchos puntos de vista. Escribe Giacometti: "yo comenzaba dos o tres esculturas diferentes y ellas llegaban al mismo punto, se convertían siempre en la misma cosa..."⁴²⁹ Aunque comenzaba con una idea previa, un proyecto concreto de trabajo, sin embargo, en el proceso, se perdía. Este "perdersé" en el proceso es la experiencia interior, artística en este caso, descrita por Bataille.

Adorno, en su *Teoría estética*, plantea la misma idea. Insiste en la necesidad de pasar un "momento cognoscitivo", puesto que dejarlo todo en manos de la irracionalidad sería un error y una "profanación", sin embargo, tras este momento inicial, necesariamente racional, la experiencia artística pasa a ser "la evidencia de lo inevidente, la comprensión de lo incomprensible".⁴³⁰

No es entonces un mero dejarse llevar, sino partir de un proyecto y un método de trabajo sabiendo que ese mismo proceso llevará al artista a la pérdida de sí, a la disolución del sujeto en un Afuera convertido ahora en sujeto-objeto. Es la voluntad de ir más allá, hasta el extremo de lo posible, sabiendo que no es la muerte definitiva, sino que ese extático momento de cercanía con la muerte es de tal intensidad que el artista ya vivirá pendiente de ese momento, de repetirlo siempre una vez más, para ir un poco más lejos, un poco más cerca de lo imposible.

⁴²⁷ T. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus humanidades, 1990, p. 151.

⁴²⁸ D. Ottinger, "La "ateología" estética de Georges Bataille", en *Homenaje a Georges Bataille*. Madrid, Centro Cultural del Conde duque, 1992, p. 99.

⁴²⁹ A. Giacometti, *Écrits*, París, Hermann, 1997, p. 244. [Traducción del autor].

⁴³⁰ T. Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p. 449.

Hacia un arte batailleano.

Escribir es buscar la suerte.

La suerte anima las partículas más pequeñas del universo:
el centelleo de las estrellas es su poder, una flor de los campos
su encantamiento.

El calor de la vida me había abandonado, el deseo ya no tenía objeto:
mis dedos hostiles, doloridos, tejían siempre
la tela de la suerte.

Al dar a la suerte una angustia tan desgraciada,
yo tenía el sentimiento de llevarle el hilo que faltaba.

Feliz, yo era jugado, era su cosa, ELLA era el sol
en la extensa bruma de mi desgracia.

La había perdido, pero conociendo los secretos de las palabras
mantengo entre ella y yo el lazo de la escritura.

La punta de la suerte está velada en la tristeza de este libro.

Sería inaccesible sin él.⁴³¹

Hemos llegado al final de nuestro viaje. Partíamos de una época y un lugar concretos. Hemos seguido el rastro de unas huellas, lo más de cerca posible, por algunos de los caminos que recorrió Bataille. Sin duda podríamos haber seguido otros, tal vez otra huellas. Pero este itinerario nos ha conducido hasta descubrir las posibilidades que entraña dejarse guiar por la experiencia íntima de cada uno, la experiencia de la entrega incondicional a la vida, la del sí más rotundo, sincero y arriesgado. Es esta misma aceptación la que nos pone en juego en la vida, la que nos da la posibilidad de no ser meros espectadores, e implicarnos en los laberintos más oscuros y en la cegadora luz del azul del cielo.

Esta puesta en juego de uno mismo, sin reservas, sin dioses ni probabilidades, es la aceptación total de la suerte como única guía, no con

⁴³¹ Georges Bataille, *Oeuvres complètes III*, op. cit., p. 69. [Traducción del autor].

resignación pasiva y decepcionada, sino con la pasión de quien desea -amambrar la vida, jugarla, de quien quiere verdaderamente la suerte, sin invocarla ni traicionarla, de quien en su experiencia interior muerde y escupe la cabeza de la serpiente, de quien realiza su íntimo viaje hasta el límite de lo imposible, con sincera voluntad de suerte. Tan solo algunos filósofos y artistas han seguido el camino de la experiencia, solo algunos han buscado en sus propios límites el origen mismo de su pensar, los que se han aventurado hasta los confines, hasta el éxtasis, la poesía, la "petite mort" en todas sus posibilidades. Y tal vez, como nos recordaba Morey, son sólo unos pocos de estos, los que han sobrevivido para contarlo, los que no han caído en el horror sin retorno de la muerte o la locura. Bataille es, seguramente, el mejor ejemplo.

