

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

**LA EXPERIENCIA CREATIVA:
HACIA UN ARTE BATAILLEANO**

Alberto Gómez Ascaso

Director de Tesis: José Luis Rodríguez García

Zaragoza, octubre de 2008

LA EXPERIENCIA CREATIVA: HACIA UN ARTE BATAILLEANO

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| I- INTRODUCCIÓN. | 6 |
| II- CONTEXTO HISTÓRICO. EL TIEMPO DE GEORGES BATAILLE. | 12 |
| 1.- Cambio de siglo. | 12 |
| 1.1 - El largo camino hacia el siglo XX. | 12 |
| 1.2 - En busca de la realidad. | 17 |
| 2.- Sospecha y Relativismo. Las vanguardias. | 21 |
| 2.1 - Cubismo. | 23 |
| 2.2 - Abstracción. | 25 |
| 2.3 - Futurismo. | 30 |
| 2.4 - La guerra. El dadaísmo. | 33 |
| 3.- Arte y Pensamiento. Un arte nuevo para un nuevo mundo. Un nuevo artista. | 36 |
| 3.1 - Los felices años veinte. | 36 |
| 3.1.1 - París de entreguerras. | 39 |
| 3.2 - De nuevo la Guerra. | 46 |
| 4.- Cambio de escenario. | 51 |
| 4.1 - Arquitectura. | 57 |
| 4.2 - Informalismo. | 60 |
| 5.- El tiempo de Georges Bataille. | 62 |

| | |
|--|-----|
| III- INFLUENCIAS EN EL PENSAMIENTO DE BATAILLE. | 64 |
| 1.- Surrealismo. | 64 |
| 1.1 - Dadá en París. | 66 |
| 1.2 - El primer Manifiesto. Andre Breton. | 72 |
| 1.3 - Bataille y el surrealismo. | 78 |
| 2.- Nietzsche | 87 |
| 2.1 - Nietzsche en Francia. | 88 |
| 2.2 - El sí de Bataille. | 90 |
| 2.3 - El eterno retorno como prueba de afirmación. | 94 |
| 2.4 - Voluntad de Poder y Voluntad de Suerte. | 102 |
| 3.- Marxismo. | 113 |
| 3.1 - La crítica social | 115 |
| 3.1.1 - <i>La noción de gasto.</i> | 117 |
| 3.1.2 - <i>El problema del Estado.</i> | 122 |
| 3.1.3 - <i>La estructura psicológica del fascismo.</i> | 127 |
| 3.2 - <i>Contre- Attaque.</i> | 130 |
| 3.3 - <i>¿Comunismo nietzscheano?</i> | 133 |
| IV- UNA METÁFORA Y TRES CONCEPTOS | 135 |
| 1.- Introducción. | 135 |
| 2.- La metáfora del Ojo. | 141 |
| 2.1 - Un padre ciego. | 141 |
| 2.2 - El sol-ojo. | 143 |
| 2.3 - <i>Anus Solaire</i> | 144 |
| 2.4 - <i>L'oeil pinéal</i> | 146 |

| | |
|---|-----|
| 2.5 - <i>Histoire de l'oeil</i> | 154 |
| 3.- Experiencia interior | 159 |
| 3.1 - Introducción | 159 |
| 3.2 - Comunicación Sagrada. Idea de una comunidad. | 160 |
| 3.3 - L'amitié | 168 |
| 3.4 - <i>Mysterion. Mystikós</i> | 175 |
| 3.5 - <i>La experiencia interior</i> | 180 |
| 3.6 - <i>Experiencia erótica</i> | 186 |
| 4.- Voluntad de Suerte | 198 |
| 4.1 - <i>Introducción</i> | 198 |
| 4.2 - "El plácido <i>desangramiento</i> del sol" | 202 |
| 4.3 - <i>La suerte</i> | 206 |
| 4.3.1 - <i>La suerte</i> | 209 |
| 4.3.2 - <i>La posición de la suerte</i> | 210 |
| 4.4 - <i>La libertad de Aión</i> | 212 |
| 5.- Soberanía. | 216 |
| 5.1 - Introducción | 216 |
| 5.2 - <i>La parte maldita III: La soberanía.</i> | 219 |
| 5.3 - "Escapar de Hegel" | 225 |
| 5.4 - <i>Comunismo y soberanía</i> | 235 |
| V - LA EXPERIENCIA CREATIVA. HACIA UN ARTE BATAILLEANO. | 240 |
| 1.- Introducción | 240 |
| 2.- Los orígenes del arte | 242 |
| 2.1 - Lascaux | 242 |
| 2.2 - Manet | 246 |

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 2.3 - Las lágrimas de Eros | 248 |
| 3.- La experiencia creativa | 251 |
| 4.- Arte como trasgresión del límite | 261 |
| VI - CONCLUSIÓN | 267 |
| VII - BIBLIOGRAFÍA | 273 |

I - INTRODUCCIÓN

“On le sait aujourd’hui : Bataille est un des écrivains les plus importants de son siècle”¹, escribió Foucault en 1970.

Plantear la posibilidad de un arte batailleano nos invita a pensar en una forma peculiar de entender la creación artística. Desde el tradicional punto de vista de la estética y la teoría del arte, cabría esperar, en la obra de Bataille, una explicación clara y precisa de sus puntos de vista sobre qué pudiera ser el arte. Sin embargo, nunca formuló, de manera explícita, tal respuesta. Pasó su vida entre libros y amigos; con los libros por su doble ocupación de bibliotecario y escritor, con los amigos, por una búsqueda permanente de la comunicación más profunda vivida como ideal de comunidad. Bataille es sin duda un pensador heterodoxo, pero también lo es como artista y como político. Escribió siempre desde su propia experiencia y muchas veces sobre ella. En nuestro acercamiento a su obra, veremos cómo esta triple tarea de filósofo, escritor y pensador político se entremezclan y a veces se funden en un continuo que es su propia experiencia. Nuestro objetivo será plantear, al menos como posibilidad, una visión de lo artístico que pudiéramos considerar propiamente batailleano, basada en la creación artística como experiencia interior.

La época en que vivió Bataille está marcada por grandes acontecimientos: dos guerras mundiales, la revolución soviética, ingenios tecnológicos sin precedentes... Y todo ello, Bataille lo vivió y sufrió en un escenario excepcional: París, entonces “capital” del mundo. Este momento y lugar tan extraordinarios, fue cuna de grandes sueños, y 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. En la primera parte, de las cuatro en que va a estructurarse nuestro trabajo, trazaremos un breve recorrido por esta apasionante mitad del siglo XX, centrándonos en la creación artística y sus elevadas pretensiones. Es el tiempo de Georges Bataille.

¹ Michel Foucault, “Presentación”, en Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1970, p. 5.

Comenzaremos por considerar el último tramo del largo camino hacia el siglo XX, los grandes cambios que el mundo había sufrido en tan poco tiempo, y cómo la interpretación de esta nueva realidad será un tema principal, tanto en el arte como en el pensamiento. Surgirán muy diferentes maneras de interpretarla y de enfrentarse a ella. Para algunos se trataba de revisar el pasado para construir un futuro mejor, para otros, había que dar la espalda a cualquier tiempo pasado y mirar tan sólo hacia delante. Las tres grandes corrientes de pensamiento del XIX, las de "la sospecha", junto a los recientes descubrimientos en las ciencias, habían hecho tambalearse la concepción homogénea y estable del mundo. La primera Gran Guerra acentuará esta creciente sensación de precariedad y absurdo. El pensamiento filosófico del ámbito académico parece haberse quedado al margen de las nuevas inquietudes sociales. Surgen grupos de intelectuales y artistas que pugnan por sentar las bases teóricas y estéticas de esta nueva realidad. Cubismo, abstracción y futurismo, principalmente, van a erigirse como vanguardias del pensamiento artístico y filosófico. Durante la guerra, el Dadaísmo añadirá a estas pretensiones la dimensión política.

Los años veinte comienzan con un mapa político muy diferente, como consecuencia de esa extraña mezcla entre la desolación por lo ocurrido y el esperanzado despertar de la pesadilla. París es en ese momento el principal punto de convergencia de gentes e ideas de todo el mundo. Es la capital del bando vencedor y se afianza como modelo del nuevo mundo. Allí se darán cita los principales artistas y convivirán las más importantes corrientes de pensamiento del XIX, entremezclándose y creando nuevas miradas. El Surrealismo nace como fruto de este mestizaje. En este excepcional entorno encontramos a Bataille, implicado intensa y apasionadamente con un ambiente impregnado de arte y pensamiento, y con el que mantuvo siempre un diálogo crítico y complejo, como muestran sus constantes encuentros y desencuentros con hombres como Breton o Sartre. Pero 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 de la filosofía. La capitalidad cultural y económica se traslada a la nueva potencia emergente, y los EEUU van a imponer su arrollador estilo frente a una Europa profundamente afectada y dividida. Gran cantidad de artistas e intelectuales se trasladan temporal o definitivamente al otro lado del Atlántico.

Será en la segunda parte cuando centraremos nuestra mirada en Georges Bataille, como excepcional ejemplo de tan peculiar convergencia entre arte, pensamiento y política. Son muchas las influencias que de tal ambiente recibió, pero nos limitaremos a las que consideramos principales, las que pudieron tener especial importancia en la formación de su original pensamiento: el surrealismo, el marxismo y Nietzsche. Veremos también, aunque mucho más brevemente, otras influencias que innegablemente tuvo, como puedan ser la obra de Hegel, la de algunos antropólogos, o la de otros artistas, pero serán las tres que consideremos desde ahora principales las que resultarán decisivas para la formación de la parte de su pensamiento que pretendemos resaltar en este trabajo.

Por tratarse precisamente de un ambiente cultural, los conocimientos científicos y las reflexiones estrictamente filosóficas van a ir mucho más allá de su ámbito propio. Así, la economía, el psicoanálisis o la filología, como también la física, la antropología o la historia, van a impregnar ese ambiente en el que gran cantidad de artistas e intelectuales se integrarán, y aunque el rigor en la interpretación de los autores pueda ser a veces superficial, la riqueza de la interdisciplinariedad resultará especialmente fértil. El joven Bataille, gran lector y amante de la literatura y la filosofía, así como de las lenguas clásicas y modernas, será sin duda un personaje ejemplar de este entorno, y un destacado protagonista de las intrincadas relaciones entre grupos y tendencias que confluyen en el París de aquellos años de entreguerras. Quizás el mejor adjetivo que pudiera caracterizar esta original mezcla de conocimientos e ilusiones, unida a la compleja actitud de los jóvenes ante el incierto futuro y el terrible pasado inmediato, sería el de surrealismo. Breton conseguirá unificar a los surrealistas bajo su liderazgo, o al menos a un amplio grupo de ellos, ya que muchos quedaron fuera. Bataille es uno de los que se mantuvieron al margen, y precisamente quien va a liderar la oposición de todos los disidentes. Fue, como veremos, un surrealista fuera del surrealismo.

También con el marxismo mantuvo siempre una relación difícil y compleja. Si el pensamiento marxista revolucionario había culminado en la revolución soviética, tanto el propio transcurso de la toma del poder, como la consolidación del estado comunista y el oscuro cambio de rumbo sufrido tras la muerte de Lenin, iban a tener ahora una constante presencia en

todas reflexiones y discusiones de las agrupaciones de jóvenes que creen en la posibilidad de cambiar la realidad de una u otra manera. Surrealismo y marxismo se aproximan y entremezclan. La posición de Bataille de nuevo resulta heterodoxa y crítica, suscitando simpatías y enemistades a su alrededor. Siempre al margen del Partido Comunista, se convertirá -como en el caso del surrealismo- en un marxista fuera del marxismo. En puertas de la guerra civil española, él mismo iba a crear un gran grupo de pensamiento y acción, al que se unirán casi todos los intelectuales de izquierda radical del momento: Contraataque.

La otra gran influencia que tuvo Bataille en la formación de su pensamiento, y quizás la más importante, es la de Nietzsche. Su temprano y profundo nietzscheanismo, teñirá su visión del surrealismo y también del marxismo -tal vez fuera este el origen de su heterodoxia en esos dos ámbitos-, pero también su actitud ante la obra de Nietzsche resultaría polémica y compleja. El pensamiento nietzscheano había caído bajo la interesada y perversa interpretación que los nazis habían hecho de su obra. Bataille dedicará todos sus esfuerzos en rescatar a Nietzsche de tales interpretaciones, siendo el primero en leer su obra bajo otra mirada, una nueva perspectiva que abrirá los ojos de sus contemporáneos y de todos los pensadores posteriores a Bataille hasta nuestros días, tanto en Francia como en todo el mundo.

La obra de Bataille es muy amplia y, en cierto modo, dispersa. Reflexionó y escribió sobre gran cantidad de temas. Los límites entre la poesía, el diario íntimo y el pensamiento filosófico se difuminan hasta desaparecer. Trató varias veces de recapitular y ordenar sus escritos, sin conseguirlo plenamente. Sin embargo, observando el conjunto de su obra, reconocemos algunas ideas fundamentales que la recorren, casi desde el principio, y que fueron completándose, entrelazándose, enriqueciéndose, a lo largo de su vida. En la tercera parte, intentaremos ver de cerca, siguiéndoles la pista, a una metáfora y tres conceptos que constituyen el cuerpo teórico de lo que consideramos el pensamiento batailleano, y que tanto ha influido en la segunda mitad del XX, a través sobre todo de Foucault, Deleuze y Derrida.

El ojo es sin duda el elemento simbólico más característico de la obra batailleana. Como metáfora de la identificación sujeto-objeto, y del valor

mismo de la mirada que se arriesga a ser cegada, y metamorfoseado, en el imaginario surreal de Bataille, en sol, ano o huevo, recorre sus miles de páginas, desde los primeros esbozos del *ojo pineal* en los años veinte, hasta la desafiante mirada del hombre soberano, formulada por última vez al final de su vida. De una u otra forma, la metáfora del ojo está siempre presente en todos los conceptos fundamentales de su pensamiento. Nosotros nos centraremos en tres de ellos, los más importantes, o al menos los que mejor pueden fundamentar el propósito teórico de este trabajo: experiencia interior, voluntad de suerte y soberanía.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Bataille comienza angustiado y al borde del abismo existencial un apasionado diario que ira transformándose en lo que hoy consideramos su primera trilogía y lo que constituye, seguramente, su obra más importante. Escrita con profunda desesperación y caótico desorden, es la obra que divide la producción batailleana en un antes y un después. Es en la *Summa ateológica* donde recoge todo su pensamiento anterior, le da forma y sienta las bases de lo que será su obra posterior. En *La experiencia interior*, *El culpable* y *Sobre Nietzsche. Voluntad de Suerte*, irá Bataille desgranando estos tres conceptos fundamentales, enunciándolos, reformulándolos: experiencia interior, voluntad de suerte y soberanía. Como veremos, los tres estaban ya presentes, de forma germinal, en sus primeras obras. Por otra parte, en las obras que seguirían a la *Summa*, después de la guerra, Bataille trató de reformular o reescribir una y otra vez los mismos conceptos, aunque desde otras perspectivas o en otros contextos teóricos diferentes.

Estos conceptos fundamentales, así como su "metáfora del ojo", van a fundamentar una particular mirada hacia el arte, no desde el punto de vista estético, formal o sociológico, sino desde la perspectiva de la experiencia íntima del ser humano en el momento mismo de crear, conectando en lo "imposible" con la experiencia transformadora que experimentará el lector o contemplador de la obra en el momento de acceder a lo creado. Este será el propósito de la cuarta parte. Es cierto que Bataille escribió algunas obras específicamente sobre arte, pero sin embargo, será a partir de la *Summa*, de sus reflexiones sobre su propia experiencia, de donde partiremos para plantear nuestra tesis. Son muchos, quizás, los temas que podrían abordarse a partir de aquí, como el éxtasis místico, la risa, o la "pequeña muerte".

Nosotros nos centraremos en la experiencia creativa, en el arte como experiencia interior.

Poco se puede leer, ni en Bataille en particular, ni en la literatura filosófica en general, sobre este tema, habitualmente abordado desde el punto de vista histórico, una vez realizada la obra, o desde el punto de vista estético, antes de hacerla. Queremos ahondar en el arte como experiencia, en la creación artística en el momento mismo en que tiene lugar. Hay quizás un Bataille filósofo para algunos estudiosos y un Bataille artista para otros, pero hay también un Bataille donde arte y pensamiento forman una misma experiencia, difuminándose, confundiéndose. Es a este último al que vamos a intentar seguir en su viaje interior.

II - CONTEXTO HISTÓRICO

1.- EL CAMBIO DE SIGLO

El paso del siglo XIX al XX supone para Europa un cambio a todos los niveles. La revolución industrial ha 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 del 89 en París marca el comienzo en una nueva mirada.

