



GEORGES BATAILLE
CUATRO NOCIONES INAUGURALES

Silvio Mattoni

EDITORIAL QUADRATA - Biblioteca Nacional

e caga, hasta que
nunciar su diag-
ndo termina de

efecto de una
a hilaridad, la
r sus equiva-
delirio, como
l impulso de
la madre, se
saqué de la
a miedo de
: un día la
a tiempo
buscarla
se. Cru-
camino
a agua.
inmier-
tántos
en los
estas
n ha
lan-
dio
ra
e
r
n

de antemano en un pensamiento que esbozaba sus objetos más allá de lo pensable, donde la claridad muestra toda su insuficiencia y su sufrimiento de ser una palabra conceptual, mutilada. La insubordinación de los materiales, los textos que sin pausa acumuló Bataille sobre ciertos temas que eran la vida misma para él, me sugirió la forma de la travesía, la conexión de puntos, de tachaduras, de libros subjetivos con ensayos y observaciones sociológicas, de novelas con reflexiones de raíz filosófica... de mí con él.

Me separan de Bataille: las épocas, la formación, los idiomas, su rechazo de la poesía y su fe en la crítica de lo social, su experiencia religiosa infantil, mis supersticiones literarias, dos erotismos diferentes. Me unen a Bataille: el pensamiento dominante de la muerte, la creencia en el contagio de lo íntimo, el uso no filosófico de los filósofos, el amor a la poesía y a su revolución permanente.

Leer a Bataille no es un aprendizaje, sino una experiencia. Todo cambia, o puede cambiar, en esa travesía que además se excede siempre, prosigue, casi persigue a quien la emprende. Quisiera que el lector de estas páginas percibiera la intensidad de mi experiencia de leerlo, y que entonces volviera a la suya, a su propio acercamiento y a su propio distanciamiento del amigo Bataille. Un amigo: a veces no estoy de acuerdo con él pero siento que sin él todo lo que pienso y escribo tendría menos interés para mí.

“—¡Pero si está muerto!...” —podrían contestarme. Precisamente, ése es un problema que toda vida debe enfrentar.

S. M.

Córdoba, 26 de agosto de 2010

I. LO SAGRADO O LA IMAGEN

¿Será absurdo empezar a describir uno de los conceptos fundamentales en la obra de Georges Bataille a partir de un texto que él mismo no reconocía? Se trata de un escrito de la más extrema juventud, fechado en 1918, publicado como un folleto de seis páginas en una oscura imprenta de provincias, y donde el autor lamenta los estragos de la guerra y anuncia el renacimiento de Francia por obra de una patriótica y absurda fe. Ese Bataille católico, ferviente, nos parece desconocido, salvo por lo principal: el estilo. Igualmente, una experiencia o un sentimiento religiosos parecen anunciar en el folleto la conmoción que luego producirá el enfrentamiento con lo sagrado. Las piedras de una catedral, el recuerdo de la emoción que esa construcción infundía en el ánimo de un niño exaltado, sólo era una cosa sagrada, que será reemplazada por otras, o más bien por el gesto de la separación o la suspensión del tiempo ordinario, de lo útil. Así, el erotismo, lo abyecto, el arte, la embriaguez pueden cumplir de otro modo con la etimología de la palabra “sacrificio: el de instaurar lo sagrado. En el origen, en medio de una experiencia que aún no sabe diferenciarse de lo común, lo transmitido por la enseñanza católica, Bataille recuerda sin embargo el martirio de Juana de Arco, su locura de voces que la asedian, y se alienta a compartir ese destino delirante: “También nosotros tendremos días de lágrimas y el día de nuestra muerte nos acecha de antemano como un ladrón”¹. Allí, frente a *Notre-Dame de Reims*, oscurecida por la guerra que terminaba, el joven filósofo puede ver la mueca de un esqueleto en las lagartijas que se posan sobre los muros de la catedral como sobre una cara humana. ¿Y no es lo humano de un rostro esa posibilidad de anticipar en su gesto el momento de su muerte? Al fin y al cabo, lo sagrado se proyecta desde la experiencia de lo imposible, la propia muerte. El erotismo, la embriaguez, las conmociones de toda índole que suspenden la conciencia práctica, la racionalidad que planifica alcanzar ciertos fines, no hacen más que disolver ciertos límites de esa misma conciencia y anunciar su final.

1 *Œuvres complètes* [en adelante O. C.] I, Gallimard, París, 1970, p. 612.

El compañero de Bataille en la École des Chartes, donde se estudia para bibliotecario, André Masson, escribió con ironía necrológica, en 1964, que esa primera obra, “que no cita ningún bibliógrafo”, sería un “mal Huysman, presa de un fervor que pronto iba a dirigirse a un ideal completamente distinto”². Justamente, en 1928 se publica el primer libro de Bataille, *Historia del ojo*, con ocho litografías del mismo Masson, firmado con el seudónimo de “Lord Auch”, alusión al nombre inglés del “Señor” Dios y al insulto *aux chiottes* (“a las letrinas”, literalmente; “a la mierda” entre nos). “A la mierda con Dios” parece decir esa novela extraordinaria, donde se explora un erotismo más que explícito siguiendo una metonimia del deseo: el huevo, el huevo en la vulva, el globo ocular, el testículo de un toro, la mutilación, etcétera. Dado que intento describir el pensamiento de Bataille, descarto las alegorías que podrían hacerse a partir de esa novela y reviso un punto inédito que en cierto modo explica –o enreda– el origen del libro. Se titula “Reminiscencias” y registra la coincidencia de algunas escenas, de los momentos de su escritura, con experiencias o recuerdos de experiencias del autor. Mejor dicho: al buscar la máxima obscenidad, el escritor recupera las imágenes de momentos cruciales, azarosos pero crueles, que se insertan en la narración bajo una forma irreconocible. El ojo arrancado a un personaje es reflejo de una herida en los ojos vista en un accidente mortal. Por otra parte, un manual de anatomía revela a posteriori que el testículo de toro, ovoide y blancuzco, tiene “el aspecto y el color del globo ocular”. Pero las asociaciones apenas empiezan. El padre era sifilítico y se quedó ciego (ya lo era cuando concibió al autor). Cuando éste tenía dos o tres años, quedó también parálisis. Leamos esta terrible “reminiscencia”: “De chico, adoraba a mi padre. Pero la parálisis y la ceguera tenían, entre otras, las siguientes consecuencias: no podía ir a orinar al baño como el resto de nosotros; meaba desde su sillón, tenía un recipiente para hacerlo. Meaba delante de mí, bajo una frazada que el ciego no acomodaba bien. Por otra parte, lo más molesto era la manera en que miraba. Como no veía nada, su pupila a oscuras se perdía hacia arriba, debajo de los párpados: este movimiento se producía habitualmente en el momento de la micción.”³ Los ojos en blanco, la expresión de extravío, ¿por qué revelarían “un mundo que sólo él podía ver y cuya visión le causaba una sonrisa ausente”?

2 O. C., I, p. 643.

3 O. C., I, p. 607.

Con el tiempo, el padre se vuelve odioso, grita, se caga, hasta que empieza a delirar. Ante la visita del médico, que sale a anunciar su diagnóstico a la esposa, el sifilítico aúlla: “¿Y, doctor, cuándo termina de cogerse a mi mujer?” Se reía.

La frase, recuerda Bataille, acababa de arruinar “el efecto de una educación severa y me dejó, en medio de una espantosa hilaridad, la constante obligación sentida inconscientemente de hallar sus equivalentes en mi vida y mis pensamientos”. Pero la risa, o el delirio, como lo sabrá toda la obra de Bataille, roza siempre lo trágico, el impulso de morir, la locura en acción. A las pocas semanas, enloquece la madre, se deprime. “Su delirio me asustaba a tal punto que una noche saqué de la chimenea dos pesados candelabros con pies de mármol: tenía miedo de que me golpeará mientras dormía.” Pero el peligro era otro: un día la madre desaparece. El hermano de Bataille la encuentra justo a tiempo colgada en un granero. Luego desaparece otra vez. “Tuve que buscarla sin tregua a lo largo del arroyo donde hubiera podido ahogarse. Cruzaba corriendo unos pantanos. Finalmente, me encontré en un camino frente a ella: estaba mojada hasta la cintura, su vestido chorreaba agua. Había salido por sí misma del agua helada del arroyo (era pleno invierno), muy poco profundo en ese lugar como para ahogarla.” ¿Cuántos personajes femeninos que se entregan a su propia destrucción en los relatos de Bataille habrán de repetir el extravío que se cuenta en estas “reminiscencias”? Hasta parece concluir que cierta neutralización ha banalizado ambas figuras en el recuerdo –el padre con los ojos en blanco y su goce enfermizo de mear; la madre empapada por el suicidio fallido– y que de alguna manera su forma obscena, en esa literatura sin nombre de Lord Auch o luego de Pierre Angélique, permitía que resurgieran, que recobraran una pizca de supervivencia. ¿Qué lugar podría ocupar este registro de “reminiscencias”, de residuos vitales en el origen de unas imágenes o escenas literarias?