Para la historia posterior de la filosofía, su aportación resulta evidente a juzgar por la gran influencia que otros filósofos han dicho haber recibido de Bataille. La *Summa Ateológica* es un modelo, una manera de hacer filosofía, que han seguido toda una generación de filósofos en la segunda mitad del XX. El caso de Foucault es especialmente significativo: "Hoy lo sabemos: Bataille es uno de los escritores más importantes de su siglo"⁴³². También para la literatura, su obra ha sido una referencia esencial. Y así, tanto en el pensamiento como en el arte, encontraremos importantes autores que de una u otra forma han seguido sus huellas por los diferentes caminos que recorrió. Nosotros nos hemos adentrado quizás por el menos transitado: su reflexión sobre el arte. Son muy pocos los estudios realizados sobre este aspecto del pensamiento batailleano. Es ahí donde hemos querido situar este libro: un camino solitario, apenas frecuentado, que nos ha conducido a plantear una forma muy peculiar de entender el arte. Muy lejos de los planteamientos tradicionales y contemporáneos de la Estética y la Historia del Arte, Bataille nos muestra una manera de acercarnos al fenómeno artístico desde el presente, desde el momento mismo de la experiencia extática, ya sea de la creación o de la contemplación.

Partíamos, para nuestro recorrido, de señalar la importancia de un lugar y un momento particularmente importantes: el París de la primera mitad del XX. El momento en que arte y pensamiento se acercan hasta fundirse; el único lugar donde tal vez esto fue posible.

El hombre ha creado un extraño equilibrio entre la formulación de interdictos que garantizan la vida propiamente humana, separada de su ancestral animalidad, con la necesidad de transgredir tales interdictos, hasta el punto de que estos límites o prohibiciones no podrían ser mantenidos si no

⁴³² Michel Foucault, *Presentación*. Georges Bataille. Obras completas. Op., cit., p.5

fuesen transgredidos, eso sí, de una forma ritualmente controlada. El mundo de la trasgresión es lo que Bataille va a llamar sagrado, a diferencia del mundo profano construido a partir de la ley, el orden y el trabajo. Esta actitud de trasgresión en la que el propio acto no se somete a ningún fin, sino que es fin en sí mismo, es el tipo de acciones que Bataille llamará soberanas y que tienen en común con la animalidad la inmanencia que supone la inmediatez de su resolución, la absoluta ausencia de sometimiento de tal acción, que no será nunca medio para ninguna causa posterior o superior.

El ser humano deberá viajar hasta el límite, hasta lo imposible mismo, dentro de sí, hasta la pérdida total de la conciencia, hasta la dilapidación del propio ser, para encontrar su ser soberano. Es el mismo hombre soberano que se atrevió a transgredir la seguridad del fuego de la tribu para adentrarse en la oscuridad de la fría cueva y pintar el recóndito techo. Bataille nos muestra en la *Summa* su propio viaje interior, su desgarramiento y su renacer dionisiacos, invitándonos a profundizar en nuestra propia experiencia interior. Cada uno deberá aventurarse en solitario, en su propia oscuridad, guiado exclusivamente por su voluntad de suerte.

Pero Bataille no renuncia a la posibilidad de comunicar lo que sin duda aparece como inefable. El ser humano debe realizar su propia experiencia en solitario, deberá vivir su propio desgarramiento, pero es precisamente esta herida abierta la que pone en profunda conexión a los seres, de herida a herida, de desnudez a desnudez. Esto es lo que va a llamar comunión. Esta será la última formulación de la comunidad que siempre buscó hasta el final de su vida. La comunicación fuera del lenguaje, tan sólo a través de la muerte. El ser humano ha conjurado a la muerte, ha inventado un después para alejarse de ella, pero sabe que la muerte será inevitable. Ha querido trascender el presente imaginando un futuro más allá. Pero no es sino en la muerte donde el hombre va a encontrarse consigo mismo, con lo que realmente es, y con sus semejantes. Es la experiencia de la cercanía a la muerte lo que más intensamente nos hace sentir la vida. El ser humano busca la muerte para poder vivir, pero sabe cuál es el peligro. El interdicto marca una cierta distancia que no hay que traspasar, la distancia necesaria para creerse a salvo: la seguridad y la trascendencia. Sin embargo, y esto es lo que hace del hombre un ser irremediabilmente trágico, tan sólo las experiencias que nos apartan de esa seguridad y nos aproximan a la pérdida de la conciencia, de la individualidad, las que nos disuelven como sujetos en el Afuera, son las que nos hacen sentir la vida con plenitud. Son las experiencias del amor, de la risa y del éxtasis, las que todos buscamos.