1.1.-El largo camino hacia el siglo XX

A principios del siglo XX escribiría Charles Peguy "el mundo ha cambiado más en los últimos treinta años que desde los tiempos de Jesucristo"². Quizás resulte algo exagerado el escritor francés, pero pensemos que a mitad del XIX Europa era abrumadoramente rural. La gran mayoría de los europeos vivía en pueblos pequeños y se dedicaba a las labores del campo. En apenas cincuenta años se había producido el mayor cambio que cabe imaginar, es ahora la mayor parte de la población, sobre todo si pensamos en ingleses, franceses y alemanes, la que vive en las ciudades y trabaja en las nuevas industrias. El paisaje y las costumbres, los trabajadores y los burgueses, los sistemas económicos y de poder, todo ha cambiado.

En 1889 Francia celebra el primer centenario después de la Revolución que llegaría a transformar Europa en lo que es hoy. En 1851 Londres había impresionado al mundo con una exposición en la que todos los países competirían en presentar sus más deslumbrantes prodigios tecnológicos, con un fabuloso Crystal Palace que maravillaría al mundo y

² Robert Hughes, *El impacto de lo Nuevo. El arte en el siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2000, p. 9.

dejaría claro dónde había estado el comienzo de la revolución industrial y la era tecnológica. Pero es en París, casi cuarenta años después, cuando ese mundo urbano e industrial se había hecho posible y había dado lugar, gracias precisamente al desarrollo de una ilustración revolucionaria, a lo que empezaba a ser una nueva realidad capitalista, laica y democrática. París quiere recordar a Europa entera su protagonismo en la historia y para ello necesitará un gran símbolo, algo tan espectacular y grandioso que pudiera convertirse en símbolo de una nueva era, de un nuevo mundo, de un nuevo orden de las cosas y le otorgase el prestigio de ser considerada la capital de Europa.

Es difícil de imaginar para nosotros lo que pudo suponer para aquel momento la construcción de aquella gran torre que, no por casualidad, fuera encargada a un ingeniero y no a un arquitecto. Gustave Eiffel imaginó un enorme gigante plantado en medio de la ciudad que recordase a franceses y extranjeros dónde se encontraban. El nuevo prodigio tecnológico fue construido. Jamás el mundo había podido observarse a si mismo desde semejante altura, trescientos metros de hierro sin soldadura lo hicieron posible.

Sin embargo, este triunfo inusitado de lo tecnológico, este entusiasmo por el progreso no siempre había sido igual. No hay que olvidar que en torno a 1850 la imagen de la máquina representaba el mal, el monstruoso enemigo al que se enfrentaba el trabajador, no en vano era la causante del drama de miseria y esclavitud por el que habían pasado, y aún estaban pasando, los obreros de ese deslumbrante mundo moderno.

La máquina se convierte en símbolo del progreso y por lo tanto de la nueva Europa. Hubiera resultado sobrecogedor 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 característica luz tamizada de las vidrieras, como si de un objeto de culto se tratara.

Esta fascinación que produce la máquina convertida en "un gigantesco esclavo (...) controlado por la razón"³, tendría y diríamos que aún hoy en día tiene apasionados apóstoles, recalcitrantes detractores y un grueso de la

³ Robert Hughes, opus cit., p. 11.

población que tiene sus dudas, que ve las dos caras de la moneda y que no siempre comprende que quizás no puedan ambas separarse.

El mundo rural, la vida en la naturaleza, había servido durante siglos como tema para el arte, en ella el artista interpreta la naturaleza, crea su propia realidad. La vida urbana sin embargo, no proporciona al artista esta fuente de inspiración, no podía utilizar la máquina como modelo, pues para qué crear una copia de la propia máquina o de la propia ciudad existiendo ya el modelo como construcción humana. La máquina se convierte para muchos en la nueva obra de arte. Es la época en que aparecen maravillas como la luz eléctrica, la fotografía, las primeras cámaras de cine, el fonógrafo, la radio, el gramófono, el aeroplano, y sobre todo por encima de cualquier otra cosa el automóvil con motor de explosión.

En los años previos al siglo XX, surgen movimientos artísticos -sobre todo en pintura-, como el impresionismo, que aunque renovadores en cuanto a la técnica, la intención e incluso a veces la concepción del propio arte - pensemos en Manet, Degas, o Renoir-, parecen representar un mundo perdido, un mundo que se aleja con la nueva rapidez del automóvil, pero que al mismo tiempo representa el mundo de una nueva burguesía, una nueva y acomodada clase media que se complace en verse representada en la nueva pintura. Quizás el mejor ejemplo de ello sea el cuadro *Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte* que pintara Georges Seurat en torno a 1885 y en el que el pintor, con la innovadora técnica del puntillismo, producto de un minucioso análisis de la luz y la percepción, recrea una apacible tarde de domingo en la que la emergente clase media parisina se complace en observarse paseando sin prisas por una verde, apartada y silenciosa isla del Sena. Desde luego que difícilmente se puede incluir en un mismo grupo a artistas tan diferentes como Renoir y Degas, pero sin embargo ambos representan en sus obras, como Seurat, aspectos de un nuevo mundo pleno de sentido y unidad. Esta quizás aparente contradicción entre afirmación y negación de los nuevos tiempos, será en cierto modo una constante en muchos de los artistas a partir de entonces y es seguramente una muestra más, un síntoma, de que efectivamente "los tiempos están cambiando"⁴.

⁴ Es la traducción del título de la canción de Bob Dylan cuya primera estrofa introduce este capítulo. La canción da nombre al disco que se editaría en enero de 1964, aunque había sido escrita el año anterior.

En ocasiones el artista no sólo parece huir de la vorágine industrial sino que físicamente se va a refugiar en la Provenza o en la Costa Azul, en definitiva en el campo, en el ámbito rural, preindustrial. Pensemos en Cézanne, Van Gogh, o Signac, por poner ejemplos de sobra conocidos, o el caso extremo de Gauguin en las islas francesas del Pacífico. Sin duda esta búsqueda bucólica del paisaje despoblado, o incluso de la idílica ingenuidad del "buen salvaje", obedece a una actitud crítica hacia la modernidad.

El artista, a lo largo de la tradición moderna ha alcanzado una situación social que va a convertirse en un "paradigma asentado en la memoria colectiva"⁵ "A partir del Renacimiento, el artista logra conquistar una dignidad sociocultural proporcional a la que un sector de sus patronos está dispuesto a reconocer"⁶, nos recuerda Jaime Brihuega aludiendo a Leon Battista Alberti. Botticelli, Miguel Ángel, Rembrandt o Goya son ejemplos de ello. Sin embargo con la llegada del academicismo esto va a cambiar y el gusto se convierte en una "abstracción inestable"⁷. El nuevo cliente es cambiante, constituye un cuerpo anónimo, muy diferente del aristócrata o antiguo mecenas. El artista irá perdiendo su estatus, su "dignidad", y en este nuevo periodo, se verá abocado a una búsqueda autónoma, sin apoyos, basándose únicamente en su propia vivencia, en su propia reflexión, por hallar de nuevo un lugar propio, una función definida en el entramado social.

Sir Ernst Gombrich, vienesés exiliado en Gran Bretaña a causa del nazismo, a través de dos de sus principales obras de los años sesenta *Arte e Ilusión* y *El sentido del orden*, plantea que 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 se encuentran entremezcladas en las obras de los autores. Estos dos puntos de vista son complementarios y ambos se encuentran en el arte occidental, tanto la búsqueda de la representación, en pos del significado, como el interés por la decoración en busca del orden, si bien corrientes antidecorativas o antirrepresentativas se suceden en el devenir del arte. Para Gombrich las formas de representación naturalista sólo aparecen en Occidente en el Arte Clásico y en el Renacimiento, y plantea que lo que

⁵ Jaime Brihuega y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1996, p. 131.

⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷ *Ibid.*, p. 131.

consideramos "parecido naturalista" no es natural sino aprendido, producto de una convención. La Historia del Arte Occidental aparece así como la historia de ese aprendizaje, mediante el que se alcanza una, cada vez mayor, ilusión de realidad. Como ha dicho Pérez Carreño en su estudio sobre Gombrich, "el artista no pinta lo que ve sino que ve lo que pinta...Su prueba de naturalismo no consiste en contrastarse con lo real, sino en conseguir un efecto de realidad en el espectador."⁸ Estos islotes naturalistas que encontramos en la Historia del Arte Occidental, la Antigüedad Clásica y el Renacimiento, suponen para él un cambio revolucionario que tuvo su origen en la Grecia del siglo V a. C. "un creciente interés por el cómo de la representación y no sólo por el qué se representa... En contraposición al arte del antiguo Egipto, cuyas imágenes pretendían ser un conjunto para dominar la eternidad....el arte Clásico pretende atrapar la apariencia de las cosas, ilusionar."⁹

Esto confiere a la obra de arte, para Gombrich, una dimensión ética que consiste principalmente en ser "expresión de una forma de vida"¹⁰ 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. En *Arte e Ilusión* termina diciendo: "Entre las manos de un gran maestro la imagen se hace traslúcida. Al enseñarnos a ver el mundo visible renovado, nos concede la ilusión de penetrar en los dominios invisibles de la mente -sólo con que sepamos, como dice Filóstrato, cómo usar nuestros ojos"¹¹.

Hay dos aspectos importantes en la obra de este autor: la pretensión de realidad y la importancia de nuestra mirada. Rodin había subrayado, en las conversaciones que mantuviera con su amigo Paul Gsell en sus largos paseos por el campo a las afueras de París: "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"¹² Ante la sospecha de que Rodin pudiera estar apartándose del realismo al dotar a sus obras de ese modelado tan característico que las diferenciaba de las de sus contemporáneos, el artista argumenta que su

⁸ Ibid., p. 260.

⁹ Ibid., p. 261.

¹⁰ Ibid., p. 262.

¹¹ Ibid., p. 263.

¹² Auguste Rodin, *Conversaciones sobre el arte*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 16.

obra alcanza un mayor realismo que las de los demás y no al revés, puesto que al acceder al interior del ser humano y no conformarse con la superficie, abarca una realidad más amplia y compleja. En definitiva, "Sólo se trata de *ver*"¹³.

1.2 - En busca de la realidad.

La controversia sobre el realismo podríamos llevarla al terreno de la discusión sobre los universales en Grecia o la edad Media, o incluso confrontarlo al concepto de idealismo. Nos centraremos, sin embargo, en una primera acepción más simple, la que hace referencia a los hechos "tal como son", entendiendo así por realidad lo que existe, lo que no es aparente. Konrad Fiedler había dicho en 1881: "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"¹⁴. Para él, el mundo sólo nos es accesible a través de nuestra experiencia, "pero es ilegítimo pensar que existe un mundo exterior a nuestras experiencias" y considerar tal existencia no es sino un residuo de la metafísica dogmática"¹⁵. Para Fiedler el mundo está constituido por nuestras representaciones del mismo, de manera que nuestras representaciones de lo real son lo real.

Desde la Grecia clásica, la dualidad con respecto a la realidad había enfrentado el mundo de lo aparente, el mundo cambiante y engañoso de nuestros sentidos, con un mundo ideal y objetivo al que difícilmente podríamos acceder por nuestra experiencia. Hubo que esperar el final de la metafísica, para recuperar un mundo no desdoblado en dos. Algunos autores han querido ver en esta ruptura con la tradición metafísica, los albores de una nueva época que quizás pudiéramos llamar posmoderna, pero entonces ¿cómo entender ese empeño que, desde Rodin, o quizás mucho antes, ha llevado al artista a buscar una nueva realidad más compleja que de alguna

¹³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴ Jaime Brihuega y otros, *op. cit.*, p. 205.

¹⁵ *Ibid.*, p. 205.

manera subyace bajo la apariencia de nuestros sentidos? 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."¹⁶

Los impresionistas, inmersos en este problema, introdujeron un concepto muy interesante: la *vérité intérieure*. La tesis de Géricault explica el concepto claramente. Para representar el movimiento de las patas de un caballo galopando, él prefiere colocarlas simultáneamente estiradas, sabiendo que no sucede realmente, pero con ello crea una sensación de *vérité* en el espectador que en absoluto conseguiría una fotografía que retratase la verdadera situación de las patas del caballo en un momento determinado de su carrera. La fotografía es una instantánea que congela el movimiento. Su pintura, sin embargo, crea en el espectador la sensación de movimiento, aunque para ello deba "falsear" la realidad en favor de un mayor realismo. Ya hemos visto que Rodin compartía esta distinción entre lo interior y lo exterior. A su manera podríamos decir que participaba del concepto de *vérité intérieure*. El desacuerdo entre dos verdades: interior y exterior, enfrenta dos posibilidades de realidad: la que vemos y la que sabemos que es. Este problema se volverá a plantear al respecto de la perspectiva. Hasta principios del siglo veinte los artistas parecen dar prioridad a la verdad interior, a los sentimientos subjetivos, por encima de los aspectos basados en una ciencia de la percepción visual. Esto cambiará radicalmente para algunos movimientos que surgirán en los primeros años del siglo que comienza. Rodin sin duda es un realista, un realista visual, pero, como dirá Herbert Read, "en la escultura hubo realistas antes que Rodin. Miguel Ángel era un realista y, por encima de todo, Donatello"¹⁷. Tanto es así que para Read entre la *Piedad de Rondanini* y la *Edad de Bronce*, no se había hecho ninguna escultura realista.

En más de trescientos años de escultura siempre se había trabajado sobre la base de una convención que había dictado los principios de la realidad -una realidad objetiva, académica-, trescientos años durante los

¹⁶ J. L. Rodríguez García, *Mirada, escritura, poder*, Barcelona, Edicions bellaterra, 2002, p. 37.

¹⁷ Herbert Read, *La escultura moderna*, Barcelona, Ediciones Destino S. A., 1994, p. 18.

cuales las patas del caballo que corre debían de ser colocadas donde realmente están aunque eso arruinase la sensación visual, sensitiva del movimiento, de la vida. Estos artistas de final del XIX rompen esta convención, esta ficción supuestamente realista, por lo que ellos van a considerar la vérité, la realidad verdadera. Van a recuperar el ser frente al deber ser de la academia. Un deber ser que volverá a ser defendido y a veces impuesto por movimientos de vanguardia que, a través de manifiestos, o ensayos, pretenderán normativizar de nuevo el qué hacer del artista, indicándole cual debe ser su trabajo, y continuando así una tradición normativa y racionalizante de la que al parecer no consigue el arte desprenderse, si no es en algunas y aisladas ocasiones en que hemos podido ver nacer esperanzadores brotes que reverdecían entre las fisuras de grandes superficies homogéneas.

Casi todos los historiadores y críticos de Arte coinciden en evitar, llegados a este punto, cualquier referencia a términos como realismo o realidad por considerarlos demasiado complejos y escurridizos, "el término realismo es capaz de confundirlo todo y de englobar artistas en una especie de totum revolutum atendiendo tan sólo a la piel de lo que se ve"¹⁸, diría Josefina Alix ya comenzado el siglo XXI. Sin duda eludir términos complejos ayuda a simplificar las cosas y también a escolarizarlas. Sin embargo, llama la atención observar cómo los propios artistas no han evitado nunca enfrentarse a estas cuestiones, aún a riesgo de "confundirlo todo".

Vamos a ver a continuación el siglo XX utilizando una cronología marcada por los dos grandes enfrentamientos bélicos que conmocionaron el siglo en todos los aspectos de la vida y naturalmente también en el Arte. Sin duda, el nacimiento de las vanguardias no se debió solamente a razones estéticas "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"¹⁹. Si bien este sentimiento venía de

¹⁸ Varios Autores, *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2000, p. 205.

¹⁹ Eduardo Subirats, *El final de las Vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 15.

más atrás, fue la primera *Gran Guerra* la que acentuó terriblemente esta sensación de absurdo.

2.- SOSPECHA Y RELATIVISMO: LAS VANGUARDIAS

Las tres grandes corrientes filosóficas del XIX, los maestros de la sospecha, como las llamaría Paul Ricoeur²⁰, y la idea de la relatividad, van a marcar el complejo desarrollo de Europa desde 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 y su *Genealogía de la moral*, 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.

Una idea nueva se extiende rápido y 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. Sin embargo, como el mismo Einstein diría, es muy importante tener en cuenta cuál era la situación en que se encontraba la física en ese 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"²¹. Espacio y tiempo dejan de ser absolutos. Según Papp, "Se establece un lazo de unión inseparable entre masa y energía, resultando así que ambas representan dos aspectos diversos del mismo ente físico. Eleva la invariabilidad de la velocidad de la luz a la categoría de ley fundamental de la naturaleza, y transforma la geometría de la luz en geometría del mundo."²² A estos dos aspectos hay que añadir un tercero de no menor importancia, la gravitación deja de ser una fuerza de atracción para convertirse en una característica del continuo espacio-tiempo. "Esta síntesis de los tres entes fundamentales que la física y la

²⁰ Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1999.

²¹ A. Einstein, *Notas autobiográficas*, Madrid, Alianza, 1986, p. 46.