Una década después, en 1939, se publica el artículo “Lo sagrado”, que en una página de borrador Bataille piensa en incluir dentro de un libro “tal vez con el nombre de Lord Auch y como una continuación de las explicaciones de la *Historia del ojo*”⁴. Todo indica que lo sagrado, antes de ser una idea o un conjunto de nociones y hasta de prácticas,

4 O. C., I, 683.

fue una experiencia. Lo obsceno se repite e instaura lo sagrado en la misma escena contemplada, en su retorno como pensamiento o como impulso enloquecedor, reflexión de lo mismo y éxtasis de lo ajeno. Lo sagrado, acaso perdido en las condiciones de la filosofía y de la literatura, meros conjuntos de ideas, vuelve como su experiencia originaria y su justificación. ¿A qué llama Bataille lo "sagrado" en su artículo, que tendrá múltiples desarrollos posteriores? A un instante privilegiado. Cuando una experiencia no quiere ya el bien ni la verdad, pero sin embargo busca algo, un elemento indefinible. No puede decirse que sea una cosa, o en el caso de la literatura y la pintura, una obra. Más bien se busca el impulso, cuya causa y cuyo origen se ignoran, de la búsqueda misma. Bataille usa la palabra *quête*, que designaba las búsquedas, las aventuras místicas de los caballeros en los relatos medievales, y luego, para nombrar la cosa buscada, menciona el mito del Grial. Pero si está hablando del arte moderno, de su concepción en medio de una angustia que experimenta con el ser vivo que debería concebirlo y que ya no lo expresa en absoluto, ¿qué sería el grial? "Los largos tormentos y las cortas violencias confirmaban por sí solos la importancia fundamental para la vida entera de esa 'búsqueda' y de su objeto indeterminable."⁵

¿A qué se refiere con estas alusiones a torturas autoinfligidas y accesos maníacos cuyo fin no resulta claro? ¿Es todavía lo que antes, en el romanticismo todavía, se llamaba arte o literatura? Un vértigo, un descubrimiento incesante de fórmulas que darían la clave de la existencia, pero que a la vez descubren su íntima sinrazón. Para Rimbaud o para Van Gogh, a los que Bataille menciona como precursores de la inquietud del presente, poco importa el resultado de escribir o de pintar. ¿Cuál es el objeto entonces de lo que no puede dejar de describirse en el sentido de ciertas búsquedas? ¿Qué soplo de un tifón fantasmagórico arrastra hacia delante las cosas hechas, los hallazgos, las repeticiones e insistencias y hasta las vidas de esos buscadores en territorios que nadie espera que exploren? El mismo Bataille deshace la consistencia del supuesto objeto buscado. Inevitablemente decepciona, se confunde con las nieblas que se cruzaron, y su revelación no dice otra cosa: sólo "el hecho de que nunca pudo tratarse de una realidad *sustancial* y que por el contrario sería un elemento caracterizado por la imposibilidad de que perdure". Fuera de la perduración entonces, fuera de la consistencia material que supondría un tesoro acumulado

⁵ *La conjuración sagrada, Ensayos 1929-1939*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003, p. 262.

espiritualmente en la cosa, lo buscado habita el tiempo como su propia negatividad. Es el instante, del cual nada puede afirmarse. De hecho, ese punto del tiempo, abstraído de la sucesión, inasible como el presente entre lo que ya no es y lo que adviene, no es más que otra metáfora. Idea de la cual el grial o cualquier otro objeto perdido cuyas huellas se persiguen en vano serían la apariencia, imágenes. Bataille cita un estudio sobre los sufíes, que relacionaba mística y poesía, donde encuentra una definición más: "El instante, dice un sufí, corta las raíces del futuro y del pasado." Copa, espada, negación de las cosas y su perduración en el espacio, el instante no deja de ser una idea aproximativa. Se trata de un instante privilegiado por la experiencia que se encuentra al azar de la búsqueda. No hay un método, un camino claro para el extravío de la *quête*. Cuanto más perdido está, cuanto más lejos de toda intención y todo plan, más cerca se halla el artista, por así llamarlo, de que algo aparezca. Pero esa aparición se escapa apenas ingresa en el campo de la mirada y no se deja capturar. Bataille concluye: "La voluntad de fijar esos instantes, que por cierto pertenecen a la pintura o a la escritura, no es sino el medio para hacerlos *reaparecer*, ya que el cuadro o el texto poético *evocan* pero no *sustancian* lo que había aparecido una vez." Lo que llamamos "obra" es entonces una evaluación posterior, una contemplación teórica de la experiencia que privilegió la agudeza del instante. Como cualquier fetiche, ídolo, ícono, la obra señala una sacralidad que no pertenece al mundo de los objetos. Por supuesto, tiene una materialidad, está incluso más cerca de la materia que cualquier objeto útil, cuya finalidad práctica de algún modo lo desmaterializa, lo vuelve traslúcido para dejar ver su para qué. Pero esa materialidad señala la insubordinación incesante de lo que es a toda atribución de significado. La falta de metas de la búsqueda moderna, por lo tanto, es constitutiva de su marcha en el vacío. Sin embargo, se trata también y sobre todo de un vestigio práctico de lo sagrado como tal. Porque, ¿en ausencia de qué cosa se ha producido el vacío, la agitación que toda búsqueda instaura? El sentido de la obra, su perdurabilidad, eran a fin de cuentas sucedáneos de la trascendencia. Los principios románticos de la inmortalidad del arte, de universalidad, de un carácter absoluto que cada obra revelaría parcialmente son religiosos e indican ya la ausencia de religiosidad. Sólo faltaba advertir debidamente la retracción de lo sagrado para que el arte tomara a su cargo la realización de una sacralidad sin dioses, sin figura humana, sin una significatividad histórica. El arte promueve entonces, como la antigua mística, un erotismo del objeto amado y perdido desde siempre. La cosa fijada en la obra,

el pedazo de tela o el puñado de palabras parecen la muerte misma en su manifestación material. Y el deseo se estira desesperadamente hacia aquello que se sigue buscando y que se había creído ver en la constitución de la obra. La materia se había desnudado en la obra, antes de hacerla, cuando no decía nada más que sí misma, pero después, “la frialdad del desnudamiento”, como dice Bataille, “hace temblar a aquel que siente que lo amado se le escapa”.

En última instancia, esto quiere decir que el deseo precede a la asignación de un objeto. El objeto sería siempre un esquema para la mirada, es decir, la teoría. La noche de la filosofía, su vuelo de búho, le cuenta más tarde al día el fulgor deslumbrante que en éste se diera. Esa iluminación fue lo sagrado, pero ya no puede ser explicada desde afuera. De alguna manera, no sería el dios lo que aparece, la luz y su brillo repentinos, que entonces el artista señala y reclama, sino que antes bien el deseo de sagrado hace la luz en la vana materia que se está combinando. El azar, aunque lo parezca, no es un dios. Este personaje, al que casi paradójicamente Bataille llama “moderno”, “ya no podría vivir si no tenía la fuerza de alcanzar el *instante sagrado* únicamente mediante sus recursos”. Como un punto extremo de vocación de autonomía, el arte no sólo se desprende del bien y la verdad, puesto que no sirve para nada y no contrasta nada, sino que también abandona la apariencia ideal de lo bello. Su búsqueda apunta a lo único que hay, sin el esquema de una idea, la apariencia como aparecer de la pura materia, la muerte como principio de sacralización del presente. Así, ni la religión ni la ciencia ni la filosofía le conciernen, puesto que son recursos para la subsistencia de las cosas como objetos de sentido, son saberes. Y el arte en el que piensa Bataille busca algo no sabido, incluso la nada misma del saber. El arte no revela algo oculto, sino que muestra que no hay nada detrás de lo que hay. Es decir, toma conciencia de que le agrega cosas al mundo y que, como todas las cosas, eso sale de la nada o no es originado por nada. Lo que el arte creaba, simulacro de todos los mitos, era más perceptible que una simple verdad sometida a los otros, era la experiencia de un deseo que busca el azar de lo realizable y que se excita con lo irrealizable. Como si dijéramos: alguien tira los dados mientras espera morir, ¿podrá soñar que un número detiene el tiempo o que la muerte se transforma en un instante vivible?

El grial, como lo sigue llamando Bataille a lo largo de su breve ensayo, no puede soportar tampoco el intercambio, o sea la discusión sobre su valor. De hecho, el grial no es alcanzable para el que lo busca y sólo se hace convención en el que disfruta de meros resultados de otras

búsquedas. Pero el mismo fracaso de las búsquedas indicaría que sin eso “la existencia humana no puede ser justificada”. En otros textos, Bataille cuestionaría además si es necesario justificar la existencia. ¿No es acaso su carácter injustificable lo que se muestra en la materialidad del arte, en la apariencia que sólo se exhibe como tal? Por eso, lo propio de la religión no es un Dios, ni unas animaciones espirituales de las cosas, sino ese objeto sagrado, absurdo, trivial que al mismo tiempo se persigue y se vislumbra, se construye y se deshace en lo hecho. Un grial, un pedazo de madera quemada, una tela manchada de sangre, una espada, un carretel de hilo de coser: objetos de la religión o de las literaturas, cosas siempre perdidas que señalan, como hacia una pura negatividad de la vida común, lo sagrado. Bataille constata entonces que la historia pareciera confirmar el verdadero objeto de la actividad religiosa, no unas personalidades trascendentales, seres inhumanos y eternos, sino “una realidad impersonal”. Lo sagrado no se confunde con el mito, con las maneras de la significación, la enseñanza y la transmisión, sino que abre el vacío del olvido en el seno de la materia inmemorial, y abre también los cuerpos vivos de los únicos seres que existen desde un punto de vista sagrado, separado, los hablantes mortales.

Escribe Bataille: “El cristianismo *sustanció* lo sagrado, pero la naturaleza de lo sagrado tal vez sea lo más inasible que se produce entre los hombres, lo sagrado no es más que un momento privilegiado de unidad comunal, momento de comunicación convulsiva de lo que ordinariamente está sofocado”. Lo sagrado, etimológicamente, parece expresar lo separado, pero se trata de aquello que se aparta de la vida ordinaria, de sus esquemas y acciones tendientes a fines prácticos, es decir, algo que no circula, que está aparte y en cierto sentido suspende el tiempo. La promesa de felicidad no es un pagaré, algo que quizá mañana nos sea concedido, sino el cumplimiento en el instante de la apertura de toda promesa. La felicidad sería la posibilidad misma de prometerse a la obra, a su vulnerabilidad, a lo inaccesible de su origen. Sin embargo, lo sagrado en el arte —un problema “moderno” en la medida en que ya no se abre un espacio sacrificial en la mera costumbre de las religiones históricas, que son para nosotros, como diría Hegel, cosa del pasado— produciría una unidad ante la presencia viva de lo que ahí dejó huellas, porciones de carne. Es la unidad en la que el individuo percibe que los límites de su individualidad no pueden enfrentarse con la muerte, que lo impensable de morir está más allá de la prosa de su conciencia. Esta herida en su ser permite por lo tanto la comunicación: un ente completo en sí mismo no puede comunicarse. Es a través de

la herida, que la muerte, el deseo y el pensamiento hacen en el cuerpo que habla, por donde se torna posible comunicarse. Del otro me atrae su herida, porque me devuelve la intuición de la mía. La censura sexual, entonces, en la simulación moderna de un mundo profano y completo, sería el signo de aquella comunicación convulsiva, que pone en juego la muerte, su fantasma en los instantes de desvanecimiento de la conciencia diaria. Así, los relatos de Bataille en general pertenecen a la noche, a la escritura disoluta de la noche, y en muchos casos pueden prescindir de la normalización que exigiría justificaciones, motivaciones, interioridades discursivas. Lo sagrado es la simple presencia de los cuerpos y su inminente extravío, no hay allí ninguna sustancia trascendente, ni dioses ni posterioridades a la existencia física. Por lo tanto, si lo trascendente era imposible de hacer con las manos, lo sagrado se revela en cambio como lo tangible, “un campo en el cual es posible entrar”. Ante el reconocimiento de que el objeto sagrado no era la cosa hecha, sino la imagen brumosa de la búsqueda, se hace necesario entrar en el cerco de lo prohibido, mostrar su carácter metafórico. Nunca era eso que ahí se encerraba, sino el ansia agitada de buscar lo inaccesible del propio impulso originario. Digamos que allí, en el centro de un campo imaginario, Dios, el alma, el espíritu han muerto. ¿Qué quiere decir esto? Que no eran sino cosas, afectadas por la muerte frente a la misma estupefacción con que el cazador toca el cuerpo del animal y comprueba la separación cumplida entre una idea de movimiento y una idea de materia orgánica. Lo sagrado afirmarí: somos el bosque, el cazador y la presa.