Hemos querido centrar, a partir de aquí, nuestra mirada, en uno de los caminos que más claramente, desde el principio de los tiempos, el ser humano ha seguido para ejercer su soberanía, su libertad: el camino del arte, una de las formas de experiencia extática, planteadas por Bataille, que muestran un mundo, de entre los posibles, por el que viajar hasta más allá de los límites de la consciencia. Uno de los caminos en los que el homo sapiens, como homo ludens, ha podido transgredir los límites que él mismo ha fijado, por el que puede salir del proyecto, mediante un proyecto.

El arte batailleano queda así enmarcado por dos aspectos: por una parte, se trata de una experiencia interior; por otra, es una trasgresión de los límites del sujeto como tal, y por lo tanto, una manera de alcanzar la íntima comunión con otros seres. Esta manera de acercarnos al hecho artístico es ajena a lo que tradicionalmente se ha clasificado como estilos artísticos, y también a los planteamientos teóricos que han pretendido definir el deber ser del arte. Lo que hemos querido denominar como arte batailleano atiende exclusivamente al proceso mismo de la creación artística, al momento mismo, como instante eterno, de crear: la creación artística como voluntad de suerte.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. Bibliografía de Georges Bataille

- Bataille, Georges, *EL ARTE COMO VOLUNTAD DE SUERTE*, *Discusión sobre el pecado* Buenos Aires, Paradiso, 2005.
- Bataille, Georges, *El Aleluya y otros textos*, Madrid, Alianza editorial, 1988.
- Bataille, Georges, *El Culpable*, Madrid, Taurus, 1986.
- Bataille, Georges, *El Erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- Bataille, Georges, *El límite de lo útil*, Madrid, Losada, 2005.
- Bataille, Georges, *El Ojo pineal precedido de El ano solar y Sacrificio*, Valencia, Pre-textos, 1979.
- Bataille, Georges, *El pequeño*, Valencia, Pre-textos, 1977.
- Bataille, Georges, *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets, 1989.
- Bataille, Georges, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1989. Versión castellana de Fernando Savater.
- Bataille, Georges, *La literatura como lujo*, Madrid, Versal (Cátedra), 1993.
- Bataille, Georges, *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002.
- Bataille, Georges, *La parte Maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.
- Bataille, Georges, *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Bataille, Georges, *Madame Edwarda*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- Bataille, Georges, *Obras Escogidas*, Barcelona, Barral, 1974. Traducción de Joaquín Jordá.
- Bataille, Georges, *Oeuvres Complètes*. París, Gallimard, 1973.
- Bataille, Georges, *Sobre Nietzsche. Voluntad de Suerte*, Madrid, Taurus, 1979. Traducción de Fernando Sabater.
- Bataille, Georges, *Une liberté souveraine*, París, Presses Universitaires de France, Farrago, 2000.