²² Desiderio Papp, *Einstein. Historia de un espíritu*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 274.

filosofía consideraban como independientes unos de los otros, esa fusión de la trinidad de los conceptos universales en una sola unidad indivisible, es la coronación de la Teoría de la relatividad²³. Tan fantástica idea no puede circunscribirse al terreno de la física, se trata de una "teoría de teorías"²⁴, 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 teóricas. No sólo porque la gente en general no sepa valorar las leyes de Bohr como "musicalidad suprema en el terreno del pensamiento"²⁵ sino que, como señalaría también Einstein, "incluso investigadores de espíritu audaz y fino instinto pueden verse estorbados por prejuicios filosóficos a la hora de interpretar los hechos"²⁶

Como señala José Luis Rodríguez, "la situación de la filosofía en Francia durante el primer tercio de siglo está marcada por las remodelaciones espiritualistas y por el interés de concertar una nueva *philosophia perennis*"²⁷. Las preocupaciones de los intelectuales se habían acercado a otro tipo de problemas más "cotidianos". Desde la controversia frente al caso Dreyfus, las posiciones enfrentadas ante la guerra europea y ante la guerra civil española, 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, todo parece subjetivo, la sospecha de una presencia oculta lo va a impregnar todo. La primera Guerra Mundial iba a acentuar esta sensación de fragilidad, de fracaso de los valores heredados del pasado,

²³ *Ibidem*, p. 275.

²⁴ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Diccionarios, 1988, p. 2830.

²⁵ A. Einstein, *op. cit.*, p. 47.

²⁶ *Ibidem*, p. 48.

²⁷ J. L. Rodríguez García, *Jean-Paul Sartre. La pasión por la libertad*, Barcelona, Bellaterra, 2004, p. 98.

falta de solidez en la consolidación de una humanidad civilizada. Se acentúa una sensación de "relatividad" ante la cultura occidental como civilización. Como consecuencia y en contraposición, se afianza la necesidad de crear un nuevo mundo político, económico y cultural, y un arte "diferente" que sepa darle expresión. Las recién nacidas corrientes artísticas se afianzan como formas renovadas de percibir y de representar la nueva realidad. De entre ellas, las principales son: el *cubismo*, que se alza contra el orden tradicional de la perspectiva, la *abstracción*, como búsqueda de una realidad más allá de lo material y el *futurismo* como la afirmación de un nuevo comienzo de espaldas al pasado.

2.1 Cubismo

Quizás fuera el Cubismo el primer movimiento -vanguardia- nacido en los albores del nuevo siglo, al menos como intento de "relativizar" la realidad. Se ha reconocido unánimemente como su indiscutible precursor a Cézanne, pero hay que pensar que no en vano los grandes artistas de los últimos años del XIX, Van Gogh, Munch o Toulouse-Lautrec influirían también enormemente en sus sucesores del XX. En 1907 Picasso presenta sus *Señoritas de Aviñón*, del que, como se ha dicho tantas veces, Braque comentó: "Picasso ha estado bebiendo trementina y escupiendo fuego". Aunque tanto Picasso como Braque, evitaron teorizar sobre su nueva orientación, y tal vez, como señala Norbert Lynton, "hasta la fecha, nadie ha planteado una descripción satisfactoria del cubismo en su conjunto"²⁸, dos cosas nos sorprenden a primera vista en las *demoiselles* de Picasso: En primer lugar, la pintura aparece como un continuo en el que se han fundido los materiales representados con el aire que debiera haber entre ellos, creando una sensación de espacio desconcertante y desafiando las leyes de la perspectiva. En segundo lugar, los rostros de las mujeres están claramente inspirados en las esculturas africanas que el autor había podido observar por aquellos años, expuestas por primera vez en Europa, en el Trocadéro parisino.

²⁸ Norbert Lynton, *Cubismo y cubismos: versiones, extensiones y contradicciones a principios del siglo XX*. En *Las formas del cubismo. Escultura 1909 – 1919*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 42.

Años después, Picasso cuenta su experiencia al entrar en aquella exposición de arte africano que tan encarecidamente le habían recomendado sus compañeros. Mientras que para Matisse o Derain, tal descubrimiento había supuesto un valioso aprendizaje plástico, habían podido ver y estudiar otro tipo de escultura diferente a la acostumbrada, para Picasso se trataba de otra cosa. Al encontrarse sólo frente a todo aquello sintió un horror tal que quiso salir corriendo, y aunque no lo hizo, confiesa haberle causado una muy honda impresión. Mientras que Braque adoraba esas máscaras como buenas esculturas, a Picasso le aterrorizaban. Para él "no eran esculturas como las demás (...), se trataba de objetos mágicos (...). Eran armas para ayudar a la gente a no ser objeto de los espíritus, para que fueran independientes. Eran herramientas. Si damos forma a los espíritus, nos hacemos independientes. Los espíritus, el inconsciente, la emoción es la misma cosa. Comprendí porqué era pintor."²⁹

Estas palabras de Picasso muestran aspectos que van más allá de las peculiaridades de un movimiento artístico concreto. *Las Señoritas de Aviñón* se considera como la primera obra de un largo camino hacia el cubismo. A partir de aquí se cuestionará la percepción del mundo, se reflexiona sobre la representación de nuestro entorno, sobre la abrumadora diferencia entre el mundo tal como lo vemos y como sabemos que es, como lo conocemos. Se prescinde 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 representado³⁰.

El cubismo surge fundamentalmente con una voluntad de ruptura frente a una modernidad que aparecía cargada de valores absolutos y pretensiones de objetividad y certeza, al amparo de los nuevos descubrimientos científicos y tecnológicos. Las leyes de la perspectiva, que habían sido utilizadas desde el Renacimiento, habían servido de fundamento para crear la ilusión de un mundo objetivo más allá de nuestra percepción fragmentada. Un mundo idealmente ordenado, permanente y racionalmente estable se presentaba ante un sujeto convertido así en espectador inmóvil,

²⁹ V.V.A.A., *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, op. cit., p. 196.

³⁰ Se ha discutido mucho sobre si verdaderamente era este el "objetivo" del cubismo. Lo interesante para nosotros es que en aquella época Kahnweiler, Apollinaire o Reverdy así lo interpretaron.

omnisciente, divinizado.³¹ El recién nacido relativismo va a poner todo esto en duda. Una nueva manera de mirar está surgiendo cinco siglos después, el sujeto comienza a moverse alrededor del objeto y, asumiendo la fragmentación de las múltiples perspectivas posibles, será él quien deberá ordenarlas y componer la imagen del objeto que habrá dejado así de aparecer como algo acabado, absoluto e inmutable.

Sin embargo este primer momento de ruptura, aunque pone de manifiesto un interés relativizador del mundo percibido, de nuestros sentidos, mantiene aún la confianza en la razón como elemento fundamental para conocer.

2.2 Abstracción

*"L'artiste doit être l'instrument (...)
Qui fait que l'essence cosmique
De la matière se transforme en
Une essence réellement visible."
Brancussi³²*

Un caso casi paralelo en el tiempo pero con planteamientos diferentes y orígenes geográficos y culturales alejados, es el de 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, de sensaciones y sentimientos, surge un grupo de jóvenes artistas denominados *Der Blaue Reiter* en el entorno alemán y austriaco.

³¹ Merece la pena intentar imaginar lo que podían haber pensado y sentido los pintores del XV ante tan fantástico descubrimiento. Mitad matemática y mitad magia, la perspectiva debió haber asombrado al mundo. Con la aparente sencillez de aplicar unas reglas, de repente surgía ante los ojos asombrados del pintor-espectador la maravilla de un mundo perfectamente ordenado, una imagen estable que presentaba una naturaleza ya no fragmentada en hechos visuales más o menos subjetivos sino unificada, armonizada, estabilizada de tal manera que la diversidad se ordenaba de forma convergente hacia un ojo que permanece pasivo y complacido, enaltecido al puesto de honor de un dios omnisciente que contempla complacido, reforzando su sensación de distancia y dominio de la naturaleza.

³² Centre Georges Pompidou, *Constantin Brancussi*, Petit Journal de l'exposition, 13 avril – 21 août 1995.

Probablemente fue Kandinsky, ruso de nacimiento afincado en Alemania, quien hacia 1910 pintara la primera obra puramente abstracta, aunque su origen fuera en cierto modo casual. Él mismo recuerda cómo hacia 1908 "al abrir la puerta del estudio, me vi enfrentado a una imagen de una indescriptible belleza incandescente. Perplejo, me quedé mirándola. El cuadro carecía de tema, no representaba ningún objeto que se pudiera identificar y estaba totalmente compuesto de manchas brillantes de color. Finalmente me acerqué y sólo entonces vi lo que realmente era: mi propio cuadro, cuya posición en el caballete había cambiado."³³ *El jinete azul*, busca en la mente del niño su referente inmediato, intentando seguir un proceso racional libre de las ataduras de la propia razón. Supone un estudio meticuloso de las posibilidades sensitivas del ser humano. Estas primeras abstracciones pretenden muchas veces plasmar pictóricamente sensaciones, recurriendo al ejemplo de la música como arte abstracto por excelencia, ahondando y desarrollando la sinestesia o transferencia directa de las sensaciones de un dominio sensorial a otro, técnica ya utilizada por los simbolistas, gracias a la cual podríamos escuchar colores y ver sonidos. Su investigación artística va paralela al desarrollo de la psicología, que en este momento comienza a consolidarse como ciencia independiente.

En 1911 *Der Blaue Reiter* publica su *Almanaque*, con el que el grupo pretende dar a conocer a Europa sus planteamientos teóricos como explícita propuesta para la formación del nuevo arte moderno. Resulta interesante observar cómo en dicho almanaque, no sólo aparecen obras de estos jóvenes pintores, sino que se muestran dibujos de niños, grabados medievales y obras asiáticas o egipcias. Al igual que el Cubismo había utilizado imágenes del ser humano ajenas a nuestra tradición -africanas en aquel caso-, vemos cómo la abstracción se apoya también en otras manifestaciones artísticas lejanas en el tiempo o el espacio para fundamentar su propuesta.

En cierto modo, el origen del arte abstracto está unido al misticismo esotérico. Entre las últimas décadas del XIX y las primeras del XX, un fuerte auge del esoterismo va a recorrer Europa. Rosacruces, antropósofos, teósofos o personalidades como Gurdieff o Kishnamurti gozan de gran prestigio y popularidad. Los tres artistas considerados por la Historia como iniciadores de la abstracción, casi simultáneamente y en lugares alejados geográficamente, Kandinsky, Brancussi y Mondrian, tuvieron algo en común:

³³ Robert Hugues, op. cit., p. 301.

fueron teósofos. Podríamos considerar junto a estos tres a Malevich, también cercano a la teosofía. Aunque de tradición medieval, la teosofía había sido resucitada hacia 1875 por su gran difusora, Mme. Blavatsky, que acababa de fundar la Sociedad Teosófica, mezclando sobre la base cristiana medieval aspectos hindúes y místéricos. Es interesante para nosotros este tremendo auge de lo esotérico, porque su rapidísima difusión por Europa, sobre todo en la Europa no católica, refuerza la idea de una fuerte crisis de los valores occidentales, representados por el cristianismo racionalizado y modernizado por la reforma.

Kandinsky, entre 1910 y 1914, inspirado por un fuerte fervor misional busca la manera de plasmar en el arte, didácticamente, como lo hiciera la tradición rusa, las enseñanzas espirituales de Blavatsky. En *De lo espiritual en el arte*, publicado por primera vez en 1911, podemos leer: "La teoría teosófica... fue formulada por Blavatsky en una especie de catecismo en el que el alumno encuentra las respuestas concretas del teósofo a todas sus preguntas. Teosofía significa, según palabras de Blavatsky, verdad eterna"³⁴. El mundo físico había perdido su importancia, de nuevo el cuerpo es un obstáculo para el alma, la naturaleza 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. Pero la humanidad camina hacia "la época de la gran espiritualidad", "en el siglo XXI la tierra será un cielo"³⁵.

El arte va a convertirse en un medio para conseguir unos fines sin duda superiores. El hombre del futuro, del siglo XXI, verá de otra forma, y el artista debe enseñarle liberándolo 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 extendió con

³⁴ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1983, p. 39.

³⁵ *Ibíd.*, p. 39.

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.

Piet Mondrian, holandés de nacimiento, había evolucionado desde el academicismo de su etapa de formación hacia un tipo de expresionismo marcado por la influencia de su compatriota Van Gogh. Ya en este momento se traslucen los planteamientos teosóficos, pero se harán más evidentes cuando hacia 1911 se traslade a París y entre en contacto con el cubismo analítico, apartándose definitivamente de toda figuración que hiciera referencia a la naturaleza, desterrando para ello de su obra el color verde y la línea curva por considerar que estos son representativos del mundo natural físico. En 1917 fundará la revista *De Stijl* con su amigo el pintor Van Doesburg. Su rechazo hacia la naturaleza se radicaliza y afirman que el nuevo arte, como la nueva sociedad, deben estar regidas por la razón y el equilibrio que este nos proporciona, todo ha de poder medirse de forma objetiva.

El tercer "místico" iniciador del arte abstracto es el rumano Constantin Brancusi. Llegó a París en 1904 con veintiocho años y se dice que viajó caminando desde su tierra natal, donde había estudiado arte. Tuvo ocasión de trabajar para Rodin, que en aquel momento representaba la mayor aspiración para un escultor joven que quisiera ser profesional, pero Brancusi prefirió desde el principio estar sólo. La soledad y la sencillez fueron premisas básicas en su vida. Junto a la influencia teosófica hay que destacar la del monje Milarepa, tibetano del siglo XI, al que el escultor leía con veneración. Su evolución hacia la escultura abstracta se remonta a sus primeros años parisinos "bajo dos ideales apremiantes: la armonía universal y la veracidad en el trato de los materiales".³⁶ A diferencia de Mondrian o Malevich, Brancusi concebía dicha armonía universal como un proceso de desarrollo, como el crecimiento de una hoja o una concha, sujetos a las leyes de la naturaleza. Brancusi amaba la naturaleza y en su vida silenciosa, solitaria y contemplativa, observaba los procesos naturales y tal vez los

³⁶ Herbert Read, op. cit., p. 80.

imitaba, reduciéndolos a sus formas más elementales. Este proceso simbólico le conduciría hacia la abstracción.

Veamos por último el caso peculiar de otro de los artistas místicos pioneros de la abstracción. Malévitch, nacido en Kiev y formado en Moscú, se había sentido atraído desde su juventud por la obra de Schopenhauer, Nietzsche y Freud, pero sería el primero quien dejaría en él una profunda huella. Mas tarde, hacia 1913 se introducirá en corrientes esotéricas y espiritualistas. Paralelamente a esta evolución en su pensamiento se desarrollaba su camino artístico que partiendo de planteamientos próximos a Gauguin o Matisse, había pasado por el cubismo, dentro del cual exploraría caminos muy personales de gran riqueza plástica, y llegaría a la formulación de lo que él mismo llamó *Suprematismo*. "Pour lui, l'intuition et le surnaturel permettent d'appréhender l'essence plastique des symboles visuels qu'il veut élaborer".³⁷ El primer título que escribió -aunque no el definitivo- para su primer manifiesto Suprematista en 1915, era *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 negros o rectángulos y cruces negras sobre fondo blanco constituyen lo más característico de su obra en 1916; ¿por qué entonces llamarlo "nuevo realismo"? Tan sólo un año más tarde estallaría la revolución y la esperanza de un nuevo mundo, una nueva realidad se abría ante sus ojos. Una vez más, un nuevo arte para un nuevo mundo.

Tanto en el Cubismo como en la Abstracción 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 en ambos casos también, este interés crítico y a veces revolucionario, se plantea en sentido positivo, encaminado hacia una visión más amplia y compleja de la realidad, hacia una recuperación de las posibilidades perdidas, ocultadas o marginadas en el devenir de nuestra historia. Cubismo y Abstracción comparten esta "revisión" del pasado, asunto fundamental que los aleja diametralmente del otro movimiento que veremos, el Futurismo. Dos caminos se abren en este momento, divergentes en sus planteamientos y en sus resultados estéticos, que de alguna manera se han mantenido hasta nuestros días.

³⁷ Andréi Nacov, *Malévitch. Aux avant-gardes de l'art moderne*, París, Gallimard, 2003, p. 17.