Bataille, todavía esquemáticamente y siguiendo la fábula de Nietzsche, afirma: “Dios representaba el único límite que se oponía a la voluntad humana, libre de Dios, esa voluntad se entrega desnuda a la pasión de darle al mundo una significación que la embriaga”. En la ausencia de Dios, aparece como por primera vez la insubordinación de la materia que anima los objetos sagrados. No hay una sustancia, no hay sentido, hasta el mito se retrae tras el absurdo de un espectáculo de agonía que no está destinado a nadie. El que hace cosas en la búsqueda que lo lleva al enfrentamiento con la muerte ya no puede admitir otro límite que la propia ansiedad, la propia actividad incesante, o el silencio, que no se hace simplemente callándose, sino dibujando el contorno de la obra como un objeto ausente. El acallamiento de la voz que hacía poemas en Rimbaud, por ejemplo, se torna una charla y una invitación a la charla biográfica sin fin. Hacer cosas de la nada se ha vuelto una actividad en sí misma sagrada, cuando no sacrificial. Pero

el poema o el cuadro sólo son cosas. La ansiedad del viaje y su factor autodestructivo siguen haciendo poemas firmados por un pragmático Rimbaud. Por sí y para sí, a solas, el poeta dispone “de todas las convulsiones humanas posibles y no puede sustraerse a esa herencia del poder divino, que le pertenece”. Pero sabemos, por muchos escritos futuros de Bataille, que dicha herencia es una ilusión: lo convulsivo del animal que habla y muere no ocupa el lugar vacante de un Dios, sino que se descubre como convulsión y creación en el simple vacío que era lo sagrado. Lo sagrado, como un cuerpo vivo, huye hacia la muerte que se anuncia en la misma separación de su existencia inmediata. Que lo inexistente pueda transformarse en algo sería el primer movimiento de una dialéctica que esconde la evidencia más reacia de la historia: que sólo en el interior del animal que habla se pueden hacer cosas con palabras, crear objetos de la nada. Pero cuando el hablante se enfrenta al vacío que lo rodea, que lo sostiene, cuando en su cuerpo titilan el dolor y el goce, la manía de moverse y el anhelo de ser una cosa inorgánica, lo inexistente se le ofrece como un destino. La vieja y arraigada creencia de diversas tribus en la supervivencia espiritual de los individuos sería pues una forma de imaginar esta inmersión del cuerpo parlante en la inexistencia, la autoanulación de su materia. Sólo el atomismo de Lucrecio, con su teoría de una dispersión de la interioridad junto a la disolución del cuerpo en corpúsculos materiales, pareciera haber visto el carácter denegatorio de toda idea espiritual.

¿Quién puede saber, a la hora de pensar la muerte, si el vacío en el que actúa llegará a aniquilar la consagración que había puesto en lo que hacía? Sin embargo, concluye Bataille, el artista —o cualquiera que se encuentre absorbido, fascinado por un proceso de fetichización de cierta materia, de lo cual habría que excluir los saberes acumulables o las fantasías de perduración, todo aquello que supondría algún sentido en la historia— no puede abandonar la cosa que lo posee, mucho menos subordinar ese vacío que incesantemente crea lo sagrado y lo destruye a los antiguos juicios de dependencia del arte, un bien, una verdad, un equilibrio soñado —y que ningún sueño tiene— llamado belleza. En este punto negativo, se acaba el ensayo de Bataille. Pero ya puede verse allí el círculo de una afirmación: el bien no es conservar nada, sino el gasto, la dilapidación de la energía; la verdad no se encuentra en una correspondencia de palabras y cosas, de ideas y mundo, sino que se muestra como un puro en sí del éxtasis en un instante privilegiado, y hasta como la pura nada del presente repentinamente sentido, como un postulado del azar; la belleza, mostrada en cierta historia idealista del

arte bajo la especie de la armonía, se conectará con lo excrementicio, la bajeza, el reverso amorfo de todo esquema formal. Porque, de alguna manera, este ensayo sobre lo que el arte ya no es y sobre la liberación de lo sagrado de las tradiciones religiosas afirma una visión del goce estético y de la crueldad fascinante del arte que apenas se deja percibir en las ilustraciones del escrito.

En las notas a la edición de las *Œuvres complètes*, se dice que al manuscrito de “Lo sagrado” se añaden tres hojas que contienen una especie de esquema cuyo primer punto anuncia: “Una búsqueda. oscuridad. Lo sagrado en realidad. ni lo verdadero ni lo bello. ni el bien. ni siquiera en Proust”.⁶ Con lo cual disponemos del esbozo de las conclusiones del ensayo, y se nos aclara en parte su finalidad: no tanto esclarecer las búsquedas innovadoras del arte moderno, sino más bien despejar el campo específico de lo sagrado que no coincidiría con la estética o la ética, ni con la ciencia en cuanto sistema de leyes de una sustancia hipotética, aunque tal vez tenga intersecciones con todos esos ámbitos. Luego, el esquema anota cómo se abre ese espacio en la búsqueda de lo que una historia cosificante persiste en llamar “obra”. Se trata de “la búsqueda de instantes privilegiados. análisis. El instante privilegiado como suerte. Espera de un valor que se instaura. dándole un sentido al resto de los instantes sin privilegio”. Y si sólo lo sagrado puede responder a dicha espera, hacer del instante una suspensión del tiempo ordinario, “en realidad este descubrimiento pone de relieve el valor esencial de determinados elementos accesibles: erotismo / corrida de toros”. En un mundo sin sacrificio comunitario, habría puntos esparcidos en la superficie de la práctica cotidiana que indicarían lo sagrado, lo separado, a la manera de recordatorios o cumplimientos del instante privilegiado. El erotismo, en la medida en que le recuerda a cada uno –si es que directamente no le muestra a cada uno– su propia muerte, produce un hiato en el tiempo. Pero lo afirmativo de su experiencia sería no tanto pensarla como excepción, como accesorio o diversión para la monotonía del mundo profano, sino situarla como la única verdad accesible, espectáculo de cualquiera para sí y donde otro al mismo tiempo se entrevé y se esfuma bajo la brillante piel de un objeto deseado. La corrida de toros, por su parte, menos accesible de ma-

⁶ O. C., I, 683.

nera inmediata, requeriría una interpretación particular, o sea postular en ella el vestigio de antiguos rituales, de la hecatombe. Y es sabido que Bataille y su grupo de amigos de juventud tenían una particular afición a sostener esa lectura. Incluso sería una prueba del origen de todo espectáculo –religioso, deportivo, artístico– en los rituales de sacrificio. La novela de Bataille *Historia del ojo*, que ya mencionamos, pone en primer plano la conexión postulada entre erotismo y muerte, entre el orgasmo y la ejecución de un ser vivo a través de la metonimia explícita de sus escenas: huevo, testículo de toro, globo ocular enucleado.

También en el esbozo esquemático del mismo ensayo hay una lista de posibles ilustraciones, ya que la revista *Cahiers d'Art*, donde se publicaría el texto, iba a incluir algunas. Leemos: “Túmulo / Cráneos de caballos / Rayo / Erupción / Tauromaquia / f. erótico / suplicio”. Las fotos que finalmente acompañaron el ensayo fueron sólo cuatro: una especie de loma o montículo cuya parte superior plana está colmada de cruces y que sería un lugar sagrado de Lituania, un campo santo. El epígrafe de la imagen explica: “Las cruces clavadas por los campesinos no hacen más que perpetuar el sentido de un túmulo pagano donde se realizaban sacrificios”.⁷ La segunda es la foto de un torero junto al animal que acaba de matar; en este caso, el epígrafe afirma la relación de la corrida con los antiguos juegos sagrados. La tercera foto contiene una enorme estatua fállica del siglo III a. C., y su epígrafe resulta más teórico: “Las palabras que en diversas lenguas designan lo sagrado significan a la vez ‘puro’ e ‘inmundo’.” Por último, una reproducción de un códice de la conquista de México donde se representa el sacrificio humano azteca mediante el arrancamiento del corazón. Al pie, se lee: “El sacrificio humano es un sacrificio más elevado que ningún otro –no en el sentido de que sea más cruel que cualquier otro–, sino porque se aproxima al único sacrificio sin engaño que sólo podría ser la pérdida extática de uno mismo”. Lo teatral del sacrificio, en general, sólo se aboliría en la pérdida de sí. Hasta el sacrificio del ser más semejante y más ajeno, el otro que también habla y muere, incluye esa trampa teatral de una puesta en escena. Pero, más allá de lo visible y lo espectacular, de la fascinación y el horror, ¿cómo pensar la pérdida y el éxtasis de una conciencia que ya no podría pensar, que tan sólo después añora el éxtasis como un pinchazo de vacío en la piel de la memoria?