2. Bibliografía General

- Adorno, T, *Teoría estética*, Madrid, Taurus humanidades, 1990.
- Baal-Teshuva, Jacob, *Rothko*. Colonia, Taschen, 2003.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 1998.
- Bakunin, M, *La revolución social en Francia I*, Madrid, Jucar, 1980.
- Barrios, Manuel, *La voluntad de poder como amor*, Barcelona, Serbal, 1990.
- Barthes, Roland, *La métaphore de l'oeil*, en Critique aout-septembre 1963. Nº 195-196, París, Minuit, 1963.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Barcelona, Círculo de lectores, 1992. Traducción de Manuel Neila.
- Benjamín, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2007.
- Benjamín, Walter, *Ensayos escogidos*, Mexico D.F., Coyoacán, 2006.
- Berger, John, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 2006
- Bougault, Valérie, *Paris. Motparnasse*, París, Terrail, 1996.
- Breton, André, *Antología 1913 – 1966*, México, Siglo XXI, 1979.
- Breton, André, *El Surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1972.
- Breton, André, *Les pas perdus. Oeuvres complètes I*, París, Gallimard, 1988.
- Breton, André, León Trotsky. Diego Rivera, *Por un arte revolucionario e independiente*, Barcelona, El Viejo Topo, 1999
- Breton, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995.
- Breton, André, *Position politique du surréalisme*, París, Pauvert, 1971,
- Brihuega, Jaime y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1996.
- Burgos Díaz, Elvira, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1993.
- Burgos Díaz, Elvira, *Qué cuenta como una vida*, Madrid, Antonio Machado Libros, Mínimo Tránsito, 2008.
- Campillo, Antonio, *Contra la economía. Ensayos sobre Bataille*, Granada, Comares, 2001.
- Campillo, A., "Georges Bataille: La comunidad infinita", en *Georges Bataille. El estado y el problema del fascismo*, Valencia, Pre-textos, 1993
- Campillo, Antonio, "Introducción. El amor de un ser mortal", en *Georges Bataille. Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós, 1996.

- Camus, Albert, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 2007.
- Catucci, Stefano, "La pensée picturale", en *Michel Foucault, la littérature et les arts*, Actes du Colloque de Cerisy-Juin 2001. París, Kime, 2003.
- Chomsky, N. y Foucault, M., *La naturaleza humana: justicia versus poder*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- Cirlot, Lourdes, *Las claves del dadaísmo*, Barcelona, Planeta, 1990.
- De Cortanze, Gérard, *L'irréductible hostilité de Bataille au Surréalisme*, en *Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, París, Magazine littéraire n° 243, Junio de 1987.
- De Launay, Marc, *Deleuze et Nietzsche, ou l'inverse...* en *Nietzsche*, París, Magazine Littéraire Hors-série n° 3, 2001.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Derrida, J., *De la economía restringida a la economía general*. En *Escritura y Diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Descombes, V., *Lo mismo y lo otro*, Madrid, Cátedra, Teorema, 1988.
- De Ugalde, Martín, *Hablando con Chillida*, San Sebastián, Txertoa, 2002.
- Eckhart, *Obras escogidas*, Barcelona, Edicomunicación, S.A., 1998.
- Einstein, A., *Notas autobiográficas*, Madrid, Alianza, 1986.
- Eliade, Mircea, *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 1995.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1988.
- Escotado, Antonio, *Historia general de las drogas*, Madrid, Espasa, 1999.
- Fink, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad, 1980.
- Foucault, Michel, *Entretien avec Michel Foucault*, en *Dits et Écrits IV*, París, Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, París, Gallimard, 1971.
- Foucault, Michel, *Presentación*, en Bataille, Georges, *Oeuvres Complètes*. París, Gallimard, 1973.
- Freud, Sigmund, *Obras Completas. Tomo II*, Madrid, Biblioteca nueva, 1972.
- Gefen, Gérard, *Paris des artistes*, París, Éditions du Chêne, 1998.
- Giacometti, Alberto, *Écrits*, París, Hermann, 1997.
- Goldaracena, Celso, *Bataille y la filosofía*, La Coruña, Eris, 1996.
- Guggenheim, Peggy, *Confesiones de una adicta al arte*, Barcelona, Lumen, 2002.
- Haar, Michel, *Heidegger: une lectura ambivalente*, en *Nietzsche*, París, Magazine Littéraire Hors-série n° 3, 2001.

- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1991.
- Heráclito, en *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Hughes, Robert, *El impacto de lo Nuevo. El arte en el siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2000.
- Hurtin, Jean, *L'offensive continue*, en *Histoire de la psychanalyse à travers le monde*, París, Le Magazine littéraire nº449, Enero de 2006.
- Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1983.
- Lecoq, D., *Présentation*, en *Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, París, Le Magazine littéraire nº 243, Junio de 1987.
- Leiris, Michel, *De Bataille l'impossible a l'impossible "Documents"*, en *Critique* aout-septembre 1963, nº 195-196, París, Minuit, 1963.
- Lenin, V.I., *Obras escogidas. Tomo VII*, Moscú, Ed. Progreso, 1977
- Le Rider, *Les premières lectures francaises*, en *Nietzsche*, París, Magazine Littéraire Hosr-série nº 3, 2001.
- Luxemburgo, Rosa, *Obras escogidas I*, Bogotá, Pluma, 1976.
- Llovet, Jordi, *Introducción*, en *Georges Bataille, La literatura como lujo*, Madrid, Versal travesías, 1993.
- Mann, Thomas, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2005.
- Marmande, F., *Sartre, Bataille: le pas de deux*, en *Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, París, Magazine littéraire nº 243, Junio de 1987.
- Mauss, Marcel, *Sociedad y Ciencias Sociales. Obras III*, Barcelona, Barral, 1972.
- Molinos, Miguel de, *Guía espiritual*, Madrid, Alianza, 1989.
- Moore, Henry, *Escultura*, Barcelona, Polígrafa, 1981.
- Moreno Rodríguez, Pilar, *El pensamiento de Miguel de Molinos*, Madrid, Fundación Universitaria Española. Universidad Pontificia de Salamanca, 1992.
- Morey, M., *Psiquemáquinas*, Barcelona, Montesinos, 1990.
- Navarro, Ginés, *El Cuerpo y la mirada*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Madrid, Valdemar, 2005.
- Nietzsche, F., *Genealogía de la moral*, Madrid, PPP, 1985.
- Nietzsche, F., *La Gaya Ciencia*, Madrid, Alba, 1997.
- Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Nigro, Roberto, *Foucault lecteur de Bataille et de Blanchot*, en *Michel Foucault, la littérature et les arts*, París, Kimé, 2004.

- Ottinger, D., *La "ateología" estética de Georges Bataille*, en *Homenaje a Georges Bataille*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1992.
- Peignot, Colette, *Écrits de Laure*, París, Pauvert, 1985.
- Piel, Jean, "Introducción", en *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.
- Pla, José, *Vida de Manolo*, Madrid, Espasa-Calpe, Col.Austral, 1976.
- Platón, *Diálogos*, México, Porrúa, S.A. 1976.
- Rae, Alastair, *Física cuántica. ¿ilusión o realidad?* Madrid, Alianza Universidad, 1988.
- Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1999.
- Rodin, Auguste, *Conversaciones sobre el arte*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Rodríguez García, J.L., *Jean-Paul Sartre. La pasión por la libertad*, Barcelona, Bellaterra, 2004.
- Rodríguez García, J. L., *Mirada, escritura, poder*, Barcelona, Edicions bellaterra, 2002.
- Rodríguez García, J. L., *Verdad y escritura*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Roudinesco, Élisabeth, *Jaques Lacan. Esbozo de una vida*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Subirats, Eduardo, *El final de las Vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Savater, Fernando, *La tarea del héroe*, Barcelona, Destino, 1992.
- Savater, Fernando, *Bataille: demasiado para el cuerpo*, en Bataille, G. *El Aleluya y otros textos*, Madrid, Alianza editorial, 1988.
- Sollers, Philippe, *La grande école du goût. Nietzsche*. París, Magazine Littéraire Hors-série nº 3, 2001.
- Surya, Michel, *Chronologie*. Publicado en *Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, París, Magazine littéraire, número 243, junio 1987.
- Surya, Michel, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, París, Gallimard, 1992.
- Surya, Michel, *Georges Bataille Une liberté souveraine. Textes et entretiens*, París, Farrago, 2000.
- Teixeira, Vincent, *Georges Bataille, la part de l'art*, París, L'Harmattan, 1997.
- Vargas Llosa, Mario, *El placer glacial*, en Bataille, Georges, *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets, 1989.
- Varios Autores, *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona, Destino, 2003.
- Varios autores, *Homenaje a Georges Bataille*, Madrid, publicado por el Centro Cultural del Conde Duque, entre el Ayuntamiento de Madrid y el Institut français de Madrid, 1992.

- Varios Autores: *Michel Foucault, la littérature et les arts*. Actes du Colloque de Cerisy-Juin 2001. París, Kime, 2003.
- Vicente Aliaga, Juan, *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia*, Donostia, Fundamentos, 1994.
- Waldberg, Patrick, *Acéphalogramme* en París, Magazine Littéraire nº 231. Abril de 1995.
- Weil, Simone, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 1994.