2.3 Futurismo

Marinetti, "la cafeína dell'Europa" como le gustaba llamarse a sí mismo, hijo de ricos industriales milaneses, se encontraba estudiando en París en 1909 cuando escribió el primer manifiesto futurista, publicado en *Le Figaro*. El texto exaltaba con ardoroso entusiasmo la velocidad, las máquinas y la estética industrial condenando todo lo que perteneciese al pasado. "Sabemos lo que nuestra embustera inteligencia nos afirma. "No somos -dice- más que el resumen y prolongación de nuestros antecesores." ¡Tal vez!... ¿Pero qué importa, si no queremos oírlo?... Guardaos de repetir esas infames palabras y alzad bien la cabeza."³⁸ Este arrogante rechazo indiscriminado a todo lo anterior tuvo una gran repercusión entre muchos jóvenes italianos y una magnífica acogida por parte del capital incipiente. Se suceden los manifiestos y publicaciones futuristas. Su doctrina se centra en tres aspectos fundamentales que resumiremos con palabras del propio Marinetti. Un aspecto sociopolítico: la guerra como "higiene del mundo" para lo que glorifica "el militarismo, el patriotismo y el menosprecio de la mujer". Un aspecto moral y epistemológico: "preparaos para odiar la inteligencia, revitalizando en vosotros la divina intuición, el don característico de las razas latinas". Y un aspecto estético y cultural: "os he enseñado a odiar las bibliotecas y los museos".³⁹

Toda esta abundante cantidad de desagradables panfletos y consignas genera de inmediato la entusiasta adhesión de artistas de todas las disciplinas por toda Europa, sin que existiese en ese momento todavía una propuesta estética que plasmase tales ideas, salvo la defensa a ultranza de la producción industrial. El automóvil se convierte en el elemento poético preferido y en símbolo de la nueva belleza: "Un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*."⁴⁰ Pero Marinetti era fundamentalmente escritor, o al menos un poeta de la provocación y el escándalo. Organizaba *actes gratuits*, pequeños espectáculos callejeros a veces improvisados en los que podía participar el público -sin duda antepasados directos de *performances* y *happenings*-, diseñó una película titulada *Vida futurista con escenas como "¿cómo duerme un futurista?"* o un

³⁸F.T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 135.

³⁹ Esther Boix, *Del Arte Moderno II. La razón y el sueño*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p. 44.

⁴⁰ F.T. Marinetti, op. cit., pp. 129-130.

"estudio sobre las nuevas maneras de andar", escribió un ballet y un teatro de variedades. Su influencia sin duda fue enorme, su virulento desprecio hacia el pasado, su asco por el renacimiento y toda su producción artística, tuvo numerosos seguidores.

Los pintores y escultores futuristas van a necesitar, sin embargo, hallar una forma de plasmar todas estas ideas o actitudes y van a echar mano de las corrientes contemporáneas que tienen a su alcance. En principio recurren al "divisionismo", derivado italiano del puntillismo francés, pero no encuentran en ello el camino y buscan en el cubismo, absorbiendo la parte más superficial de este y en parte también de los abstractos, centrándose en el empeño de representar el movimiento en sentido físico, el desplazamiento mismo de la figura utilizando para ello el material del cine y la fotografía que les permitía presentar sucesivas posiciones del movimiento de un animal o un hombre. El lenguaje cubista les era imprescindible para plasmar esta yuxtaposición de planos. No obstante, siempre pretendieron diferenciarse de los cubistas debido a que estos últimos no habían ocultado nunca su mirada al pasado. Boccioni es claro en esto: "Nuestro propio primitivismo no debería tener nada en común con el de la antigüedad. Nuestro primitivismo es el clímax de la complejidad, mientras que el primitivismo de los antiguos es el murmullo de la simplicidad".⁴¹ La revolución futurista no supone un cambio de estilo, sino una forma de entender, no sólo las artes plásticas, sino también la poesía o la arquitectura, un cambio radical en lo social y en la acción política.

Como tal movimiento, el futurismo se tambaleó pronto debido sobre todo a la adhesión explícita de Marinetti y otros muchos de sus miembros al movimiento fascista. Tras la marcha sobre Roma y la toma del poder de Mussolini, el futurismo se va a convertir en la estética oficial del partido fascista. Marinetti "le proporcionó a Mussolini el estilo de su plataforma política, una retórica novedosa, juvenil, llena de antifeminismo, violencia (...) lo atractivo en el arte moderno, desde el punto de vista fascista era su modernidad; señalaba la renovación de la historia en el plano cultural, como prometía el fascismo en lo político"⁴² Pero sin embargo, y a pesar de la dispersión de sus filas, había impregnado de tal manera no ya el arte, sino todos los aspectos de la vida cotidiana, que de alguna manera permanecerá

⁴¹ Herbert Read, op. cit., p. 116.

⁴² Robert Hughes, op. cit., p. 97.

presente hasta nuestros días, siempre que aparezca unido el entusiasmo irreflexivo por lo nuevo a un moralizante desprecio por lo anterior, amparado en las nuevas posibilidades tecnológicas y logísticas del ya no tan nuevo mercado capitalista.

En definitiva, dos tendencias aparecen en el corto espacio de tiempo que separa el optimista principio de siglo y lo catastrófico de la primera gran guerra mundial. Son momentos de revisión del pasado, de grandes deseos de cambiar el mundo, de esperanzas y sueños. Inimaginables posibilidades se presentan ahora como reales a los ojos de los asombrados seres humanos. La realidad ya no aparece como algo inmutable, fijo y eterno, sólido y absoluto, sólo capaz de ser aceptado pero nunca cambiado. La industrialización, la ciencia, han cambiado el paisaje físico y mental. Es momento de valorar. Para algunos, es necesario abrir la mirada al vasto pasado con ojos nuevos, no sólo en el caso del arte, también en la etnología, la psicología, la economía o la física, la historia del ser humano se contempla como un mundo fascinante que debemos estudiar para trazar un nuevo camino hacia el futuro. Para otros, por el contrario, es necesario cerrar la puerta a nuestras espaldas, zambullirse en la rápida corriente que nos arrastra sin mirar nunca hacia atrás, sin preguntas, sin parar, siempre a favor del viento.

Resulta muy difícil imaginar, sin embargo, lo que pudo suponer en ese momento una guerra como la que tuvo lugar en 1914. Había habido muchas guerras en Europa antes de esta, es cierto, pero es la primera vez que se trata de una "guerra total", una guerra en la que combatieron millones de hombres y casi llegó a perderse una generación entera de toda Europa. Ellos mismos no encontraron palabras para describir lo sucedido en los campos de batalla. Se trata de la "más colosal, sanguinaria y mal dirigida carnicería, que había tenido lugar en el mundo"⁴³, diría Hemingway.

Nunca habían combatido tantas personas durante tanto tiempo y con armamentos modernos tan mortíferos. Los Estados enfrentados se ven obligados a reclutar gente del campo y de las colonias, bien para ir al frente o para ocupar puestos en la fabricación de armamento. Esto traería el hambre a la población, y por primera vez el Estado va a intervenir directamente en la planificación agrícola e industrial según las prioridades.

⁴³ Robert Hughes, op. cit., p. 58.

El abismo entre los jóvenes supervivientes y sus mayores, será ya insalvable. Las posturas se radicalizan, y una sensación de abatimiento y de absurdo se apodera de la razón. El incipiente optimismo con que había nacido el siglo ha sido destrozado brutalmente. Es la primera guerra moderna de la Historia.

2.4 - La Guerra. El dadaísmo.

Durante la guerra, Suiza, como país neutral, va a atraer a gran cantidad de refugiados y exiliados. Algunos vienen a España, otros a EEUU, pero Suiza es el destino más anhelado. Allí se darán cita personalidades tan ilustres como Lenin o Joyce. En los cafés de Zurich se irá desarrollando un ambiente cultural y artístico peculiar, marcado por los cercanos ecos de la guerra, por la provisionalidad y precariedad de sus vidas, por la mezcla de gentes y lenguas, y quizás sobre todo por lo único que les une: la sensación de absurdo inexplicable que ocupa sus mentes.

Es en este momento y lugar donde surge el Dadaísmo, paralelamente a E.E.U.U., país también neutral y receptor a su vez de refugiados y exiliados. Se ha discutido muchas veces si empezó aquí o allá. Lo cierto es que aunque Duchamp había presentado sus primeros ready mades en 1913 en EEUU, podemos considerar que el Dadaísmo surge de la guerra, de personas que la sufren de otra manera, con cierto distanciamiento. Son gentes desplazadas, desarraigadas, gentes que sufren las consecuencias de la guerra, pero no son combatientes y esto, tendrá decisiva importancia.

Suele considerarse como origen del movimiento el cabaret que la pareja formada por 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 muy jóvenes en general. Tristan Tzara, poeta rumano llamado Sami Rosenstock, apenas tenía veinte años cuando puso nombre al grupo.

Su actitud es de rechazo total a la cultura que ha sido capaz de desencadenar semejante barbarie. Reniegan de todo el arte clásico -en el que incluyen ya al Cubismo-, y en sus manifiestos proclaman la necesidad de empezar de cero confiando exclusivamente en el azar. Su actitud es iconoclasta, sus actividades artísticas subversivas, su talante provocador y

desafiante. Es seguramente la primera vez que la rebeldía de los jóvenes tendrá una repercusión social tan importante. Sin embargo, a pesar de los intentos de algunos por mantener vivo el movimiento, lo cierto es que acaba a la par que la guerra, o incluso antes, en 1918, según palabras del propio Picabia.

Lo que ha surgido como un acto de rechazo al arte, de destrucción, poco a poco va adquiriendo la necesidad de incluirse dentro de él. Así, palabras unidas al azar como un juego, son consideradas poemas, y objetos de la vida cotidiana expuestos en salas como postura crítica e irreverente, van a considerarse esculturas. Lo que ha nacido como negación de la cultura irá adquiriendo otra dimensión diferente, rechazará una parte de la realidad, contra la que se habían dirigido sus críticas y pretenderá construir una realidad nueva, abierta, en la que quepan estas nuevas manifestaciones críticas, artísticas. Ya no se rechaza el arte sino que se amplía. De nuevo, será en Francia donde encontremos esta actitud de apertura, cuando el dadaísmo dé paso al surrealismo.

Es cierto que la influencia estilística más importante que tuviera el dadaísmo fue el futurismo. Quizás no podía ser de otra forma si tenemos en cuenta sus coincidencias en cuanto a la actitud iconoclasta rebelde que caracterizaba a ambos grupos de jóvenes. Sin duda los happenings, poemas y burlas o representaciones músico-teatrales del cabaret Voltaire estaban inspiradas en los actos de Marinetti, sin embargo, una vez más será su actitud frente al pasado lo que marcará las diferencias. Hugo Ball señaló que el dadaísmo buscaba en realidad "una síntesis del romanticismo, del dandismo y de las demoníacas teorías del siglo XIX"⁴⁴. Así como las actitudes futuristas pronto desembocarían en el fascismo, el dadaísmo inspiraría la contracultura de los años sesenta.

A diferencia de lo ocurrido en Francia, el desarrollo del dadaísmo en Alemania, tuvo un carácter mucho más serio y politizado, como se ve en las obras de Grosz o Dix. "El caos político y la terrible situación económica por la que atravesaba Alemania tras la contienda fueron, sin duda alguna, un apropiado caldo de cultivo para el potente surgimiento del Dadaísmo alemán que, desde sus inicios, tuvo un significado mucho más popular y violento que

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 61.

el que pudiera haber tenido en Zurich".⁴⁵ Estilísticamente también fue muy diferente, ya que en sus collages se traslucen claras influencias cubistas y en los montajes de Schwitters, por ejemplo, la influencia constructiva se opone abiertamente a la trayectoria destructiva del dadaísmo suizo. Tras la derrota de la guerra el dadaísmo adopta un carácter militante de izquierda que pretenderá derrocar lo que para ellos había desencadenado la guerra, el militarismo prusiano. La frustrada insurrección de 1918, que acabaría con el asesinato de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht, nada tenía ya que ver con los juegos de azar del cabaret Voltaire.

⁴⁵ Lourdes Cirlot, *Las claves del dadaísmo*, Barcelona, Planeta, 1990, p. 44.

3.-ARTE Y PENSAMIENTO. ARTE NUEVO PARA UN NUEVO MUNDO: UN NUEVO ARTISTA.

En los años veinte se mezclan las ilusiones con la desesperanza, el futuro es temido y deseado a la vez. Las promesas de un mundo mejor buscan hacerse realidad cuanto antes. París se alza como la capital del mundo nuevo, como el modelo a seguir, como el campo de experimentación idóneo. La filosofía quiere ser práctica, la política impregna la vida. Las corrientes ideológico-artísticas de la primera década se confrontan, se mezclan, se consolidan.

Surgen grupos y manifiestos. Escritores, políticos, filósofos y artistas se entremezclan y confunden difuminando sus límites. París es el lugar de encuentro de artistas e intelectuales de toda Europa. Un nuevo movimiento surge con fuerza, en parte corriente artística y en parte actitud vital: el surrealismo.

3.1.-Los "felices" años veinte.

La situación en la que habían quedado los principales países que se habían enfrentado en la guerra, era ahora muy diferente. También es diferente el desarrollo del arte en cada uno de ellos. Aún a riesgo de resumir demasiado, nos centraremos en tres: Francia como principal país vencedor, Alemania como perdedor y un nuevo país que acaba de nacer: la URSS.

Antes de la guerra, no era nada extraño poder ver en colecciones particulares de la adinerada burguesía rusa obras de Matisse, Picasso o Cézanne. Los artistas rusos habían podido dejarse influir por los impresionistas, fauvistas, cubistas o futuristas gracias a los constantes viajes de artistas u obras que la Rusia zarista hacía gala de permitirse, aún tratándose de un inmenso país eminentemente rural y analfabeto, donde la revolución industrial apenas había llegado. En la primera parte del siglo XX la lista de artistas rusos que vivían o habían vivido en París era interminable.

La ilusión y la esperanza que la inminente revolución traería, hacía pensar en la necesidad de un arte nuevo que fuera el reflejo ante Europa de un nuevo mundo. Este nuevo arte iba a ser el Constructivismo. A partir de este momento el arte estaría al servicio del Estado, su protector, difusor y único mecenas. Era urgente crear un nuevo arte asequible para el pueblo, un arte completamente nuevo que se ajustara a las necesidades propagandísticas y didácticas del Estado, un arte construido con nuevos materiales, barato y de fácil difusión, que como la vieja tradición de los iconos fuese fácilmente identificable y comprensible por el pueblo. La creación del gran Centro Superior Estatal de Formación Artística en Moscú iba a encargarse de esta importante y colosal tarea. El arte socialista debía ser abstracto. En 1919 tan sólo dos años después del triunfo revolucionario, el Estado va a encargarse al más emblemático de sus artistas, Vladimir Tatlin, un grandioso monumento que representaría la Tercera Internacional Comunista, no sólo se trataba de competir con la torre de Eiffel sino que debía superarla, llegando a los cuatrocientos metros de altura, ochenta más que la de París. Debía de convertirse en el nuevo símbolo de Europa y de nuevo será la ingeniería y no la arquitectura quien debía marcar el camino. Sin duda la nueva era había de estar conducida por la técnica. La maqueta de la gran torre fue llevada a hombros por la muchedumbre, con fervoroso entusiasmo, por las calles de Moscú.

El caso de Alemania, tan diferente al de Francia y al de la URSS, supone pensar en el Expresionismo y la Escuela Estatal de Construcción, sin duda dos de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX. Los principales focos del expresionismo alemán son: *Die Brücke* en Dresde y *Der Blaue Reiter* en Munich. El primero de ellos, *El Puente*, toma su nombre de *Así habló Zaratustra*, cuando dice que "lo grande del hombre es que es un puente y no un fin". Liderado por Kirchner, este grupo nacido en 1905 pretende ser un puente hacia el futuro, pero un puente que se apoya en el pasado y que afirma su actitud crítica hacia cierta parte de la modernidad, precisamente la que, cegada por la tecnología, reduce al hombre a ser un engranaje en una máquina. *El jinete azul*, del que ya hemos hablado antes, formado por Kandinsky, Klee y Mark como miembros más destacados, acerca el expresionismo a la abstracción, centrándose en la expresión de las realidades espirituales, y favoreciendo con sus ideas y con su práctica la interdiscipliniedad de la sensibilidad que mueve a muchos artistas a trabajar en diferentes campos artísticos. Hubo grandes artistas que no

pertenecieron a grupo alguno, como los vieneses Kokoschka y Egon Schiele. La siguiente generación, *Neue Sachlichkeit*, la encontramos también en Alemania, acabada la guerra. *Nueva objetividad* estaba representada fundamentalmente por George Grosz y Otto Dix. Entremezclado con el dadaísmo, como ya hemos visto, centran su crítica en la realidad terrible de la guerra y sus consecuencias. Pensemos, por ejemplo, el cuadro de Dix *La gran ciudad de 1927*, en el que un grupo de burgueses baila frívolamente en un salón junto a mutilados excombatientes que malviven en la calle.

Los rasgos comunes que pueden relacionar autores y disciplinas tan diversas como los que hemos visto, son sobre todo el rechazo al capitalismo y a la rápida industrialización de la sociedad, así como su carácter antinacionalista y antimaterialista. La expresividad se convirtió en el canon artístico supremo: el arte asumió la función de un "grito" contra el materialismo, y su expresión fue más allá de la lógica y de la belleza en busca de una visión personal del mundo llevando uno de los principios del romanticismo hasta el extremo. Su rechazo del nacionalismo, sus críticas al militarismo y la presencia entre sus filas de numerosos judíos motivó que el movimiento finalizara bruscamente en 1933 con el ascenso de Hitler al poder. El expresionismo fue prohibido y la mayor parte de los artistas tuvieron que exiliarse.