Las notas de la edición citada, en su escudriñamiento obsesivo de los manuscritos de Bataille, arriesgan una hipótesis sobre la conexión

⁷ Las ilustraciones con sus epígrafes se reproducen en las láminas de O. C. I.

entre el listado y las ilustraciones efectivamente publicadas. Obviamente, faltan los cráneos equinos, el rayo y la erupción. Notemos de paso que la ausencia total de obras de arte, en su sentido usual, resulta significativa cuando el artículo habla sobre el tema del arte después del fin de la imaginaria de la trascendencia. Están presentes el túmulo, la tauromaquia y el [f]alo erótico —si completamos la abreviatura “ph.” que figura en el esbozo—, pero, ¿puede pensarse el sacrificio azteca como un “suplicio”? La conjetura del editor afirma que el “suplicio” sería “el del chino que reproducirán *Las lágrimas de Eros*”, el último libro ordenado en vida por Bataille. Y quizás haya una conexión entre ambas ejecuciones, o al menos Bataille conecta sus representaciones, puesto que en *Las lágrimas de Eros*, el libro más profusamente ilustrado de Bataille y más pobremente escrito, menos persuasivo porque fue redactado en condiciones de deterioro mental y físico que eran ya indicios de la muerte inminente, figura el mismo dibujo mexicano inmediatamente después de tres fotos de un desollamiento chino cuyo impacto dejaría huellas en varios textos del autor. Bataille veía en la expresión extraviada del supliciado chino, al que le han arrancado la piel del pecho y los músculos que cubrían las costillas, una especie de sonrisa o de extremo goce. ¿Qué significa esa fotografía? Bataille no se detiene en los atareados verdugos ni en los fascinados y en algunos casos horrorizados asistentes al espectáculo del despedazamiento de alguien cuyo rostro sigue vivo y con los ojos abiertos. Le interesa el éxtasis y el horror unidos en la expresión de la víctima, una identidad de contrarios que no podría resolverse en ninguna síntesis, porque su unidad ya es la negatividad misma de todo lo que existe. Con el cuerpo abierto, las vísceras, los huesos a la luz, se abre una interioridad que sin embargo sólo muestra su extravío, la pérdida absoluta de sí. El erotismo del horror revelaría así su comunidad de origen con el sacrificio. Bataille imagina incluso lo que podría haber pensado o disfrutado Sade si hubiese visto esas fotos demasiado reales para ser verosímiles. ¿Sería el disfrute de lo intransmisible, como cuando sus descripciones novelescas se repiten una y otra vez en una belleza física más allá de toda comparación y en un deleite desmedido que ninguna palabra expresa?

¿Qué une el éxtasis de quien contempla imágenes que lo asustan y lo fascinan, cuando en verdad se afirma allí, desde esa postura expectante, su condición separada? Se relaciona, para Bataille, con la idea de que los cuerpos limitados, en el placer que se pueden brindar y en el dolor que se infligen, parecen comunicarse no consigo mismos, sino con la ausencia de límites. Tal sería la descripción del erotismo,

que se comunica con la realidad impersonal de lo sagrado en la misma medida en que separa algo que nunca estuvo unido para postular una reunión, un efecto de comunicación en el que se abandona la imagen del yo. Al margen del manuscrito de “Lo sagrado”, junto a la frase que lo define como “un momento privilegiado de unidad comunal, momento de comunicación convulsiva de lo que ordinariamente está sofocado”, Bataille anotó: “identidad con el amor”⁸. El amor así, como otras formas llamadas místicas de un rapto fuera de los proyectos más o menos claros de la conciencia, usaría la individualidad limitada del cuerpo para pensar una unidad ilimitada. ¿Acaso el cuerpo mismo, con sus excrementos y sus sensaciones sublimes, su incomodidad y sus goces, no es un infinito para esa ilusión de clausura que es la mónada del pensamiento?

El libro sobre lo sagrado que Bataille planeaba en su borrador, que acaso realizó en el despliegue de todos sus libros, pero que puntualmente debía incluir su ensayo de *Cahiers d'Art* “con la explicación de las circunstancias en que fue escrito”, a la manera de una “continuación de las explicaciones de la *Historia del ojo*”, seguiría con las notas de la compilación de Laure, el misterioso personaje real de la *Summa atológica* y cuya muerte cumple un papel determinante en ella, una figura a la que podremos volver puesto que Bataille, su amante, y Michel Leiris, el íntimo amigo, editarían casi clandestinamente los apuntes filosóficos que había dejado, en 1939, precisamente con el título de *Lo sagrado*. A esta probable reunión o despliegue de ciertos textos, Bataille agrega un proyecto justamente dedicado al amor: “Habría que abordar también la cuestión planteada en la página 146 de la *Edad de hombre* —o más bien continuar inmediatamente después del artículo con la cita de Leiris.” La edición de las *Œuvres complètes* nos proporciona la cita indicada y, dada la escasa circulación de Leiris en español, vale la pena traducirla casi entera: “El amor —única posibilidad de coincidencia entre el sujeto y el objeto, único medio de acceder a lo sagrado que representa el objeto codiciado en la medida en que nos resulta un mundo exterior y extraño— implica su propia negación debido a que tener lo sagrado es al mismo tiempo profanarlo y finalmente destruirlo, despojándolo poco a poco de su carácter de extrañeza. Un amor durable es algo sagrado que demora mucho en agotarse”. De modo que el amor sería entonces una *quête* cuyo grial se disfraza de cuerpo deseado. O más bien: en el cuerpo se oculta lo sagrado que sería lo extraño, la pura exterioridad

8 O. C., I, p. 684.

de otro ser con respecto al que ama. Pero justamente el amor abre la herida, rompe la imaginaria completud del enamorado y le ofrece una comunicación, como si lo sagrado se volviese allí accesible. Sin embargo, la comunicación no existe, aunque todo el impulso del que ama, del que habla para otro, se origine en ese deseo de comunicación ilimitado. En cuanto acceso a lo sagrado, el amor implica la negación de su propio impulso. No obstante, Leiris pareciera buscar un consuelo en una malversación de lo sagrado que haría posible la prolongación del amor. La realización del amor, en la medida en que profana lo sagrado, la separación que fascinaba en el otro, niega y destruye por medio del conocimiento aquella extrañeza original que atrajo al amante. Pero, ¿es posible en verdad conocer, profanar a alguien? Su encierro dentro de sí, la suposición de su realidad, ¿no son una y otra vez lo sagrado? Sobre todo si no se trata del erotismo más simple, donde todo es más directo y claro, dice Leiris, y “para que el deseo siga despierto sólo hay que cambiar de objeto”. El problema surge cuando ya no se quiere cambiar de objeto, cuando se “pretende tener lo sagrado en casa, al alcance de la mano, permanentemente; cuando ya no basta con adorar algo sagrado sino que se quiere ser para el otro, a su vez, algo sagrado”. ¿Qué significa esta ilusión de reciprocidad? Un dios, soberano, no adora a otro dios, porque con ello dejaría de ser soberano. El fiel no puede exigir la fidelidad de lo que adora, salvo que se trate de una fidelidad a su propia soberanía, a su extraña arbitrariedad.

De tal modo, en lo inexplicable, en la potencial fuga sin sentido, se encontrará un dispositivo para la perduración del amor. Entendido literalmente, dicho dispositivo se cumpliría en la destrucción mutua, puesto que “entre dos seres sagrados uno para el otro y que se adoran recíprocamente, no existe la posibilidad de ningún movimiento, salvo en un sentido de profanación, de decadencia”. Entendido prácticamente, para salvar en el ser amado algo que una y otra vez, durante mucho tiempo aunque sin contar el tiempo, merezca, reclame ser profanado, excite hasta en las curvas descendentes de la vida biológica un centelleo de transgresión del propio límite, el dispositivo se resuelve con el pequeño riesgo de la huida, de una revelación intermitente que se esfuma para siempre y se vuelve presa del recuerdo. Según Leiris: “Es el amor dedicado a una criatura lo bastante personal como para que, a pesar de la incesante cercanía, nunca se alcance el límite del conocimiento que podemos tener de ella”. La paradoja es que no habría posibilidad de amar sino a criaturas así, excesivamente personales, vale

decir, incognoscibles. Y lo que no se puede conocer es una definición de lo improfanable.

En el erotismo, decimos que conocemos a alguien cuando intercambiamos roces, fluidos, chispas de los sentidos, y es porque el cuerpo entonces abre en la pequeña cabeza la grieta por donde ingresa lo que siempre falta, lo deseado y la ausencia en el fondo de la noche y de las cosas. Pero conocer, que es hacer lo sagrado bajo la ilusión del pensamiento, no sería una tarea, ni un acto, sino la marcha misma del ansia de conocimiento tras lo particular de un ser cuyo acceso implica perderlo en la generalidad.

Volvamos a mirar las cuatro imágenes que Bataille eligió para ilustrar “Lo sagrado”, y que serían fotografías, escrituras luminosas del amor, del arte, de la búsqueda de lo sagrado que no cesa; documentos pues de la profanación de cosas que en algún momento fueron sagradas para algunos. Sobre el túmulo de cruces lituano, nubes blancas en el cielo: la aspiración elevada de esa meseta artificial y de las espigadas cruces ortodoxas se contraponen a lo que esconde, lo que encierra, la simple putrefacción de los cadáveres bajo la tierra. El serio y bien peinado torero, en su erotismo *kitsch* y apolíneo a la vez, parece erguirse sobre la arena con toda la majestad del que ha matado, pero abajo el animal le opone una carne en tránsito, una simple comida, al cuerpo brillante del hombre; y la espada comunica la nuca del toro con la mano hábil, con la técnica del sacrificador. El gran falo de piedra, sobre un pedestal donde se descascaran unos relieves humanos y un hombre levanta su mano en dirección al testículo gigante como si invocara u ofrendara algo, está cortado; la ruina que ha hecho el tiempo de esa solemne erección antigua señalaría su carácter efímero. Nada, ni la piedra tallada, perdura en su dureza. Por último, los aztecas y su sacrificio humano quizás estén más cerca de una imagen imposible de lo sagrado; ahí nada se eleva, todo cae, se tira hacia abajo; los dioses gozan con el dolor humano.

¿Qué relación hay entre la imagen y lo sagrado? En primer lugar, su ambivalencia, su posibilidad de inversión. Lo miserable, en la imagen, puede ser sublime. A eso llamará Bataille la crueldad del arte, su capacidad de fascinar con el horror, que una imagen terrible cause placer. La fascinación de la historia de la pintura occidental con las escenas de martirio, de tormentos físicos, acompaña su permanente complacencia

en los cuerpos y en su ofrecimiento a la mirada. La historia del erotismo en imágenes será para Bataille la reunión y el diálogo, la contraposición y la conciliación de esos aparentes contrarios, el goce y el horror, el orgasmo y la muerte. Pero también, en segundo lugar, las imágenes se parecen, y no pueden dejar de parecerse, a lo sagrado en que mantienen cierta dualidad suspendida. Lo alto y lo bajo siempre conviven en la imagen, ya sea como representación perceptible de lo imperceptible, como encarnación imaginaria del espíritu, ya sea como reducción de lo imperceptible a la pura materia. Bataille, en algunos de sus primeros artículos en la revista *Documents*, habla en torno a ciertas imágenes para empezar a pensar la transgresión a la que se ha visto reducida lo sagrado en el presente. Pero no se trata de "arte", sino de testimonios de lo imposible o de lo infigurable, por llamarlo de alguna manera, en ciertas figuras antiguas o actuales. Por ejemplo, en 1929 publica "El caballo académico", donde opone la figura idealista, helénica, del caballo, como representación de aspiraciones nobles, del equilibrio alcanzado, a una imitación gala, que se reproduce en la revista, donde se percibe lo informe y lo monstruoso que serían los presupuestos y los orígenes del animal. De manera extravagante, casi hegeliana, Bataille supone que existen animales más académicos, más aptos para la idealización, como el caballo y el hombre mismo, mientras que otros, aferrados a su barro primitivo, prolongarían el espanto desequilibrado de lo que se muestra sin forma, sin simetrías, como el pulpo o la araña. En el caballo deforme de la antigua moneda gala, copia malograda de la noble figura griega, se representaría "una respuesta definitiva de la noche humana, burlesca y espantosa, a las simplezas y a las arrogancias de los idealistas"⁹. Pero lo que destaca Bataille no es tanto la fácil conjetura de una alternancia entre lo ideal y lo bajo, entre lo clásico y lo deforme, como un vaivén de la historia cultural, sino que eso también pasa en la naturaleza. Si supusiéramos que existe un sujeto llamado naturaleza, habría que admitir que por momentos parece buscar la forma clara, la simetría o la pureza de líneas, y en otros casos, no como un arrepentimiento sino como un chorro de pintura rabiosa sobre la tela clara y distinta, se dejaría fascinar por la libertad ilimitada de la materia, sin arriba ni abajo, como si esta suposición, la naturaleza, estuviera "en constante rebelión contra sí misma: tan pronto el espanto de lo informe y lo indeciso desembocan en las precisiones del animal humano o del caballo, se sucederán, en un profundo tumulto, las formas más barrocas y más repugnantes".

⁹ En *La conjuración sagrada*, op. cit., p. 16.

¿Y qué quiere decir entonces, para el animal hablante, suspicaz ante su muerte, el espectáculo natural? Que la vida humana no está lejos del mismo teatro, siempre entre la forma alcanzada y la revuelta contra lo formado, entre lo informe que se eleva y se delimita en una cabeza pensante y lo formado que se arruina, se agrieta y se une de nuevo a la marea de donde había surgido. En palabras de Bataille: "Oscilación rigurosa que se levanta con movimientos coléricos y que, si se considera arbitrariamente en un tiempo reducido la sucesión de revoluciones que han persistido sin fin, golpea y hace espuma como una ola en un día de tormenta". Lo que se impone en la deformación es la falta de planes, la negación de un método racional y de una organización progresiva. Y Bataille parece terminar su ensayo afirmando la necesidad y el retorno de la "noche humana" en sus condiciones actuales de sometimiento a una planificación clara y sin disimulos.

Por la misma época, su original alabanza del dedo gordo del pie también proclama el retorno de lo bajo en la obsesión oculta, no sabida, de la cabeza erguida y soñadora. Y el desprecio, el pudor que oculta ese dedo, su olor, su trato, implica al mismo tiempo su poder de excitación, su atracción, su transformación en fetiche. Para el fetichista del pie, aun cuando lame extasiado, casi sin poder pensarlo ni aprehenderlo como una experiencia memorable, los dedos de un pie, lo sagrado está ahí presente y es lo que seduce, pero se escapa en la fuga del tiempo y nada queda de ese instante privilegiado. Bataille insiste: abandonemos toda cocina poética, donde los débiles se entregan a sus bajos impulsos, y veamos de frente lo bajo que nos seduce, lo real del sueño de la belleza: "Esto quiere decir que somos seducidos bajamente, sin ocultamiento y hasta gritar, con los ojos desorbitados: así desorbitados ante un dedo gordo"¹⁰. ¿Y qué es lo que se niega en el caballo monstruoso del galo sin Estado, ni literatura ni fundación de nada, al igual que en el dedo del pie, saliendo de su escondite de fetiche como un reptil de su caparazón para ofrecerse a la codicia de alguien? La cabeza humana.

Al revés que en Hegel, quien veía a los dioses con cabezas de animales como un estado primitivo de lo divino, lo todavía no logrado, la idea aún incompleta, que sólo en la figura humana armónica de los dioses griegos encontraría su verdadera apariencia sensible, Bataille piensa que lo divino revela su auténtico vacío sagrado en esa negación de lo humano, en la reducción a cosa de un cuerpo cuya materia condena a dejar de ser. Así, en el ensayo "El bajo materialismo y la gnosis", de

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

1930, se anticipa la postulación del dios sin cabeza como representación de una ausencia de sentido que sensibiliza y hace sagrado todo lo visible. La materia simple, no sacralizada, mero opuesto de la idea, sólo sería un ente abstracto sin la sangre que la sustrae de las operaciones formales, paredes de una cárcel cuya dirección estaría a cargo de la idea más absurda y más formalista de todas: Dios como omnipotencia de una razón infinita. Otro es el Dios incognoscible de los gnósticos. Precisamente, lo que se puede conocer no puede corresponder en nada a su inaccesibilidad. Y esa deidad suprema, única, se habría retraído en su misma totalidad infinita para hacer lugar, ausentándose, a la existencia material. Por lo tanto, la materia no pertenece a Dios, sino a oscuros demiurgos, emanaciones monstruosas de la autonegación del ser que crearon el mundo, el hogar informe, exiliado y mortal donde los cuerpos se dispersan. En un sentido histórico, Bataille observa que los gnósticos eran pesimistas, con sus almas perdidas en la materia y ávidas de acceder a lo que desde toda la eternidad se les niega; martirizados por ello, mutilados por la locura de saberse en el mal pero sin esperanza de un bien, salvo por el absurdo de lo absolutamente ajeno a toda experiencia. Pero en un sentido literal, cuando ya no se espera la solución divina, la libertad de la materia que se afirma como pura actividad de agitación, éxtasis y degradación de los seres vivos puede parecer optimista. Se trata de una afirmación del principio activo de lo material que, en lugar de someterse al pensamiento demasiado humano, se convierte en negación de lo que se niega en la existencia. No habría que sostener el carácter material de lo que existe, puesto que eso implicaría considerar la materia como cosa en sí. Pero tampoco habría que “someterse, ni uno mismo ni su razón, a algo que sería más elevado, a cualquier cosa que pueda darle al ser que soy, a la razón que estructura ese ser, una autoridad prestada”¹¹. El acto de pensar, negación momentánea de lo real que se inscribe en la muerte anticipada, debe rendirse pues no ante lo divino de un pensamiento, sino ante lo más bajo, a lo que no supone ningún pedestal. Si los principios del Dios ausente no ejercen ningún poder sobre el pensamiento ni sobre el cuerpo, entonces la materia baja, lo animal, lo monstruoso, acaso simplemente lo excretorio y lo caduco en cada uno, se vuelve una liberación de la cárcel formal. Lo que se traduce en imágenes por medio del bestialismo de los dioses “materialistas” de ciertas medallas gnósticas.

¹¹ “El bajo materialismo y la gnosis”, en *La conjuración sagrada*, op. cit., p. 62.

Bataille publica cuatro fotos de moldes conservados en la Biblioteca Nacional de Francia atribuidos a sectas gnósticas. La primera representa unos arcontes con cabeza de pato; son tres cuerpos humanos de pie, que tampoco tienen manos humanas pero sostienen una especie de báculo en sus extremidades derechas que terminan en pinzas de dos dedos. ¿Qué oscuro, ridículo destino traman en su cónclave los integrantes de ese triunvirato de potencias? Lo siniestro y lo cómico se esbozan en los pectorales de sus torsos masculinos y en sus picos de palmípedo, que nos transportan desde el antiguo pánico maniqueo a la ominosa atracción de los dibujos que animan las infancias mediáticas del presente. Bataille no comenta los detalles, lo que le importa es lo que falta, la figura humana, su cabeza ideal, la mirada. Si esos patos ciegos, con un pie humano que se levanta y parece avanzar, rigen el mundo, es que no existe un sentido ni una dirección. Súbitamente, nadie más que el delirio y el miedo humanos habrían producido, emanado esas caricaturas de gerentes cósmicos, y la materia se entrega al azar o a la nada. Vivimos, es cierto, en un mundo sin sentido, pero con la libertad de tocar casi cualquier cosa para convertirla en el ojo que asistirá a nuestra muerte. La segunda figura, “Iao panmorfo”, es el dios de la materia en devenir, un Proteo en trance de volverse todas las cosas imaginables y que pueden caber en los dos centímetros del sello ovalado: tres pares de patas de cabra, una serpiente que se enrosca al báculo de mando, una cabeza de burro con rayos de sol, estrellas alrededor, otros fragmentos de animales que quizás una mirada más experta alcance a descifrar. ¿No es la prosopopeya pueril de la materia insubordinada, a la que todas las formas le estarían permitidas? El tercer molde sería un “Dios acéfalo coronado por dos cabezas de animales”. Por cierto, el dios sin cabeza termina en una especie de capitel u ornamento, a su vez descansa sobre un cartel al estilo egipcio con figuras menores, y más abajo hay un hombre, un cadáver quizás, acostado y con tocado egipcio. ¿Acaso el cuerpo le recuerda a la cabeza que la muerte es lo imposible de pensar pero lo que exige pensar más allá del límite del pensamiento? La tumba debajo del acéfalo le recuerda al sectario gnóstico su degradación física y su muerte, pero también debería suscitar risa, llanto, maneras de no pensar y de embriagarse en la pura evidencia de lo que existe. La última medalla repite su siniestra miniaturización del absurdo, un dios con piernas de hombre, cuerpo de serpiente y cabeza de gallo. ¿Por qué estas variaciones sobre el enigma del bestialismo o de lo semihumano? Hegel decía que las esfinges miraban melancólicamente al desierto como esperando la solución del enigma que ellas mismas representaban. Pero el hombre que discurre lógicamente no podía surgir en

ese sacrificio del presente por una eternidad mortuoria, detenida, mero opuesto abstracto de la destrucción natural de todo cuerpo vivo. En la lectura de Bataille, el dios monstruoso no eleva al animal a la expectativa de la eternidad, no imanta ningún alma inmortal, sino que reduce la ilusión de continuidad del habla, de la interioridad, a su despedazamiento fatal. Lo imposible en lo real, el dios de sexo humano y cabeza de gallo, sin las manos que modelan un mundo práctico y vivible, revela que lo real es imposible, no se piensa, no avanza, no espera nada. Los arcontes absurdos no son esfinges que custodien un reposo eterno, sino alegorías de la pura nada.