La *Bauhaus*, creada por el arquitecto Gropius en 1919 en Weimar, representa todo lo contrario que el expresionismo y ambos suponen dos formas opuestas de entender la realidad y por lo tanto el arte. La Escuela creada por Gropius era una Escuela de Arquitectura y Artes Aplicadas. Ciertamente Alemania necesitaba hacer un esfuerzo en su reconstrucción tras su derrota en la guerra, y desde un planteamiento de izquierda socialdemócrata surge la idea de un nuevo tipo de construcción moderno que utilizase los nuevos materiales, abundantes y baratos, no solo en la construcción de grandes edificios institucionales, estaciones o mercados sino también en las viviendas. Un nuevo estilo despojado completamente de ornamentaciones, subjetividades y sentimientos, un estilo en definitiva, no expresionista. La Bauhaus va mucho más allá de la arquitectura, convierte el arte en diseño. Un estilo único, homogéneo, sencillo, barato y funcional se extenderá a todos los objetos de la vida cotidiana: el mobiliario, los medios de transporte, la decoración, el urbanismo, la ropa, la iluminación, etc. La Bauhaus va a pretender controlar la vida entera de las personas, hasta sus

más pequeños detalles. Considerada burguesa y capitalista por la URSS, e izquierdista y judía por los nazis, la Bauhaus habrá de trasladar su sede, en 1933 a EEUU y será en Chicago, dirigida por otro de sus máximos representantes, Mies Van der Rohe, donde se convertirá, pocos años después, en el estilo de la libertad y la democracia.

3.1.1 - Paris de entreguerras

Acabada la guerra, el panorama que encontramos en Europa es desolador. La generación más joven se ha visto enormemente diezmada. Nunca antes en una guerra había habido tantos muertos y los soldados que sobrevivieron difícilmente encontraron la manera de reintegrarse en un mundo en el que priman la rapidez de movimientos y el olvido. París, que ya antes de la guerra se había convertido en el centro de atención del arte y de la cultura en general, se verá ahora reforzada en su protagonismo como capital del país vencedor. Si había querido ser a principios de siglo la capital del mundo, será ahora al menos la capital de cierta forma de ver el mundo. La mítica década de los años veinte en París, 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, ver 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 que ocurriese había ocurrido y por lo tanto podía volver a repetirse en cualquier momento, -como de hecho así será veinte años después-. 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 automóviles y una apabullante variedad de nuevos objetos de consumo.

París ofrece a Europa, al mundo, la imagen de la modernidad, la imagen deslumbrante del 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, lleno de prodigios tecnológicos.

Artistas e intelectuales de todo el mundo acudirán a París, más todavía que antes de la guerra. 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, -quizás pudiéramos encontrar alguna semejanza en lugares concretos de la Italia renacentista-. 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. "D'une guerre à l'autre, l'Europe danse sa dernière valse et Montparnasse sert de salle de bal"⁴⁶.

Surgen muchos grupos y tertulias por toda la ciudad, sin embargo, al menos al principio nadie habla de movimientos ni escuelas, los artistas se agrupan como individuos, se agrupan para sobrevivir, para compartir "el vino y las modelos", pero cada uno busca su propio camino, cada artista es un solitario. Es seguramente el momento y el lugar de mayor riqueza artística de todo el siglo veinte.

A finales del XIX Montmartre era un pequeño pueblo en lo alto de una montaña 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. 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 maravilloso que parecía vivir a espaldas de una burguesía moralmente conservadora, de la que ni siquiera París podía ser una excepción. Al crecer la ciudad, Montmartre era ya un barrio no muy alejado del centro que sin embargo había sabido mantener el espíritu de libertad que le había caracterizado

⁴⁶ Valérie Bougault, *Paris. Montparnasse*, París, Terrail, 1996, p. 9.

durante años. Sus peculiares habitantes se ocupaban de ello. La vida en este lugar, bohemia y pobre en la mayor parte de los casos, gozaba de un fuerte atractivo para jóvenes artistas, pintores y escritores, que soñaban una vida plena de romanticismo de la más pura tradición baudeleriana.

Geográficamente, sin embargo, lo empinado y estrecho de sus calles hacía de esta zona de la ciudad un lugar inapropiado para el desarrollo de la escultura que goza de gran auge en estos años, y que necesita amplitud de espacios para el transporte de sus materiales. El sur, había sido tradicionalmente una zona de artesanos. También de la escultura. En torno a los talleres de Rodin o Bourdelle se iban a instalar algunos extranjeros como Brancusi, Zadkine, Giacometti, Archipenko, Gargallo y otros muchos llegados de toda Europa. Se crean comunidades de artistas que viven y trabajan juntos agrupados, no tanto por sus ideas sobre el arte, como por sus sueños sobre un mundo diferente en el que el artista iba a convertirse en modelo de libertad para los demás hombres, quizás como Rodin había predicho años atrás⁴⁷.

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 diseñado por Eiffel, que albergaría hasta ciento cuarenta artistas en otras tantas pequeños habitaciones, talleres-vivienda, que compartían todo lo que tenían, escaso por lo general⁴⁸. 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. Es significativo escuchar a uno de ellos, el pintor Krémègne cuando dice que bajó del tren en París, con tan sólo tres rublos en el bolsillo y "je connaissais un seul mot: Passage Dantzig".⁴⁹

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Son muchas las referencias a la pobreza con que vivían estos artistas, en general jóvenes exiliados e inmigrantes, y la solidaridad que caracterizaba su vida en comunidad.

En la actualidad, la Ruche sigue siendo, como entonces, un conjunto de viviendas taller, gestionadas ahora por el Ayuntamiento de París.

⁴⁹ Valérie Bougault, op. cit., p. 42.

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 pensador o incluso con el del activista político. El caso de Georges Bataille es ejemplar en este aspecto. La obra de arte va a ser antes que nada una reflexión sobre el arte en sí, sobre la vida, sobre el hombre. "Cette figure humaine, que la boue des tranchées a humiliée et détruite, les peintres vont s'acharner à en reconstruire le contour sur leurs toiles. Déstructurée et recomposée, elle s'impose. Vulnérable et énigmatique, ce "moi" qui se dérobe est l'objet de toutes les recherches".⁵⁰

Así como en Montmartre, el paisaje y la luz eran fundamentales fuentes de inspiración, en Montparnasse, decididamente, no se pintan paisajes. Los talleres se convierten en centros de reunión y debate que atraerán a intelectuales y pensadores hasta fundirse de forma interdisciplinar diferentes actividades. 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. Muchos se resistieron a ello, como Max Jacob que escribió en la pared de su habitación: "Ne jamais aller à Montparnasse". Lo cierto es que cuando Picasso se trasladó al sur, todos los demás le siguieron.

Los grupos, formados de manera espontánea por amistad o afinidad, a veces tenían diferencias que los enfrentaba, pero también es cierto que todos ellos tenían en común el fuerte poso cultural del momento histórico y lo excepcional de su situación. Este algo común no tendría nombre hasta 1924, y se iba a llamar surrealismo. Encontrar sus orígenes induce a pensar en los supervivientes del simbolismo, en la confluencia del marxismo que se afianza tras los ecos de la revolución del 1917, con la traducción y el entusiasmo que suscitan las obras de Freud y Nietzsche, y sin duda la influencia de personalidades carismáticas como Alfred Jarry, Apollinaire o Duchamp.

Aunque también en Francia se había introducido el movimiento dadá, nunca tuvo ni la gravedad destructiva de los alemanes, ni la radicalidad

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 9.

lúdica y negadora de los suizos y americanos, lo cual no fue inconveniente para que tanto unos como otros acabaran dándose cita, también, en París. Pero sin duda 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 diferente era posible y deseable. En los talleres de los artistas, en los cafés, en las librerías se habla de una forma de vida diferente que para muchas de estas personas no es sólo 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.

Como es lógico, las diferencias entre unos grupos y otros a veces eran insalvables, y a menudo surgían enfrentamientos y disputas. Pero hubo también intentos de aglutinar y unificar criterios, de nombrar y subrayar lo que de alguna manera les era común. Muchas veces se fracasó por problemas de liderazgo y protagonismo. La estética y la política van a ir unidos hasta hacerse a veces indiferenciables. La libertad en la creación y en la manera de vivir son a menudo una misma cosa. Ahora más que nunca, tras la guerra, la realidad aparecía ante la mirada de los artistas como algo incierto, incompleto, decepcionante pero susceptible de ser cambiado y mejorado.

En 1924 un grupo, mayoritariamente de escritores, que había conseguido unificarse y consolidar sus criterios en torno a una revista literaria, van a lanzar a través de ella un manifiesto que tendrá una gran repercusión. Habían tomado su nombre, *surrealismo*, al parecer de una expresión utilizada por Apollinaire, y en él muestran explícitamente su preocupación por la realidad, lo que ellos llaman lo surreal. Esta unificación tuvo muchos problemas desde el principio, ya que muchos artistas y pensadores que también se consideraban surrealistas no comulgaban con los criterios unificadores y reduccionistas del primer manifiesto surrealista. Sin embargo, y a pesar de ello y de las muchas disidencias que con los años se sucedieron, el poder y atractivo personal de un hombre, André Breton - atrincherado todavía, con sus amigos, al norte del Sena-, consiguió que el concepto de surrealismo se extendiese a lo largo del siglo veinte por todo el mundo, no sólo como una forma de expresión artística sino como una manera de ver el mundo y de situarse ante él.

El surrealismo es consecuencia del cubismo en la medida en que continúa, aunque por otros caminos, ahondando en la realidad que subyace a lo que aparece ante nuestros sentidos, y buscando la representación de una suerte de estructura interna que amplía el concepto de realidad más allá de la 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, oculta, íntima, que será considerada de mayor importancia e interés que la realidad aparente. Aunque se ha querido ver una cierta relación filial con el dadaísmo, muy discutible, sí es clara su afinidad en la importancia del azar y el oculto sentido mágico que puede hallarse en el fortuito encuentro de objetos aparentemente sin relación.

Es sin duda el gran movimiento artístico del periodo de entre guerras en una parte de Europa. Las repercusiones del surrealismo van más allá de lo estético, sus planteamientos son en sí una reflexión de lo real y por tanto afectan a la totalidad de la vida y del mundo. Sus planteamientos teóricos están en buena parte tomados del psicoanálisis, hasta el punto de considerar el arte surrealista como el arte del inconsciente. La escritura automática o la representación pictórica o escultórica de los sueños serán búsquedas constantes en su desarrollo.

El vivir surrealista en un mundo también surreal, les lleva 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 les lleva a la necesidad de buscar un nuevo orden social y político. Creyeron haber encontrado la solución a este problema con el comunismo marxista. El movimiento surrealista en bloque se afilió al partido comunista como gesto de apoyo y posicionamiento político. 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. Es necesario insistir en que el surrealismo es algo más que el grupo encabezado por Breton. Fueron muchos los que como Artaud o Bataille quisieron permanecer al margen de aquella unificación, o los que tras un primer momento de adhesión siguieron después caminos individuales muchas veces enfrentados al círculo bretoniano.

Los surrealistas creyeron realmente en la influencia del arte en el mundo. Una vez más: un nuevo arte para un nuevo mundo. Kandinsky, Marinetti, Malevich, Tatlin y ahora Breton veían la llegada de una nueva realidad, y un nuevo realismo artístico debía ser su impulsor y su reflejo. Como otros antes lo habrían hecho, los surrealistas rastrean en la historia del arte buscando autores que hubieran podido ser, de alguna manera "surrealistas", para aprender de ellos y consolidar así un movimiento que pretende encaminarse hacia el futuro. La historia del arte va a servir una vez más como un marco en el que resituarse. La interpretación del pasado desde el surrealismo les llevará a completar su mirada a lo real. La confrontación de las nuevas obras con las del pasado les hará verse como continuadores de una corriente, marginada a veces o pretendidamente olvidada, pero hará posible a los artistas sentirse de nuevo partícipes de una mítica cadena que les une, quizás de forma surreal, con la más remota antigüedad, con los comienzos mismos del ser humano.

El propio término "surrealismo" nos hace pensar en una "sobre" realidad. Si como se pensó entonces, el mundo de lo consciente es sólo la punta del iceberg, la pequeña parte visible de una realidad mucho más grande que permanece oculta bajo la superficie de flotación, lo surreal pretende ser ese vasto conjunto que abarcaría lo consciente y lo subconsciente, ese inmenso mundo desconocido que vendría ahora a completar lo que hasta entonces era conocido como realidad.

Las relaciones con los comunistas fueron desde el principio difíciles. La actitud de estos intelectuales, tantas veces elitista y arrogante, distaba mucho de coincidir con los valores y los intereses de una clase trabajadora que luchaba por su supervivencia y permanecía ajena a las manifestaciones provocadoras y escandalosas de una burguesía ilustrada con la que no conectaban en absoluto y que muchas veces permanecía inmersa en su pequeño mundo de juegos, espectáculos, exposiciones, marchantes y coleccionistas.

Las diferentes corrientes artísticas no se suceden unas a otras anulándose, aunque muchas veces lo pretendieran, sino que conviven y se entremezclan. Antes de que concluyera la década de los veinte, el cubismo era ya considerado un clásico, aunque siguiera desarrollándose y

evolucionando. La abstracción, junto al surrealismo, va a alcanzar en esos años de entre guerras su mayor plenitud y expansión. Algunos cubistas derivaron hacia el abandono de la figuración como es el caso del orfismo de Sonia y Robert Delaunay. Algunos abstractos, geométricos, se acercaron al cubismo. Muchos surrealistas, como Miró, Arp o Ernst se encaminarían hacia la abstracción sin dejar de considerarse surrealistas.

3.2. -De nuevo la Guerra.

Tras el tratado de Versalles que había puesto fin a la primera Gran Guerra, las condiciones que se le habían impuesto a Alemania superaban su capacidad económica. EEUU establece un plan de préstamos a Alemania con la intención de colocar a esta en condiciones de pagar a los aliados, para que estos a su vez pudieran pagar a los norteamericanos. En los años que siguieron a la guerra, las buenas cosechas y la superproducción industrial hacían pensar con optimismo en la reconstrucción de Europa. Para los norteamericanos la guerra había sido corta y alejada de su territorio, había obtenido grandes beneficios gracias a la reconstrucción y a los nuevos mercados que si antes habían sido monopolio de franceses e ingleses, ahora se abrían ante ellos. Sin embargo, los años de prosperidad y exaltación nacionalista no durarían mucho. La creciente especulación y la crisis bursátil del 29 pronto hicieron cambiar esta perspectiva.

Para hacer frente a la crisis, los bancos norteamericanos deciden la repatriación de capitales. La repercusión de estas medidas en Alemania fueron inmediatas y su déficit presupuestario se hizo insostenible. Austria y Alemania suspenden los pagos. La crisis del capitalismo liberal provoca la necesidad de la intervención de los Estados en la economía, lo que va a fortalecer el nacionalismo y el auge de los totalitarismos. Incluso Roosevelt establecería medidas de emergencia en favor de un mayor intervencionismo estatal. Cada país se desentiende de los demás y se centra en su propia supervivencia. El partido nacionalsocialista aprovecha el sentimiento generalizado de rechazo a las exigencias de Versalles, y haciendo hincapié en la humillación intolerable que el tratado suponía, hablan de salvar la

patria. En el 33 Hitler se hace con el poder absoluto y proclama el tercer Reich.

La idea de la igualdad democrática de los hombres, de tradición judeo-cristiana es reemplazada por el ideal de la desigualdad, y consideran que el número no debe dirigir la sociedad mediante el "espectáculo inútil" de las elecciones. En Italia, como en Alemania, se busca el apoyo de los industriales, la propaganda y el rearme supondrían importantes beneficios y les haría sentirse a salvo de la presión de los movimientos obreros que habían incrementado su presencia y empezaban a ser vistos como una importante amenaza. Las milicias voluntarias de jóvenes radicales, excombatientes en muchos casos, representaban para este sector de empresarios una defensa contra las exigencias sindicales, comienzan apoyándolas financieramente y terminan por concederles el poder. En el campo se produce el mismo fenómeno para sofocar los enfrentamientos entre agricultores y terratenientes.

El contenido teórico había pasado a segundo plano en los ámbitos totalitarios. Hitler se resistía a presentar un programa y Mussolini diría: "nuestra doctrina es el hecho". Sin embargo, algunas ideas comunes a ambos son exaltadas con pasión. Junto a la omnipotencia del Estado, la exaltación de la figura de un jefe carismático, y el desprecio de la mujer -las tres k: kinder, küche, kirche (niños, cocina, iglesia)-, encontramos el desprecio hacia la tradición racionalista de Europa, exaltando los elementos irracionales de la conducta, los sentimientos intensos, el fanatismo. Ante esta ausencia de discurso argumentativo y racional, se hace necesario, como en la URSS, un potente aparato propagandístico y escenográfico. Italia acabaría buscando sus referentes en la Roma imperial mientras que los alemanes utilizarían los mitos de su viejo romanticismo.