Pero los gnósticos eran creyentes. El reverso de los arcontes-patos dice: ABAATANAABA, variante de nuestra persistente consigna para niños "abracadabra". El nudo de animales, el "panmorfo", sería el "dios maldito" que se identifica generalmente con el dios del Génesis, el creador del mundo, el hacedor de la luz y artesano del cuerpo humano. En general, parecen amuletos, signos apotropaicos, simulacros de gobierno de la materia o de lo involuntario. O sea que buscan la suerte. Tal es el nombre del azar para el goce humano. Si la serpiente sibilante de la ese se sustrae, el mandato que amenaza con cumplirse, inexorable, es la simple muerte. Es sabido que la "Summa ateológica" de Bataille, que desemboca en la afirmación de una "voluntad de suerte", puede leerse como una larga meditación sobre la muerte.

Los escritos de Bataille no pueden leerse sino empezando casi gratuitamente por un texto cualquiera. Sin embargo, este método rigurosamente ametódico revela en cada ocasión una insistencia en ciertos temas y sobre todo una manera de abordarlos que señalan un pensamiento sostenido. Por supuesto, no se trata de un sistema de pensamiento, sino de un pensamiento sobre la experiencia, pero no sólo sobre la experiencia de pensar, pues eso haría de Bataille un "filósofo", más bien al contrario, su base estaría en una experiencia de lo no pensado, e incluso de lo impensable. De allí que en muchos de sus escritos parezca haber una estructura binaria —lo alto y lo bajo, lo académico y lo monstruoso, lo útil y lo gratuito, la producción y la pérdida, etc.—, pero lo que en realidad se describe son los límites de un orden más allá del cual comenzaría lo ilimitado. Lo ilimitado es lo que no tiene definición y sólo se muestra bajo una forma negativa, que en muchos momentos asume su aspecto de figura retórica: negar para afirmar algo

que se esconde detrás de lo negado. En un texto titulado "El obelisco", publicado en la época del Colegio de Sociología, en 1938, lo negado se piensa primero a través de una parábola de Nietzsche sobre la muerte de Dios. En ese fragmento nietzscheano, un loco llega a la plaza pública en busca de Dios, lo que suscita la risa de muchos de los que estaban allí reunidos, puesto que no creían en Dios. El loco entonces anuncia que hemos matado a Dios. Pero no como un antiguo profeta que acusa a los otros de esa muerte y que vendría a restituírle una vida renovada, una nueva fe, sino como uno más de los asesinos de Dios. ¿Cómo sucedió esa muerte? No se sabe. El carácter inconsciente de la muerte de Dios es uno de los problemas de Nietzsche que Bataille no deja de retomar, pues ese hecho inconsciente tiene consecuencias que se expresan en estas preguntas irresolubles: "¿Pero cómo lo hicimos? ¿Cómo pudimos agotar el mar? ¿Quién nos dio un borrador para suprimir el horizonte entero? ¿Qué hicimos cuando separamos esta tierra de su sol? ¿Adónde se dirige ahora? ¿Adónde nos dirigimos? ¿Lejos de todos los soles? ¿Acaso no estamos cayendo sin cesar? ¿Hacia atrás, de costado, hacia delante, de todos lados? ¿Todavía existen lo alto y lo bajo? ¿No somos llevados al azar en una nada sin fin?"¹²

No obstante, más allá de Nietzsche, este movimiento en el vacío helado del espacio afecta igualmente al que hace las preguntas. Es un loco, no un filósofo. La existencia humana, reducida en cada individuo a las atracciones que sufre o que produce en otros, se torna aisladamente una sombra, "menos que partículas de polvo", dice Bataille. Esa fugacidad, ese torbellino de polvo que constituye cada vida es apenas la encarnación provisoria de lo humano, no tiene nombre, y sólo encuentra su centro, la ilusión de un eje en torno al que gira, en la agitación de multitudes innumerables. Esa es la experiencia no pensada. Bataille afirma en otro texto de la misma época, "La suerte", que "la existencia no es verdaderamente humana sino en la medida en que puede darse un sentido"¹³. Pero el sentido siempre es ilusión, una explicación utilitaria, razonable, de la pura suerte. El vacío alrededor del cual gira la vida, sin sentido, le comunica a la agitación que la precipita rumbo a su final un sabor acre, áspero, una percepción de algo inimaginable que corroe toda imagen y que le da su atracción gratuita a esas mismas imágenes. Algo sagrado se desprende del sinsentido de la agitación de la vida, en la medida en que se trata de algo separado de las atribucio-

12 O. C., I, p. 502.

13 O. C., I, p. 541.

nes de sentido. Bataille escribe: "Cada individuo no es más que una de las partículas de polvo que gravitan en torno a esa existencia acre." Pero el vacío que está en el centro es representado por su negación. El obelisco, monumento a lo imperecedero, a lo que permanece fijo, mientras las generaciones humanas nacen y mueren, pululan a su alrededor sin prestarle atención, representa la negación más calmada, más inexpresiva, de la muerte de Dios. Viene a decir: el tiempo, esto que pasa, la agitación sin sentido, no modifica el lugar único, unificado de un soberano. Sin embargo, a diferencia de su origen egipcio, en que pirámides y obeliscos se yerguen como imágenes de la eternidad, como negaciones y justificaciones de las vidas consumidas en edificarlos, por el contrario, en una época burguesa ya sólo se trata de glorificar un desafío al tiempo. Su mismo carácter inmutable se sostiene en la mutación constante de las vidas que pasan a su lado y que preside desde lo alto. Testimonio de un orgullo, aunque también anuncio de su duración histórica, el obelisco moderno le revelaría a quien lo mirase de frente el carácter tóxico del eterno retorno. Pero sólo se trataría de un loco, objeto de risa en la plaza pública, para el cual fácilmente se levantaría un escenario de escarnio. Según Bataille: "Los sitios destacados responden de esa manera burlona y vaga a la insignificancia de las vidas que gravitan en su órbita hasta perderse de vista; y el espectáculo no cambia sino cuando la linterna de un loco proyecta su luz absurda sobre la piedra". En ese momento, visto así, como una cosa fijada desde el fondo de los tiempos, el obelisco parece dominar la fuga enloquecida de las épocas. Pero en verdad es un recuerdo de esa misma fuga, una memoria de la desaparición de toda época y de todo enjambre humano. ¿Quién recuerda? El loco, el separado, el momentáneamente sagrado. Allí se anuncia, en público, un umbral después del cual se hace preciso lanzarse adonde ya no hay fundamento ni medida. ¿Qué sería lo sagrado en esta quizá demasiado plástica oposición de Bataille entre el obelisco y la muchedumbre agitada de transeúntes? Ninguno de los dos polos, sino las maneras en que ambos comprueban la ausencia, la muerte de Dios. El obelisco señala la eternidad con una fecha como la opaca, inconsciente ilusión de una época fijada. El enjambre humano ignora que su agitación no se dirige a ninguna parte, no tiene una meta, ni otra vida que su mismo movimiento inconsciente.

Lo persistente en la parábola de Bataille es la idea del enjambre social, que en algunos textos suyos se acercará a la analogía con la galaxia, es decir, algo, un ser compuesto por partes que no forman un todo

definible. Sin embargo, lo sagrado, que une al enjambre, que atrae los cuerpos de algún modo, no se percibe más que individualmente.

Cuando Michel Leiris decide apartarse del Colegio de Sociología y le envía una carta a Bataille con sus observaciones epistemológicas, sobre la poca relación de los intereses del Colegio con los estudios más coherentes y consecuentes de la sociología francesa y de la etnografía, la respuesta de Bataille es clara y despeja el malentendido: "Cuando usé por primera vez la expresión de sociología sagrada, no pensé que la disciplina definida por esos términos se situara exactamente como continuación de la tradición sociológica de la escuela francesa. En mi opinión, la experiencia que cada uno de nosotros podía tener de lo sagrado conservaba una importancia esencial".¹⁴ Se trata de experiencias que se le ofrecen a cada uno como lo sagrado fuera de toda religiosidad: el éxtasis, la embriaguez, la opacidad del rostro ajeno y el misterio de la comunicación. Son los agentes inasibles que concentran al enjambre humano. Aunque no se remiten a un orden, un esquema, sino que se arraigan en la separación absoluta de cada elemento, partícula, ser. Por eso una figura repetida de lo sagrado en Bataille, como experiencia absurda, estética en cierto modo, de la ausencia de Dios es la imagen de la mosca o de la avispa, insectos efímeros, lejos de la más mínima sospecha de pensamiento, que pondrían en escena la insignificancia de toda existencia. Sólo que "un hombre puede reconocer el abandono en que se encuentra. El universo lo ignora al igual que un vidrio ignora la avispa que se estrella contra su superficie ilusoria. El resto de los hombres también lo ignora: los rostros que se abren en apariencia tal vez no son más penetrables que el vidrio."¹⁵ Esta cita pertenece a un breve texto titulado "El paisaje" de 1938. En las notas de la edición de las *Œuvres complètes*, se consigna que el manuscrito original decía "mosca" en lugar de "avispa". Más allá de la equivalencia de los insectos en tanto metáforas de la fugacidad o lo ínfimo, habría que señalar al menos dos rasgos diferentes entre ambos términos. Por un lado, las avispas pueden formar enjambres y de algún modo reflejarían la analogía con la forma corpuscular de fuerzas centrífugas y centrípetas que Bataille parece atribuir a las sociedades. Y por otro lado, el cuerpo de la avispa, más agresivo, más redondeado, en última instancia suicida, tiene para Bataille una tradición personal. En la novela inconclusa *Julie*, escrita alrededor de 1944, la protagonista femenina, borracha, aban-

14 Bataille, Leiris, *Échanges et correspondances*, París, Gallimard, 2004, p. 129.

15 O. C., I, p. 521.

donada al sueño después del sexo, es comparada con una “avispa” por la forma en que su cintura acentúa el ensanchamiento de las nalgas y por la animalidad que recuerda. “Julie en ese momento: avispa herida, exhibición de carne. La embriaguez le daba una majestuosidad animal: ¡impudor, majestad de las bestias!”¹⁶

Además, la “mosca” sustituida, antiguo signo de lo efímero de la vida terrestre, *memento mori* de la pintura barroca, tiene su tradición más reconocible en la filosofía materialista y atea de un Diderot, por citar sólo un ejemplo, que en su *Carta sobre los ciegos* compara la creencia de los hombres en un orden estable del universo con las suposiciones religiosas que haría una mosca efímera si pudiera transmitirles a otras moscas sus experiencias sobre la permanencia de un cuerpo humano. También en Diderot podían encontrarse ya las analogías de la sociedad con un torbellino de corpúsculos e incluso de cada ser con un cúmulo de partículas concentradas pero prontas a disolverse llegado el momento, analogías que recuperan las imágenes de la filosofía atomista de Lucrecio. Salvo que a diferencia de la mosca o de la avispa, en el momento de morir, el hombre puede percibir esa insignificancia. Es un momento de conciencia de lo impensable. Según una frase tachada del mismo texto “El paisaje”, es “el hastío [lo que] permite finalmente percibir desnudo el vidrio contra el cual los esfuerzos desordenados han chocado en vano”. Y en la versión publicada de esta misma frase, leemos: “El hastío ya no permite seguir chocando con fervor contra el vidrio”. Este cansancio, este abandono de la vida de alguna manera le daría al hombre la posibilidad de conectar el universo con la mirada sin esperanza y vacía de todo entendimiento de la avispa que muere. El aburrimiento, otra experiencia de lo sagrado, del apartamiento, que aún resiste a la homogeneización general de las actividades posibles, le daría un sentido al sinsentido del insecto, puesto que pone ambas muertes, la humana y la animal, dentro de una analogía. Pero si bien la mosca teológica del barroco le recordaba al pecador que debía arrepentirse, porque la vida es breve y todo lo terrenal desaparece, la avispa del fin de los tiempos, tras la muerte de Dios, con su aguijón ardiente que implica la existencia sin sentido, recuerda la destrucción como destino de cada ser y estimula la comprensión, la revelación y la embriaguez del instante presente. El hombre hastiado, dice Bataille, “se encierra en un silencio grave, y con una alegría que lo angustia apoya el pie desnudo sobre el suelo húmedo para sentir que se hunde en la naturaleza que lo

16 O. C., IV, p. 114.

aniquila”. Los lectores de “El dedo gordo” recordarán de qué modo en Bataille la presencia de lo bajo, el pie, el barro que pisa, la desnudez que oculta, se oponían a lo alto, la cabeza descubierta, el ideal de una mirada. De alguna manera, el pie desnudo le recuerda a la cabeza pensante la mortalidad del cuerpo, el animal que va a morir más allá y más acá de todo pensamiento.

En un proyecto de prólogo inconcluso para su nouvelle *El muerto*, Bataille describe el estado enfermizo, a la vez febril y excitado, en que se hallaba cuando concibió ese relato. En dicho fragmento, que cuenta hechos de 1943-1944, Bataille refiere uno en particular que parece conducir al abandono de la filosofía. Un día escucha la caída de un avión alemán y se dirige al lugar. Ve los árboles derribados por el impacto. Y su mirada se fija en el pie de un tripulante que había sido desnudado por la rotura de su zapato. Sólo ese pie estaba intacto en un paisaje de cabezas quemadas y restos informes. “Era la única cosa humana de un cuerpo y su desnudez, amarronada, era inhumana”, anota Bataille, que dice haberse quedado allí inmóvil puesto que el pie descalzo lo miraba. En esa mirada muerta, se le revela la verdad, que es una sola, una violenta negación. “La verdad no es la muerte: en un mundo donde la vida desapareciera, la verdad sería en efecto esa ‘cosa cualquiera’ que sugiere una posibilidad pero que, al mismo tiempo, la sustrae.”¹⁷ En el mundo vacío, vaciado de mí que soy el que lo piensa, persistiría lo indefinido de una posibilidad, el azar eternizado, pero esto sería una simple idea. En el yo, en el que escribe, la percepción del pie descalzo, calcinado, “anuncia la desaparición aterradora de ‘lo que es’”, y en adelante ya no podrá ver más “lo que es” sino “en la transparencia del pie que anuncia su aniquilación”. Esa cosa muerta que ya no dice nada, que se separa del sentido pensable de una vida, en el mismo momento en que se hunde en el barro, en la nada, en ese rato en que arde buscando la materia informe, el retorno a lo inorgánico, muestra lo que existe, lo que hay. De esta experiencia, difícil de compartir porque remite a la intuición de lo sagrado, lo inmundo y lo separado, lo glorioso y lo desprendido, no se deriva la adquisición de un objeto para el pensamiento, salvo que se postule la negación de todo objeto como impulso para pensar. Inmediatamente después, Bataille cuenta sus lecturas de filosofía casi abandonadas: “Sólo tengo la certeza de haber arruinado en mí aquello que hizo que en otro momento leyera a Hegel [...]. Pero lo que me quedó de eso en primer lugar fue un violento

17 O. C., IV, p. 365.

silencio". En este mutismo alcanzado, en esta lasitud, lo banal y lo sublime se reúnen, como para el que contemplaba con hastío la muerte de un insecto, la falta de sentido de la mera vida orgánica. ¿Qué se hace presente en esas escenas, quizá demasiado dramáticas, frente al pie del alemán muerto, hegeliano, frente a la mosca espontánea, epicúrea, frente a la avispa que corre hacia su fin con una inexplicable filosofía de la vida? Como en la parábola que se imagina representada alrededor del obelisco, signo permanente de lo pasajero y lo fechado, se trata de la loca percepción de la ausencia de todo principio divino. Tal ausencia implica también la desaparición de un sentido humano. Reemplazar el servicio a Dios por unos servicios al hombre sería el engaño, la sustitución de elementos que deja intacta la forma jerárquica de su funcionamiento efectuada por un ateísmo ingenuo. Pero, ¿es posible vivir sin servir a nada? ¿No es esta pregunta un pensamiento que sirve para entender algo? Y si la inteligencia de una experiencia en cierto modo anula su inmediatez, su violencia y su negatividad, de todos modos no habría otra forma de hacer la experiencia que no fuera describiéndola. Por lo tanto, lo imposible de decir sigue siendo lo único que importa decir. Y dado que no hay ideas para lo imposible —porque toda idea desmaterializa la experiencia, uniendo lo que siempre estuvo separado—, habrá parábolas, analogías, imágenes.

En un escrito de 1947, "La ausencia de Dios", que es una sucesión de aforismos o miniaturas que aluden a la nada contenida en su título, encontramos los siguientes temas de meditación: tropezarse en la noche y sentir que el suelo nos falta debajo de los pies; ser deslumbrado por un objeto que al mismo tiempo decepciona sin medida; no leer, no saber, no responder; la melancolía de no ser ni Dios ni una ostra; llorar y reírse. A continuación, las dos últimas escenas nos devuelven al mundo de los insectos. En la primera, Dios enloquece y sueña que es un enfermo comido por las chinches. Luego se convierte en una chinche que el enfermo aplasta entre sus uñas. ¿Qué quiere decir esto? El mismo Bataille parece responder que si lo supiéramos no existiría la pregunta. El sueño de la muerte de Dios, ese insecto pensado por la conciencia de repente surgida en el animal cualquiera que empieza a hablar, no es más que un espacio infinito, vacío, apenas teñido por la confusión y la furia, el inexplicable deseo de perseverar y el inexplicable anhelo de dejar de ser que el pensamiento niega por igual. La otra escena que se contempla es la muerte de una mosca que ha caído en la tinta. Prescindamos de la fácil alegoría del escritor y el naufragio de su vanidad siempre destinada piadosamente al olvido. Bataille piensa

desde el punto de vista de la mosca agonizante, lo que continúa una antigua ficción filosófica. "Para una mosca caída en la tinta, el universo es una mosca caída en la tinta, pero para el universo la mosca es ausencia del universo, pequeña cavidad sorda ante el universo y por la cual el universo se sustrae a sí mismo."¹⁸ La misma desaparición del todo que se manifiesta en lo insignificante pareciera darle valor de totalidad a cada instante, es decir, a lo que no tiene sentido porque se consume en sí mismo, no lleva a nada ni proviene de nada.

Otro escrito del mismo año, "La ausencia de mito", desarrolla dialécticamente el misterio por el cual una mosca haría desaparecer el universo a la vez que lo vuelve perceptible como materia, como no-saber. Ahí escribe Bataille: "La *ausencia de Dios* no es más el cierre: es la apertura de lo infinito. La *ausencia de Dios* es más grande, más divina que Dios".¹⁹ Y su consecuencia inmediata, o más bien su efecto sin consecuencia, sin previsibilidad, sería la desaparición del yo. A la espera de tal pérdida de sí, el que escribe encuentra una promesa de felicidad. Mientras tanto, la ausencia de mito —que también es un mito— se expone como un correlato en el ámbito de la palabra de la experiencia de la ausencia de Dios. El mito de la ausencia de mito, por el cual se revela la ruina de lo que existe, su vacío originario convertido en absurdo final, sería "el más frío, el más puro, el único *verdadero*". ¿Acaso también la ausencia de Dios sería un dios "verdadero"? En todo caso, bajo sus diversas formas, como ausencia, mosca o acéfalo, sigue realizándose en las hierofanías, en la glorificación y en la profanación simultáneas, del erotismo, la angustia, la risa y la pérdida del sentido.