Mussolini contaba con la agresiva originalidad de los futuristas. En la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, "el bombardeo de consignas mezcladas con material visual, el uso del montaje, del collage, y las ampliaciones fotográficas, las formas cubo-futuristas, las proyecciones cinemáticas"⁵¹. A pesar de todo, la culminación de la estética totalitaria no llegaría hasta

⁵¹ Robert Hugues, op. cit., p. 97.

1936 con motivo de los Juegos olímpicos de Berlín. La arquitectura, una vez más iba a ser "la voz de la ideología"⁵². Los proyectos de Hitler iban a superar con mucho la ingeniería de Tatlin o Eiffel. La Cúpula de Berlín, diseñada por Speer, hubiera tenido siete veces el diámetro de la de San Pedro. Era el anuncio del final de la Historia y el anuncio de un nuevo orden mundial. También Italia, contagiada de este nuevo espíritu, abandonaría el futurismo para lanzarse a la construcción de lo que iba a ser la *Terza Roma*, la superación de la Roma de los césares. Curiosamente, sin embargo, esta nueva arquitectura totalitaria, diáfana, regular y minimalista, llegaría a "conocerse como la arquitectura de la democracia cuando cruzara el Atlántico en los años cincuenta"⁵³, para representar la grandeza de otro nuevo imperio.

Mientras tanto, Francia, Inglaterra y Estados Unidos, como grandes potencias occidentales, vencedoras en la guerra, van a afianzar su sistema político basado en los principios de igualdad ante la ley, libertad de pensamiento y pluralismo político. Sin embargo, el sistema democrático no había sido capaz de evitar la terrible matanza que acababa de tener lugar y esto haría tambalear la fe en la bondad del sistema. Francia había sido, a pesar de todo, el país que más había sufrido -junto con Rusia- en la guerra. La euforia de la paz pronto se vería empañada por la crisis económica internacional y las críticas hacia el capitalismo se multiplican. Los obreros se afilian en masa a los sindicatos y el Partido Comunista Francés experimentará un extraordinario auge. La presencia soviética, la amenaza nazi y fascista, y la guerra de España, aumentan la tensión social que pasará por momentos difíciles.

Francia seguía siendo el lugar receptor de las ideas y de las personas. Solamente exiliados italianos había 300.000 en París mucho antes de comenzar la guerra. Las ideas, el pensamiento, convergen también en París, y quizás por ello, debido a la multiplicidad y la convivencia de corrientes y destacadísimas individualidades, el contrapeso estético y filosófico que Francia ofrece, ante la homogeneización progresiva que los estados totalitarios necesitaban ejercer sobre el arte, es precisamente esta diversidad. Mientras París fue la "capital del mundo", la libertad de creación

⁵² *Ibid.*, p. 99.

⁵³ *Ibid.*, p. 105.

como bandera frente a Alemania, Italia o la URSS, se traslucía en heterogeneidad, en diversidad. Esto no tardaría en cambiar. Con el traspaso de capitalidad de París a Nueva York, y las nuevas circunstancias políticas y sociales, la necesidad de homogeneizar y crear un estilo dominante, una estética visible que contraponer, una consigna fácilmente identificable, se extendió por el nuevo imperio emergente. El mundo de la libertad también iba a necesitar su propio aparato propagandístico, una estética que reflejase ante el mundo el aspecto de un nuevo orden mundial, que reafirmase la necesidad de la unificación, de la uniformidad democrática para la supervivencia frente a la constante y terrible amenaza que suponía el mundo totalitario. Para ello, la amenaza "roja" es utilizada hasta el absurdo. Bob Dylan recuerda así su infancia de posguerra en EEUU: "En 1951 yo iba a la escuela primaria. Una de las cosas que nos enseñaban era a escondernos y buscar refugio bajo nuestros pupitres cuando sonaban las alarmas antiaéreas porque los rusos podían bombardearnos. También nos decían que podían saltar sobre la ciudad en paracaídas en cualquier momento. Eran los mismos rusos en cuyo bando habían luchado mis tíos pocos años antes. Ahora se habían convertido en monstruos que iban a degollarnos y a quemarnos vivos"⁵⁴.

Sin embargo, debemos pensar qué son las vanguardias despojadas de su propio desarrollo, descontextualizadas, ofrecidas como un producto acabado, como un resumen certero aplicable con rapidez a cualquier circunstancia. ¿Qué son las vanguardias sin sus dudas, sin sus pequeños pasos cotidianos tantas veces infructuosos, sin sus momentos de euforia y de sufrimiento? En los países poco desarrollados industrialmente, como España o Latinoamérica, las conclusiones, el producto destilado de una cultura crítica ante las consecuencias de su propio desarrollo y de los engaños, del espejismo de la tecnologización excesiva de la sociedad, sonaba hueco y ajeno. El grito subversivo de la libertad del hombre se presentaba como un nuevo dogma acabado que aprender de memoria, la libertad de creación adoptaba el aspecto de un nuevo academicismo rígido y dogmático, fuera de discusión posible. En EEUU, aunque por otros motivos, el nuevo arte era también importado como producto acabado, cargado de connotaciones de exilio y heroica supervivencia.

⁵⁴ Bob Dylan, *Crónicas. Volumen I*, Barcelona, Global Rhythm Press, 2005, p. 37.

Sesenta millones de muertos, más de la mitad civiles. Seis millones de judíos exterminados. Europa había quedado destrozada. Casas, fábricas, puentes, puertos y ferrocarriles habían sido destruidas, la tierra había quedado inservible para el cultivo. Los horrores que representan Autzwich e Hiroshima no tenían precedentes.

4.- CAMBIO DE ESCENARIO.

Durante los años de ocupación, gran cantidad de artistas y de obras se trasladaron a EEUU y aunque la mayor parte de los artistas 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 capital de las artes. 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"⁵⁵, 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, con pasión y dedicación admirables, para lo cual "pagaba asignaciones de unos diez mil dólares anuales a varios amigos y artistas a los que mantenía desde hacía años"⁵⁶. Contó con la ayuda de personalidades tan importantes como la de Sir Herber Reed, seguramente el teórico e historiador del arte más importante de la época, 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.

A principio de los años veinte, Peggy Guggenheim se había trasladado a Europa con una enorme fortuna que había heredado de su familia. Su primera galería de arte la abrió en Londres y gracias a su amigo Herbert Read se inició en el arte de vanguardia. Cuando comenzó la ocupación alemana intentó que el Louvre guardase su fabulosa colección, pero no quiso hacerlo y a duras penas consiguió trasladarla a EEUU. 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*, dedicada en exclusiva al arte moderno, y en especial al surrealismo. En aquellos años conoció a Pollock, un joven pintor claramente influido por Picasso y los surrealistas que trabajaba de carpintero en el museo de su tío Solomon.

⁵⁵ Peggy Guggenheim, *Confesiones de una adicta al arte*, Barcelona, Lumen, 2002, p. 65.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 60.

Peggy lo apadrinó hasta convertirlo en la figura que poco después llegaría a ser. Acabada la guerra, también ella volvió a Europa para establecerse en Venecia donde actualmente se encuentra el museo que lleva su nombre. Es curioso su comentario 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"⁵⁷.

Sin duda 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. El arte moderno había traído consigo una secularización de la propia función del arte al desvincularlo de liturgias y ritos del pasado. En su práctica y quizás sobre todo en sus manifestaciones programáticas, el arte de las vanguardias ha 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"⁵⁸, diría Benjamin. El artista pretendía haber alcanzado un nuevo estatuto de autonomía, pero 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.

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 poeta solitario que da rienda suelta a sus propios sueños y pasiones. El artista "médium", a través de un tema dado, de un presupuesto y unos objetivos ajenos, debía encontrar un hueco, una grieta por la que deslizar su creatividad y realizar una obra de arte, debía complacer al que le hacía el encargo sin renunciar a sus propios deseos. Así es como hoy observamos las grandes obras de arte, desligadas de las circunstancias en que fueron encargadas o pagadas. Poco importa a qué fines sirvieron. Cuando algunos artistas, hacia finales del XIX, se plantean la posibilidad de ejercer su propia soberanía en la creación, se

⁵⁷ *Ibidem*, p. 150.

⁵⁸ Jaime Brihuega y otros, *op. cit.*, p. 151.

encuentran con un problema nuevo: la venta. Deben vender su obra en el mercado para vivir. En aquellos años 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. La práctica del alquiler de cuadros y esculturas para la decoración ocasional en fiestas y celebraciones era habitual.

Es a principios del XX cuando aparecen en escena los primeros "marchantes" dedicados en exclusiva al negocio del arte. Era muy poco frecuente que el burgués se dirigiera directamente al artista, de manera que creador y comprador dependían de esta nueva figura. En París, en los años del cambio de siglo, a estos personajes se les conocía como *pères*, y tuvieron un protagonismo indiscutible en el desarrollo del impresionismo y de las primeras vanguardias. Los altos estamentos del Antiguo Régimen, contaban con una unidad de criterio apreciable, sin embargo, la proliferación de nuevas capas sociales adineradas ajenas a la tradición hizo posible que personajes como el père Tangay, el père Martin, el père Sagot o el père Libaude 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. Émile Zola describe así a uno de estos personajes: "Un gros homme, enveloppé dans une vieille redingote verte, très sale, qui lui donnait l'air d'un cocher mal tenu, avec ses cheveux blancs y coupés en brosse et sa face rouge, planquée de violet. (...) Le père Malgras, sous l'épaisse couche de sa crasse, était un gaillard très fin, qui a bâti le goût et le flair de la bonne peinture"⁵⁹. Pocos años después comenzarían a surgir en Montmartre pequeños establecimientos, galerías diríamos hoy, en los que se podían adquirir obras de los que luego serían los más representativos artistas del arte moderno, como Cézanne, Renoir, Bonnard, Picasso o Roualt, y en los que además se editarían los primeros libros y catálogos de arte. El père Libaude que frecuentaba el Bateau-Lavoire dijo en una ocasión: "Moi, je n'achète pas les Picasso par goût, mais parce que ça vaudra cher un jour."⁶⁰. Sin duda la historia del cubismo, por ejemplo, no hubiese sido la misma sin la intervención de hombres como Kahnweiler o Vollard.

⁵⁹ Gérard Gefen, *Paris des artistes*, Paris, Éditions du Chêne, 1998, p. 97.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 99.

Tras la segunda Guerra Mundial la situación está así: En los países con gobiernos totalitarios, es el Estado quien decide cual va a ser la estética dominante, aquella que deberá transmitir su ideología y dar forma visible a sus intereses. El artista será un funcionario del Estado adscrito a un territorio -pueblo pequeño o gran ciudad en función de sus méritos-, en el cual deberá desarrollar tantos trabajos como le fueren encomendados. En la otra parte del mundo, el artista había llegado a ser un hombre autónomo que podía hacer lo que creyera oportuno pero que debía adaptarse a los gustos de sus compradores y a las reglas y demandas del mercado si quería sobrevivir de su trabajo. Con el dominio del modelo económico y cultural norteamericano, la dependencia del mercado podía ser casi tan asfixiante para el artista como la de los estados totalitarios. "El negocio del arte ha adquirido tal magnitud que conforma a la obra en lugar de ser la obra la que conforma el mercado"⁶¹.

Sin duda es la Escuela de Francfort una de las corrientes de pensamiento filosófico que más interés ha dedicado a estos asuntos, y en su caso hay que destacar el paralelismo histórico con la propia situación del arte. El grupo de pensadores cercano al Instituto de Investigaciones Sociales, creado en Francfort en 1923, hubo también de trasladarse a EEUU debido a la ascensión del nazismo en Alemania. Hasta los años cincuenta no regresarían a Europa. Su "teoría crítica", heredera del marxismo, rechaza el optimismo ilustrado sobre el progreso, sin embargo, considera la razón un elemento emancipador para el individuo. Va a recuperar para el marxismo la importancia concedida al arte, considerando su función principal en el proceso histórico. El primero de esta escuela en plantearse estas cuestiones en los años treinta había sido Benjamin, que se había interesado por el impacto que las nuevas tecnologías y la moderna cultura capitalista estaban teniendo sobre el arte, y destaca "sobre un fondo de creciente cosificación y proletarización de las masas y las relaciones sociales, la *atrofia de la experiencia* y la *atrofia del aura* de las obras de arte".⁶² La primera guerra mundial y sus consecuencias políticas y sociales había transformado las relaciones del hombre con su universo simbólico. El progreso de la técnica trae consigo la ruptura con la tradición, con el saber sedimentado que se basaba en esta relación continuada y transmitida de unos a otros. Esto influye, para Benjamin en las relaciones del

⁶¹ Víctor Barrera, *¿Qué es una obra de arte, hoy?*, Sevilla, Promociones Al-Andalus S.L, 1999, p. 79.

⁶² Jaime Brihuega y otros, op. cit., p. 148.

hombre con el arte, pues el individuo convertido en masa ya no es capaz de relacionarse íntimamente con la obra sino que es mera "vivencia de shock", *iluminaciones profanas* reveladoras de sentido. Como ya había anticipado Hegel, al conquistar el arte su autonomía, su función histórica es superada.

"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."⁶³ Secularizado, desacralizado, convertido en mercancía reproducible e inusitadamente multiplicable, el arte ha perdido su "aura". Ha desaparecido el recogimiento tradicional en la contemplación subjetiva de la obra, ahora es la obra quien se disuelve en el nuevo individuo-masa. Sin embargo, todo esto para Benjamin tiene su parte positiva, "el motivo del shock surge en la "risa sarcástica del infierno" que sobresalta al alegórico en medio de sus cavilaciones"⁶⁴, 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.

Adorno y Horkheimer, emigrados a Los Ángeles, no vieron esta parte positiva y discreparon con Benjamin en ello. Su visión es más negativa. Parten también de preguntarse cómo es posible que los mismos discursos que pretendieron en origen liberar al hombre de su servidumbre de la naturaleza y de la opresión política mediante una civilización que era una promesa de felicidad, fueran los mismos que años después crearon el nazismo, el estalinismo y la bárbara destrucción del hombre. Para ellos el arte debe tomar la decisión de resistir a la cosificación dominante y no debe plegarse a ninguna funcionalidad social inmediata. Hacen una clara distinción entre lo que es arte auténtico y 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.

⁶³ Walter Benjamín, *Ensayos escogidos*, Mexico D.F., Coyoacán, 2006, p. 53.

⁶⁴ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2007, p. 389.

Vemos pues que no fueron sólo los propios artistas pertenecientes a las vanguardias los que atribuyeron un papel fundamental al arte en la transformación del mundo, sino que también en la filosofía, al menos en parte de ella, encontramos similares atribuciones. Son muchos los que de forma similar a los francfortianos, consideran no sólo la necesidad de un nuevo arte a la medida de un nuevo mundo por venir, sino que creen que la aparición de este nuevo arte precipitará sin duda este nuevo mundo. Podemos pensar en el futurismo, el constructivismo, el suprematismo, la Bauhaus, el neoplasticismo o incluso el surrealismo. "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"⁶⁵, diría Mondrian no ya tras los desastres de Autzwich o Hiroshima sino en 1922. Como dice Subirats, "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"⁶⁶. El arte se atribuye efectivamente el papel de configurador de la cultura, para lo que se sumerge en una búsqueda cosmogónica de la propia creación artística.

Para Subirats, el conjunto de tesis emancipatorias proclamadas por las vanguardias históricas, no solo forman ya "un pasado fundamentalmente superado, precisamente por su desgaste histórico [sino] incluso la involución de sus propuestas civilizatorias y utópicas"⁶⁷. Este controvertido planteamiento "No sólo compete abiertamente -como el propio Subirats dice- con una crítica artística y arquitectónica institucionalizada que siempre acaba promulgando de manera más o menos irreflexiva e inconfesada lo último como lo mejor, con arreglo a un banal ideal de progreso, sino también con la producción académica e institucional de las artes y el diseño en todas sus formas que, particularmente en las dos últimas décadas, no hace más que reactualizar y refundir formal o lingüísticamente las concepciones estilísticas forjadas en las dos primeras décadas de las vanguardias modernas "⁶⁸.

⁶⁵ Eduardo Subirats, op. cit., p. 14.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 18.

Entre la segunda mitad de los años cuarenta y la década de los cincuenta van a consolidarse dos frentes artísticos: la arquitectura y el "informalismo". Ambos temas fueron motivo de reflexión para Bataille. En la arquitectura se va a desarrollar el llamado "estilo internacional", mientras que en artes plásticas el informalismo pretenderá sintetizar lo esencial de las vanguardias históricas.