En 1930, también en *Documents*, Bataille había publicado un artículo titulado "El espíritu moderno y el juego de las trasposiciones", cuyas dos ilustraciones eran fotos de un papel engomado con moscas muertas y una capilla romana de monjes capuchinos que está decorada con los huesos de los frailes a los que sirvió de tumba. ¿Cuál sería la modernidad en esas moscas pegadas a la inexorable trampa adhesiva y a la vez en las guirnaldas de partes de esqueletos que dibujan curiosos arabescos en la capilla mortuoria? En todo caso, las trasposiciones que el espíritu moderno recupera en el arte serían un violento transporte

18 O. C., XI, p. 230.

19 O. C., XI, p. 236.

de los símbolos, las imágenes acuñadas en la cultura a la esfera de las emociones, de las obsesiones más íntimas. Pero esto ocurre porque antes, en la vida cotidiana, se ha olvidado toda significación interna, perturbadora de lo que se ofrece a la vista. Y lo que debería perturbar termina siendo indiferente incluso para los ojos del arte. Así, la mosca y los huesos, reunidos al azar para ilustrar el artículo, darían la medida de la impotencia del presente para salir de sus vías tradicionales e imaginar lo que no tiene ningún sentido, un más allá de todo símbolo. Las escasas formas que permitirían disponer, según Bataille, “del terror causado por la muerte y por la podredumbre, la sangre derramada, los esqueletos, los insectos que nos devoran”²⁰ aparecen sólo de una manera retórica. La mosca, en lugar de amenazar con su inmundo hambre de putrefacción, de significar apenas la nada de cualquier cosa frente a la materia casual, se ha vuelto símbolo: es la vida efímera, el “acuérdate de la muerte” que una filosofía degradante de las sensaciones actuales usa para el bajo continuo, el zumbido de su canción triste.

Justamente, el desinterés equivalente que suscitan las moscas muertas y los esqueletos decorativos indicaría el empantanamiento al que se enfrentan quienes tienen que “manipular y transformar los tristes fetiches todavía destinados a conmovernos”. Al contrario que en una tribu cualquiera donde la sangre y los huesos rompen la regularidad de los días, en una fiesta cuya enormidad se notaba en lo indescriptible de su advenimiento para el que participaba en ella, para nosotros los modernos, que gozamos de numerosas muertes y restos, el contenido de los días siempre iguales se pierde como en un barril agrietado. El mal de morir a cada instante, que se experimenta sin saberlo en esa fiesta perdida, sólo aparece de forma negativa en el higienismo diario y diurno del hombre actual. Pero la mugre y la noche están fuera de lo visible, aun cuando su intensa atracción se revele apenas se raspa la corteza de los intereses inocentes, las cosas que hacer, las preocupaciones familiares. Preferimos pues la vida que se olvida de sí misma, cuando su verdadero sentido apuntaba a una imagen grandiosa de descomposición y peligro. Nosotros, dice entonces Bataille, servimos a los dioses de lo negativo, las cosas fabricadas para olvidar el acercamiento a la muerte. “Tal servidumbre se prolonga en todos los lugares adonde un ser normal todavía puede dirigirse. Entramos a la galería de arte como quien va a la farmacia, en busca de remedios bien presentados para enfermedades confesables.” ¿Y no son acaso inconfesables las figuras que quisiéramos

20 O. C., I, p. 272.

ver pero que están en el reverso de las mismas imágenes claras de la calle y sus ocupaciones? ¿No es la noche la que expulsa con sangre el nacimiento del día? Bataille contesta: “Sólo en una oscuridad completa es posible encontrar lo que uno siempre buscó”. En esa oscuridad, no habría ya representaciones, es decir, trasposiciones que iluminan la obsesión personal con un repertorio de símbolos. Y sin embargo, el impulso de pintar o de escribir en el presente se esconde más allá de las trasposiciones, de cuadros y libros, y se arraiga en una necesidad muy distinta al intercambio de valores simbólicos.

La inspiración, por usar otro viejo símbolo, no sería pues algo que se insufla en el interior de un ser hablante, como un hálito vital que divinizaría la carne, sino más bien un viento nocturno que empuja y arrastra el cuerpo y lo enfrenta a su mortalidad. Ahí, en su noche particular, se muestra lo sagrado, eso que sustituye al animal que muere en el sacrificio justo en el momento en que su sangre se derrama; pero es también lo que nunca está presente aunque le dé por instantes a la vida activa la suspensión de todo proyecto, donde se cumple la presencia. Bataille dirá, en muchos textos, que se trata de pensar “lo que es”, “lo que hay”, pero sin las trampas del pensamiento, sin atributos ni construcciones. Nada más difícil de pensar, aunque nada debiera ser más fácil de experimentar, puesto que “lo que es”, en el plano del saber, es un saber de nada. Es la existencia como soberanía que no se somete a ningún proyecto, que no puede ser utilizada sin desaparecer. Para el habla y el pensamiento, es una ventana que se abre a la noche, aunque también indica el encierro de quien no puede salir de su discurso, de su vida discursiva o simplemente activa. En el artículo sobre las trasposiciones, la intuición de conmociones soterradas, causa de todas las imágenes pero también lo escondido en ellas, se describe como una voluntad súbita, “una ráfaga nocturna que abre una ventana”, para vivir de otro modo, “sacando bruscamente los tapices que ocultan lo que a cualquier precio no habría que ver, una voluntad de hombre que pierde la cabeza, la única que puede permitirle enfrentar lo que todos los demás eluden”²¹. La trasposición de los símbolos a un nuevo lenguaje, si a eso lo llamamos un espíritu estético moderno, no puede satisfacer esa necesidad violenta a la cual sólo le ofrece pinturas y poemas. Aun cuando sin duda la violencia de la misma trasposición, su novedad, señala el mundo oscuro, no representado, de la necesidad vital de la noche. Cuando la cabeza deja de controlarlo todo, o más bien cuando

21 O. C., I, p. 273.

se desvanece la ilusión de un control y unos planes, cuando el habla trastabilla, aparece lo no sabido que es el fondo de todo lo que se sabe y se busca. Una risa enloquecida es entonces el principio de la muerte. Y la pequeña muerte del cuerpo hace latir sus partes con señales insignificantes, sin palabras, rodeado aun así de palabras: deseo, fetiche, goce. O en otro idioma: tortura, risa, comunicación.

Más allá de las trasposiciones, del juego representativo, algo quedaría si se suprimiera su servilismo, su dicción repetida. Y aunque ese residuo, según Bataille, no se puede llegar a representar, las obras que aspiren a utilizarlo para responder a sus necesidades artísticas deberán clasificarse según "contengan más o menos aquello horrible que tiene dicho residuo". Y aunque ese punto no pueda ser aislado; de hecho las fotos de moscas y huesos se ordenan en una simetría y siguen siendo diseños, incluso triviales; Bataille señala que sería la manera de atender a la violencia del presente. La inmersión en la historia del arte es una forma de la muerte, pero no de risa, sino de una petrificación que aplastó la existencia y se niega a soportar el brillo de lo que hay. Así, cuando una obra no se dirige al público iniciado, culto en el sentido vacío, utilitario de la palabra, "sino a las emociones más desgraciadas o más disimuladas de un hombre, podrá entenderse fácilmente que una razón muy distinta a la facultad de perderse en el juego de las trasposiciones más inauditas o más maravillosas impulsó a pintar o a escribir...". Las facultades, las habilidades no dejan de ser retóricas, es decir, partes de un habla ordenadas en un todo que se inventa y dispone a priori, un proyecto. Lo que importa es el origen del impulso, la experiencia que no forma nada, el residuo de la nada que está en el origen de cada uno y que aparece, en lo imposible de ser recordado, como anticipación imposible de la muerte. Esto es una locura, en parte, porque el proyecto es el mundo normal, implicado en su racionalidad, en su actividad aparente. Pero no sólo detrás, sino debajo y arriba de ese mundo de cálculos inocentes, está la explicación y el sentido de la vida que no vale nada, en el "delirio de los convulsionarios", anota Bataille en un pasaje inédito del manuscrito de su artículo. "Sin duda que desde hace mucho tiempo se ha dicho que la locura maneja el mundo, pero al mismo tiempo es posible que lo digamos, que nos refiramos sin broma a lo que pasa realmente en los asilos que no están lejos de la calle."²² El mundo estaría loco de olvido, se toma en serio lo poco que existe que puede asumir un sentido práctico. Pero tras ese olvido hay un terror, revela-

22 O. C., I, p. 656.

do en las risas nerviosas que asaltan a cualquiera en sus momentos de estupor, de anonadamiento. Las imágenes son visibles en tal sentido: avergüenzan, asombran, anuncian la falta de sentido. La trasposición devuelve esa impresión de angustia o de alegría, de ambas a la vez, a una clase de sentido. Pero la vida misma se escapa de la trasposición de las imágenes; ya lo sagrado abandonó la apariencia. Sin embargo, lo particular, las cosas, los animales, los fascinantes otros de la propia herida, pueden ser lo sagrado en la medida en que no tienen ningún sentido, no son generalidades. La trasposición de la experiencia intensa al arte parecería un dispositivo análogo a la utilización de lo sagrado por la religión. Lo particular, lo deseable no es generalizable, es la cosa del momento privilegiado, lo que allí se disfruta y se pierde a la vez, tal como lo sagrado, lazo común ante la simulación o la efectuación de una muerte, no se despliega en las fábulas de un Dios. Por supuesto, toda imagen puede ser sagrada, ya es por definición una separación del mundo, una contemplación; y en la medida en que se contemple con suficiente estremecimiento, entre carcajadas o espasmos de miedo, se convierte en el lugar de algo presente, sagrado, aunque sólo sea su abstracción, su figura, su fetiche. Las imágenes, como el uso inútil del lenguaje por la poesía, que sacrifica las palabras al separarlas de su sentido común, son residuos de lo sagrado y pueden volver a serlo para alguien, para algunos. La experiencia subjetiva, lo individual de nuestros placeres, conspira contra ese retorno de lo sagrado en un punto cualquiera del tiempo, en la detención absoluta de una cosa. Lo sagrado requiere de la comunicación, en cuanto conexión de seres por su propia incompletud, no en tanto que transmisión de mensajes, órdenes y proyectos. Por lo tanto, las reflexiones de Bataille sobre lo sagrado apuntan a una especie de comunidad. ¿Cómo establecer entonces una noción de lazo social que se define por algo indefinible, incluso inconfesable? ¿En qué medida lo sagrado, que pega a los seres en un conglomerado móvil, podrá ser lo común y al mismo tiempo lo absoluto, como la muerte para cada uno? Preguntas cuya falta de respuesta no le impidió a Bataille explorar una visión de lo social antieconomicista, fundar un colegio de sociología efímero, soñar con una conjura amistosa para que la materia prevalezca, el cuerpo se extravíe, la alegría le diga "sí" a todo lo que muere pero está presente, ahora mismo.