4.1 - La arquitectura

El ideal romántico del *arte total* lo asumirá ahora la arquitectura como una síntesis en la que van a diluirse la escultura, la pintura, la música e incluso la literatura, debido a la dimensión política, social y tecnológica, del arte. Tanto Le Corbusier, en su manifiesto *Le Modulor*, en Francia como la Bauhaus en Alemania, habían defendido la reducción de la forma a las exigencias de su racionalización técnica, con vistas a su reproducción industrial en serie. Lo que los futuristas vieron a principios de siglo como un sueño de futuro, la arquitectura de la segunda mitad del siglo iba a convertirlo en realidad, como afirmación de la era technoindustrial que unos pocos años más tarde, con la aparición de la computadora llegaría a su culminación.

La arquitectura, no sólo es el arte dentro del que vivimos, sino que es la parte visible de nuestras ciudades, el escaparate que nos representa. "Arquitectura o revolución" había dicho Le Corbusier en los años veinte. La arquitectura había sido desde tiempos inmemoriales la cabeza visible de los grandes Estados, los grandes palacios y mausoleos habían sido el estandarte de todas las civilizaciones. Ahora, arquitectos como Gropius, Mies van der Rohe o el propio Le Corbusier habían llegado a creer que transformando la arquitectura transformarían el mundo. El principio estético de "menos es más" que formulara van der Rohe, y que llegaría a convertirse en máxima para una parte del arte contemporáneo, respondía a esta utopía, y suponía la eliminación de toda ornamentación como símbolo de una nueva construcción despojada de todas sus connotaciones predemocráticas. El nuevo mundo del trabajador moderno iba a estar simbolizado por ciudades limpias de

ornamentos, sujetas a una racionalización del trabajo que con la ayuda de la tecnología industrial y fundamentada en el pensamiento socialista, revertiría en el bienestar del trabajador. El rascacielos, la nueva construcción de acero y cristal que iba a posibilitar técnicamente la verticalidad iba a convertirse en el nuevo símbolo de la democracia. Diría Sullivan: "la arquitectura no es un arte, sino una religión, y esa religión no es más que un aspecto de la democracia"⁶⁹. Chicago, a diferencia de París, Berlín o Viena, era un territorio virgen, libre de los prejuicios que las viejas ciudades europeas conservaban a la hora de modificar sus cánones heredados y se había convertido en el campo de experimentación de la nueva arquitectura desde finales del XIX.

Le Corbusier, considerado el gran arquitecto del siglo XX, no vería hecho realidad su mayor sueño, afortunadamente. Para él, el centro de París no era sino un mundo sucio, incómodo y peligroso, formado por viejos "caminos de burros de carga". Proponía derruirlo todo, arrasar el centro del viejo París y abrir en su lugar grandes y reticulares avenidas adaptadas a las necesidades del tráfico rodado que comenzaba a abrirse camino. El nuevo centro de la ciudad se levantaría con sus bloques de pisos cruciformes y rodeados de amplias zonas verdes: "imaginaos que limpiamos y eliminamos toda esta basura, que hasta ahora se esparce sobre la tierra como una costra seca, reemplazándola por unos inmensos y diáfanos cristales espejeantes elevándose a una altura de ciento ochenta metros"⁷⁰, diría en 1925. El hormigón, junto con el acero y el cristal fueron los nuevos materiales que iban a hacer posible la nueva arquitectura, permitiendo modelar en serie y con facilidad formas impensables para los materiales clásicos. "Hoy no hay arquitectos, todos estamos simplemente preparando el camino para aquel que de nuevo merecerá el nombre de arquitecto: el señor del arte, que convertirá los desiertos en jardines y amontonará maravillas hasta el cielo"⁷¹, pensaba Gropius en 1919.

La arquitectura modernista y el diseño art nouveau de 1900 había llegado a simbolizar para estos jóvenes, la estética de la desigualdad social. Su actitud de rechazo a lo ornamental, símbolo del pasado, era más una

⁶⁹ Robert Hugues, op. cit., p. 175.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 187.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 177.

actitud moral que una preferencia estética. Eliminar los adornos "inútiles" era un deber y se convirtió para ellos en una obsesión. Para R. Hughes "ninguna otra escuela o centro de diseño en nuestro siglo ejerció una influencia comparable en el pensamiento europeo"⁷². La palabra Bauhaus, "casa de la construcción" tenía en alemán una clara conexión con nuestra palabra "logia", y hacía igualmente referencia simbólica a los antiguos constructores de catedrales, comunidades de artesanos que compartían un sueño del que la construcción material no era sino la parte visible. Más del setenta por ciento de las viviendas construidas en estos años en Alemania fueron pagadas por el gobierno y encargadas a estos nuevos arquitectos. Su mayor influencia social la alcanzaría, no obstante, con sus diseños aplicados. Para esta inmensidad de viviendas baratas construidas en serie había que diseñar muebles y objetos que se pudieran fabricar también en serie con facilidad y que fueran apilables, plegables o empotrables de forma que ocuparan el mínimo espacio.

Con el traslado de la Bauhaus a Chicago, su nuevo director Mies van der Rohe, llevará la racionalidad y limpieza de líneas hasta su máximo desarrollo, identificando desde entonces las modernas construcciones en forma de rascacielos con la racionalidad propia de un nuevo mundo democrático y liberal que pretendía imponerse desde las alturas a la vieja y derruida Europa. Autores como R. Hughes no dejan de insistir en el tremendo parecido estético que podemos encontrar entre emblemáticos edificios estadounidenses de los años cincuenta y edificios construidos en los años treinta en Alemania o Italia por Hitler y Mussolini. De hecho algunos de los proyectos presentados por Mies a Hitler en 1933, son los que se construirían poco después en EEUU. La estética revolucionaria y utópica de los jóvenes constructores de las últimas logias alemanas llegaría a convertirse en símbolo del mundo capitalista, y en la estética abanderada por el nuevo imperio dominante. La estética no sólo llegaría a perder su aura, como hubiera dicho Benjamín, sino que necesariamente, en palabras de Subirats, "debe sacrificarla como condición de su éxito"⁷³.

⁷² *Ibíd.*, p. 192.

⁷³ Eduardo Subirats, *op. cit.*, p. 22.

4.2 - Informalismo

Como suele decirse, la confluencia en Norteamérica del surrealismo, el expresionismo y el arte abstracto europeos dieron lugar al llamado expresionismo abstracto. Los críticos norteamericanos de los años cincuenta se volcaron en la promoción de lo que seguramente ellos mismos habían creado, el grupo de los "expresionistas abstractos" o "Nueva York School", integrado fundamentalmente por Pollock, Rothko, de Kooning, Motherwell, Still y Newman. A finales de los cincuenta, se organizó una gran exposición de "15 Americans", que recorrió los principales museos europeos y el éxito fue tal que un sin fin de jóvenes artistas de todos los rincones de la Europa libre y democrática se vieron atraídos por los nuevos maestros americanos, tan diferentes sin embargo entre sí.

Marc Rothko, seguramente el mejor y más representativo artista de los norteamericanos, era un hombre culto y sensible, de origen ruso y judío, que amaba la música, la literatura y la filosofía. En especial le interesaban Nietzsche y la mitología griega. La leyenda que rodea su nombre ha hecho de él un hombre atormentado, con un sentido trágico de la vida tan intenso que le llevaría al suicidio en el invierno de 1970 en su estudio del East Side de Manhattan. En lo que se ha llamado su "etapa clásica", Rothko alcanza su madurez como artista. Su obra consistirá desde entonces en esas grandes masas de color tan características, organizadas casi siempre en bandas horizontales. Es muy significativo observar cómo hacia el final de su vida estos colores fueron oscureciéndose hasta pintar exclusivamente masas negras y sobrecogedores grises. Lejos de rechazar el pasado, había aprendido de él, lo había estudiado minuciosamente en sus viajes por Europa, y lo había comprendido y asimilado. Tal vez eso le permitía crear con tanta libertad. Pintar era para él una experiencia íntima de tal intensidad que la identificaba como mística y esto guiaba su trabajo, su propia experiencia creativa que él aspiraba a compartir en el momento de la contemplación como una suerte de comunión con el espectador.

Fue el crítico de arte francés Michel Tapié quien utilizó por primera vez el término informalismo para referirse a un "art autre" que pretendía englobar un vasto conjunto de manifestaciones artísticas que iban a

consolidar un arte nuevo enfrentado al arte tradicional y al "realismo socialista". Tapié parte del término "informe" que había utilizado Bataille en 1929. En este "nuevo" arte, Tapié quiso incluir tanto el último arte norteamericano como las tendencias signicogestuales que pretendían haber captado el espíritu de la escritura y el dibujo japoneses. Es frecuente observar en las producciones "informales" rasguños en el soporte pictórico, agujeros y cortes o grietas, aportación de diversos conglomerados matéricos y el uso de la mancha. Incluso en un país como España, que permanecía cerrado y al margen de toda modernidad, iban a surgir grupos como Pórtico, Dau al Set o El Paso, imbuidos del entusiasmo de un "arte otro" que se oponía al tradicionalismo rancio que identificaban con el nacionalcatolicismo.

5. - EL TIEMPO DE GEORGES BATAILLE.

En este ámbito encontramos a *Georges Bataille*, un joven filósofo, poeta y bibliotecario, marcado por su infancia y por las circunstancias culturales de ese mundo fascinante y complejo.

Aunque nacido en Billón en 1897, su familia se traslada cuando él tenía apenas cuatro años a Reims. Su padre ya estaba ciego debido a la sífilis cuando *Georges* nació y su constante sufrimiento unido al que esta situación provocaba en su madre hicieron que tanto su infancia como la de su hermano *Martial* estuvieran marcadas por la desgracia.

En 1914, con *Martial* en el frente, *Marie-Antoniette* y su hijo pequeño deciden abandonar al padre enfermo. Ya no volverían a verlo con vida. *Joseph-Aristide Bataille* muere sólo en Reims en Noviembre de 1915. Profundamente afectado, *Georges* se aparta de la irreligiosidad en que había sido educado y decide dedicarse al sacerdocio o ingresar en un monasterio. Su madre sufre frecuentes delirios depresivos y se suceden varias tentativas de suicidio.

Movilizado en el 16, el joven *Georges* cae enfermo de pulmonía siendo declarado inútil para el ejército. Tras un año en el seminario de Saint-Fleur y una breve estancia en el monasterio de Quarr Abbey sobre la isla de Wight, abandona definitivamente su idea de sacerdocio.

Instalado en París estudia en la universidad y en 1922 defiende su tesis de licenciatura en la escuela de Chartes y es nombrado archivero paleógrafo en la Biblioteca Nacional. Es en esta época cuando dice haber perdido su fe, animado por la lectura de Nietzsche y Freud. Con la ayuda de Leon Chestov profundiza en el estudio de Dostoievski, Kierkegaard, Pascal y Platon. Inmerso en el ambiente artístico y cultural de París y en especial en la vida nocturna y bohemia de la gran ciudad, conoce en 1924 a Michel Leiris y a través de él al grupo que frecuenta el taller del pintor Andre Masson en la calle Blomet. La mayor parte de sus compañeros se adhieren ese mismo año al surrealismo de Breton, y Bataille lo vive como un abandono y una gran desilusión.

A partir de este momento, y en los años sucesivos, su implicación y protagonismo en los movimientos artísticos y filosóficos de París será cada vez mayor, ya que gracias según él mismo dice, al análisis a que se somete con el doctor Adrien Borel, pudo al fin comenzar a escribir hacia 1927.

Veremos a continuación, a través de nuestro análisis del pensamiento y la obra de Bataille, cómo este autor encarna quizás como ningún otro la interrelación arte y filosofía, y la convergencia de las principales corrientes que atravesaron el siglo XX desde sus inicios.

III - INFLUENCIAS EN EL PENSAMIENTO DE BATAILLE

1 - SURREALISMO

*Tourne vers moi tes yeux pleins d'azur et d'étoiles !
Pour un de ces regards charmants, baume divin,
Des plaisirs plus obscurs je lèverai les voiles,
Et je t'endormirai dans un rêve sans fin !*

Baudelaire⁷⁴

A principios de los años veinte diversos grupos se reúnen en cafés y talleres de artistas para diseñar lo que habría de ser una nueva sensibilidad, una nueva mirada, una nueva forma de vivir, pensar y crear. Surgen líderes y personalidades en torno a las cuales se agruparán los demás. En 1924 un manifiesto suscrito por un amplio grupo de destacados artistas dará forma y nombre a esta nueva sensibilidad: el Surrealismo. La época del joven Bataille es la época del Surrealismo. Este es un nombre genérico que podríamos darle a la confluencia de varias corrientes de pensamiento, que emergen y se entremezclan en el ambiente intelectual y artístico de los "felices veinte" parisinos. El dadaísmo, el psicoanálisis y el marxismo fundamentalmente, o para ser más exactos, la visión que de estas tres corrientes tuvieron en Francia en estos años, dio lugar al surrealismo.

Bataille compartió con los surrealistas 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. El potencial revolucionario que el surrealismo heredó, no pudo mantenerse, ya que nunca pudieron unificar sus impulsos dadaístas y su militancia marxista. Compartía, efectivamente, esta doble inquietud, pero de otra forma que los surrealistas, y es en esto en lo que siempre polemizó con ellos.

⁷⁴ C. Baudelaire, *Las flores del mal*. Barcelona, Círculo de lectores, 1992, p. 316.

Bataille había leído a Nietzsche desde muy joven, y le había impresionado profundamente su sentimiento trágico y afirmador de la vida, su fuerza creadora y revolucionaria. Le había marcado de tal forma que toda su vida se sintió muy cerca de él. De alguna manera, Bataille entendió el dadaísmo, las sucesivas vanguardias artísticas, el psicoanálisis, el erotismo, el misticismo e incluso el marxismo y por supuesto el surrealismo desde una perspectiva nietzscheana, al menos desde su personal interpretación de la obra de Nietzsche.

En aquellos primeros años de la década de los veinte, encontraremos algunos grupos, núcleos, o lugares de reunión, de gentes diversas que aunque todavía no podemos denominar surrealistas, en un momento determinado se adhirieron a *La Revolución Surrealista*, liderada por André Breton. Estos grupos sobre los que centraremos nuestra mirada, forman el ambiente que hemos denominado surrealista, un espíritu que compartían gran número de artistas e intelectuales en aquellos años. Aunque la mayor parte de ellos se unirían al surrealismo de Breton, las diferencias darán lugar a disidencias y enfrentamientos.

André Breton, ya en 1919 junto con Aragon y Soupault, dirigía una revista llamada *Litterature*. Los componentes de la revista, todos ellos muy afectados por los acontecimientos de la reciente guerra, tuvieron en común, de una u otra forma, la intención de querer cambiar la sociedad en que vivieron. La interpretación de los sueños y las asociaciones "libres" de ideas constituiría, casi exclusivamente, el material del primer surrealismo, y encajaría a la perfección en este interés común de renovación social. En palabras de Breton: "Fue allí -durante la guerra⁷⁵- 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"⁷⁶ No obstante hay que tener en cuenta

⁷⁵ Breton había dejado sin acabar sus estudios de medicina, y movilizado al frente, fue destinado a trabajar en un hospital.

⁷⁶ André Breton, *El Surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1972, p. 33.

que ninguno de ellos podía tener un conocimiento amplio y profundo de Freud, como dice Gerard Legrand "Breton cessa d'avoir une connaissance précise de la pensée encore vivante et en évolution de Freud après 1930 (faute de traductions et d'interprétations appropriées)"⁷⁷.

Con la aparición en escena de Tzara, Picabia, Duchamp y más tarde Arp y Ernst, el primer surrealismo aparece entrelazado con otro movimiento, el Dadá, que llegado de Suiza, contaba en París con un grupo de seguidores.

1.1 - Dadá en París

Se puede considerar el primer precedente de lo que llegaría a ser Dadá al hecho de que se encontrasen en una importante exposición celebrada en Nueva York, la Armory Show de 1913, tres artistas a los que se ha dado en llamar "pre-dadaístas": Duchamp, Picabia y Stieglitz. A aquella exposición habían acudido artistas de diversos países de Europa, como Picasso, Kandinsky, Cezanne, Matisse, y otros muchos que en ese momento ya gozaban de un importante reconocimiento. Aunque fuera de la exposición⁷⁸, Duchamp crea su primer *ready-made*⁷⁹, *La rueda de bicicleta*. Es importante tener en cuenta la impresión causada por esta gran ciudad a muchos artistas europeos que veían en ella una fuente inagotable de nuevas y extraordinarias experiencias.

Pero lo que se considera propiamente el nacimiento de Dadá no tiene lugar en EE.UU. sino en Suiza. En 1916 Hugo Ball había fundado el Cabaret Voltaire. En un primer momento Ball sólo contaba con la colaboración de su compañera Emmy Hennings, quien cantaba mientras él tocaba el piano, pero al poco tiempo se unieron a ellos el pintor, escultor y poeta Hans Arp, el pintor Marcel Janco y el poeta rumano Tristan Tzara que entonces sólo tenía diecinueve años. Juntos desarrollaron una serie de actividades en el

⁷⁷ Gérard Legrand, *Freud, penseur et pensé*, En *Freud et ses héritiers. L'aventure de la psychanalyse*. París, Magazine Littéraire Hors-série nº 1, 2000, p. 19.

⁷⁸ A esta exposición Duchamp había llevado su también polémico *Desnudo descendiendo por la escalera*, entre el cubismo y el futurismo.

⁷⁹ Se trata de una forma de hacer escultura iniciada por Duchamp, como provocación y denuncia a las convenciones de la academia francesa de aquella época. Se puede traducir, como en francés, por objeto encontrado. El artista coge un objeto de la vida cotidiana, y sin mediar manipulación alguna, lo introduce en el contexto de una sala de exposición, pasando a ser considerado, en este momento, una obra de arte.

Cabaret que rápidamente se divulgaron, debido a su profundo carácter de provocación. "En el Dadaísmo se advierte desde los inicios una clara tendencia a valorar lo subversivo, a mostrar una preferencia por lo irracional y a mantener frente a cualquier hecho una postura profundamente nihilista"⁸⁰. A esto hay que añadir la importancia del azar en todas las manifestaciones dadaístas. El mismo nombre se decidió cuando Tzara al abrir un diccionario al azar se topó con esa palabra. En 1918 escribe un manifiesto Dadá. *Dadá no significa nada*, en el que dice: "Si se considera fútil y si se pierde el tiempo con una palabra que no significa nada... El primer pensamiento que revolotea en esas cabezas es de índole bacteriológico: encontrar su origen etimológico, histórico o psicológico, por lo menos. En los periódicos enterarse que los negros Kru llaman DADA a la cola de una vaca sagrada. Un caballo de madera, la nodriza, doble afirmación en ruso y en rumano: DADA. Sabios periodistas ven en ello un arte para los niños, otros santos jesús llamando a los niños del día, el retorno a un primitivismo seco y ruidoso, ruidoso y monótono. La sensibilidad no se construye sobre una palabra; toda construcción converge en la perfección que aburre, idea estancada de un pantano dorado, relativo producto humano. La obra de arte no debe de ser la belleza en sí misma, pues ésta está muerta; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, alegrar o maltratar las individualidades sirviéndolas pasteles de auroras santas o sudores de una carrera arqueada a través de las atmósferas. Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos. La crítica por lo tanto es inútil, no existe más que subjetivamente para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad. ¿Es que se ha encontrado la base psíquica común a toda la humanidad? El intento de Jesús y la Biblia cubren con sus alas benevolentes: la mierda, los animales, los días. ¿Cómo se va a ordenar el caos que constituye esta infinita, informe variación: el hombre? El principio: "ama a tu prójimo" es una hipocresía. "Conócete" es una utopía pero más aceptable porque contiene cierta maldad. Ninguna piedad. Después de una matanza nos queda la esperanza de una humanidad purificada. Yo siempre hablo de mí porque no quiero convencer, no tengo derecho a arrastrar a los demás a mi corriente, no obligo a nadie a que me siga y todo el mundo hace su arte a su manera, si conoce la alegría que sube en flechas hacia las capas astrales, o la que desciende a las minas de flores de cadáveres y de espasmos fértiles. Estalactitas: buscarlas por todas partes, en los pesebres

⁸⁰ Lourdes Cirlot, *Las claves del dadaísmo*, Barcelona, Planeta, 1990, p. 16.

agrandados por el dolor, los ojos blancos como liebres de los ángeles. Así nació DADA... (Manifiesto dada 1918, Dada, nº3)⁸¹.

En la literatura dadá, incluso del mismo Tzara, podemos encontrar textos cargados de sentido. En 1920 Tzara escribe en forma de poema *Para hacer un poema dadaísta*:

“Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo que tenga la longitud que piensa darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte a continuación con cuidado cada una de las palabras que forman ese artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Saque a continuación cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente el poema en el orden en que los recortes hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y usted es “un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido por el vulgo”. (Manifiesto del señor Aa el antifilósofo).⁸²

Mientras tanto, Duchamp había continuado con sus *ready-mades* y en 1917 había presentado en Nueva York el más escandaloso de ellos, su *Fountain*⁸³. 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 belleza, los dadaístas las consideraban elementos de destrucción, influidos claramente por la guerra que tenía lugar en esos momentos.

Desde un principio, en Francia, se estaba al corriente de lo que ocurría en Zurich, ya que Tzara mantenía correspondencia con Apollinaire y con Reverdy. En su revista *Les Soirées de París* Apollinaire pretendía recoger el espíritu innovador. En ella colaboraban poetas jóvenes como Soupault,

⁸¹ Tristan Tzara, (prologo de 1957), *La aventura Dadá*, Barcelona, Júcar, 1973, p. 274.

⁸² *Ibid.*, p. 281.

⁸³ 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.

Aragon y Breton. Cuando estos últimos crean *Litterature* colaboran en ella Tzara, Picabia y Eluard. Breton y Tzara se escriben y comienzan una tan intensa como breve relación amistosa. En 1920 Tzara se instala en París, y en torno a él se crea el grupo Dadá de París. Tzara hace su revista *Bulletin Dadá* igual que la que hacía en Zurich, subversiva e incendiaria. Picabia hace la suya, *Cannibale*, y *Litterature* se adhiere al movimiento, aunque siempre más moderada. Se celebra el Festival Dadá.

Poco a poco, con la influencia de algunos hombres como Max Ernst, con su pintura y sus aportaciones técnicas, y Man Ray con sus experimentos fotográficos (rayogramas), se va afianzando el gusto por lo bien hecho. Dadá está cambiando e intelectualizándose, y también en este sentido se hará notar la cada vez mayor influencia de Breton. Éste quiere cambiar Dadá, reconducirlo hacia otra parte y se hace con las riendas del grupo para acabar con lo que él considera su espíritu de mascarada y bufonería.

En una representación de la obra de Tzara, *El corazón de gas*, los actores aparecían en escena portando unas pesadas vestimentas, diseñadas por Sonia Delaunay. Uno de ellos comenzó a atacar el arte moderno y nombró en una lista de "cadáveres" a Picasso, Duchamp y Picabia. Breton al oír esto monta en cólera y se abalanza sobre los actores dándoles bastonazos. El público interviene en favor de los indefensos actores, y los compañeros de Breton salen en defensa de éste. Todo concluyó con la intervención de la policía. Breton es desde este momento el nuevo líder que reconducirá al movimiento hacia el Surrealismo. Tzara se marcha y asume el final, la muerte de Dadá.

Hay que decir, sin embargo, que Dadá no sólo ha sido considerado precursor del surrealismo francés por algunos autores, sino que también influiría considerablemente en otros movimientos europeos como el Constructivismo ruso, la Bauhaus en Alemania, o De Stijl en Holanda.

Se ha dicho que la muerte de Dada, fue en realidad un suicidio, ya que su mismo espíritu revolucionario le impedía perpetuarse como un estilo, como una nueva doctrina artística. Georges Hugnet dice a este respecto en 1957: "No se puede hoy disecarlo, es mejor morir joven que embrutecerse y terminar en un academicismo tan detestable como aquel que se ha atacado.

Ya que toda antiliteratura se convierte automáticamente en literatura. Todo anti-arte se vuelve convencionalismo. Dada nos protege de eso".⁸⁴

Picabia que había conocido al joven Tzara en Zurich tras unos años en Nueva York, tuvo una fuerte influencia sobre éste y sobre el movimiento dada en general, participando activamente en todas las manifestaciones del grupo. Sin embargo, en 1921 se separa de ellos y publica en un comunicado a un periódico: *M. Picabia se separa de los dadas*. En este artículo manifiesta sus razones para este distanciamiento: "El Espíritu dada no ha existido verdaderamente más que de 1913 a 1918, época en la que no cesó de evolucionar...Queriendo prolongarse, dada se ha encerrado en sí mismo..."⁸⁵

En 1922, cansados de los actos Dada y sus manifestaciones por considerarlas tópicos falsos y repetitivos (al parecer, para Breton, su único objetivo era ser el blanco de burlas y ataques), Aragon y Breton se enfrentan a Tzara y se desmarcan del dadaísmo. Breton toma 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* poco después, y representa la máxima aspiración personal de Breton, como veremos a continuación.

Es importante señalar que en ello veía Breton un intento de superar la negación de Dada en busca de una afirmación, como trataría de hacer Bataille desde otro punto de vista diferente. Sin embargo, es fundamental tener en cuenta, con respecto a la idea de la negación de Dada, lo que diría Tzara en 1957: "Dada ha intentado, no tanto destruir el arte y la literatura, como la idea que de ellos existía. Reducir sus rígidas fronteras, rebajar sus imaginarias alturas... Es en este sentido en el que Dada se proclama anti-artístico, anti-literario y anti-poético. Su voluntad de destrucción era más bien una aspiración hacia la pureza y la sinceridad... Cuando sí era igual a no, orden y desorden encontraban una unidad en la expresión momentánea del individuo."⁸⁶

⁸⁴ T. Tzara, op. cit., p. 172.

⁸⁵ *Ibíd.*, p.141.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 13.

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. Utilizan la técnica de la hipnosis, pero su gran descubrimiento es una técnica de escritura que ellos van a llamar "escritura automática". Lo que dirá Breton a este respecto supone su definición del propio Surrealismo "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"⁸⁷. Hemos subrayado la palabra "real" para hacer hincapié en la importancia que para ellos tenía la superrealidad frente a la realidad presa de la razón. A pesar de las palabras de Breton, su preocupación no será en absoluto ajena a lo estético y lo moral.

Pretenden constituir, como se ha apuntado, las directrices del "espíritu moderno" y para ello van a retomar y continuar parte de la tradición del XIX: Novalis, Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Lautreamont, Rimbaud, y otros muchos⁸⁸. Autores todos ellos que van a considerar sus precursores, por creer que participan del "espíritu surrealista". "Baudelaire es surrealista en la moral. Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo. Mallarmé es surrealista en la confidencia."⁸⁹

Baudelaire, es una figura especialmente paradigmática para los surrealistas. Su vida bohemia, turbia y dramática, su atormentada vida interior y permanente desorden, sus amores apasionados y turbulentos, han supuesto en cierto sentido un modelo, un estilo de vida, que en algunos casos tuvo tanta o más influencia que su obra escrita. Para Baudelaire, el hombre debe penetrar en sí mismo, descubrir con entera franqueza lo que, bueno o malo, es original y, sobre todo, elucidar lo que es oscuro por medio de una facultad inteligente y creadora que se llama imaginación. De ahí surgen las *correspondencias*, asociaciones mentales extrañas y sensaciones confusas y mezcladas, como las sinestesias:

"Cual ecos prolongados que a lo lejos se funden
En una tenebrosa y profunda unidad

⁸⁷ André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995, p. 44.

⁸⁸ Dante, Shakespeare, Swift, Sade, Chateaubriand, etc...

⁸⁹ A. Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, op. cit., p. 46.

Vasta como la noche, como la claridad,
Se responden perfumes, sonidos y colores"⁹⁰

Rimbaud lleva las *Correspondencias* baudelerianas a sus consecuencias extremas: las diversas sensaciones se sustituyen unas a otras sin aviso previo, o bien se combinan en una especie de encantamiento mágico, cercano a la asociación libre surrealista. Así, en las *Iluminaciones*, engarza palabras y frases desprovistas de enlace lógico, sin continuidad racional, dejando que fluyan libremente las imágenes, según asociaciones improvisadas.

"Entonces yo, barco perdido bajo el cabello de las enseñadas,
lanzado por el huracán en el éter sin pájaro,
Yo, cuya carcasa borracha de agua no habrían rescatado
los monitores y los veleros de las Hansas,
libre, humeante, envuelto en brumas violentas,
yo que agujereaba el cielo enrojecido como un mur
que ostentaba, confitura exquisita para los buenos poetas,
líquenes de sol y muermos de azur,
que corría, manchado de lúnulas eléctricas,
tabla loca, escoltado por hipocampos negros,
cuando los julios hacían hundirse a garrotazos
los cielos ultramarinos de ardientes embudos,"⁹¹ (...)

El hermetismo creciente de Mallarmé en su esfuerzo consciente por hacer de la palabra poética un lenguaje esotérico, accesible únicamente a los iniciados, nos recuerda la actitud que tendrá unos años después André Breton en su Segundo Manifiesto.

1.2 El Primer Manifiesto. André Breton.

El *Primer Manifiesto Surrealista* de 1924, escrito por Breton, y suscrito a posteriori por un importante número de artistas e intelectuales, supone la principal declaración de principios del Surrealismo de Breton. Éste

⁹⁰ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Barcelona, Círculo de lectores, 1992, p. 37, Prólogo de Rafael Argullol, Traducción de Manuel Neila.

⁹¹ Arthur Rimbaud, *Poesías*, París, Aux Quais de Paris, 1966, Traducción al castellano de Joaquín Sánchez Vallés.

recoge por una parte una herencia importante de cierta tradición del siglo anterior seleccionada a su gusto y, por otra parte, lo que más le interesa de las diversas influencias teóricas que en ese momento de entre guerras dominan el ambiente cultural de París. Mientras que recoge parte del pensamiento de Freud y unos años más tarde parte del de Marx (aunque en ambos casos sin un conocimiento profundo de sus textos), deja deliberadamente fuera la influencia de Nietzsche.

Es en este *Manifiesto* donde Breton va a dar a sus ideas un nombre: *Surrealismo*, en homenaje a Guillermo Apollinaire que había muerto recientemente. "Soupault y yo dimos el nombre SURREALISMO al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos",⁹² diría Breton años después.

El texto comienza con un elogio a la forma de encarar la vida propia de los niños, cuya espontaneidad e imaginación debe servir de modelo al surrealista en contra del hombre gris y mediocre, el hombre realista "entregado en cuerpo y alma al imperio de unas necesidades prácticas que no toleran el olvido. Todos los actos del hombre carecerán de altura; todas sus ideas de profundidad."⁹³ Tres ideas, tres palabras, para Breton íntimamente relacionadas, caracterizan por encima de cualquier otra cosa el surrealismo: la libertad, la imaginación y la locura.

"Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas.

Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una *libertad espiritual suma*. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuanto uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia. Tan sólo la imaginación me parece llegar a saber lo que *puede llegar a ser*, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella, sin

⁹² A. Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, op. cit., p. 43

⁹³ *Ibid.*, p. 18.

miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más). ¿En qué punto comienza la imaginación a ser pernicioso y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien?

Queda la locura. "la locura que solemos recluir", como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos son internados en méritos de un reducido número de actos jurídicamente reprobables, y que, en la ausencia de estos actos, su libertad (la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de que los locos dan muestras con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan solo tenga validez para ellos"⁹⁴.

Se muestran clara y contundentemente enemigos del realismo, del afán descriptivo de los escritores realistas y su "insoportable manía de equiparar lo desconocido a lo conocido, a lo clasificable, (que) domina los cerebros. El deseo de análisis impera sobre los sentimientos"⁹⁵

Explícitamente, Breton habla de la importancia de los trabajos de Freud 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."⁹⁶ En 1922 Breton tuvo ocasión de entrevistarse personalmente con Freud en Viena, tras escribirle una elogiosa carta solicitando la visita. Al parecer la entrevista no fue como él la había imaginado y Breton guardó un extraño silencio al salir de su casa. Tan sólo una página, bajo el título de *Interview du professeur Freud*⁹⁷, consagró a tal encuentro. Insistiremos una vez más en que "Alors

⁹⁴ Ibid., pp. 19-20.

⁹⁵ Ibid., p. 24.

⁹⁶ A. Breton, *Antología 1913 – 1966*, México, Siglo XXI, 1979, p. 40.

⁹⁷ A. Breton, *Les pas perdus. Oeuvres complètes I*, París, Gallimard, 1988, p. 255.

que les surréalistes, et plus généralement, le monde intellectuel et artistique français s'intéressèrent très tôt à l'oeuvre de Freud, il faut attendre 1926 pour voir naître la Société psychanalytique de Paris"⁹⁸. Breton considera, no obstante, que su obra 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. Introduce cuatro puntos de interés en esta relación psicoanálisis-surrealismo en que los sueños van a representar un papel tan destacado. En primer lugar, que el sueño tiene una estructura interna. En segundo lugar, el hecho de que se producen interferencias entre el sueño y la vigilia. Tercero, que en el sueño todo aparece como más fácil, hay muchas más posibilidades. Y, en cuarto lugar, concluye que la armonización entre el sueño y la realidad es precisamente la *surrealidad*.

A modo de resumen, Breton emplea una ampliamente conocida expresión que ha pasado a ser representativa del manifiesto: "Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello"⁹⁹

En la parte del *Manifiesto* titulada *Secretos del arte mágico del surrealismo*, Breton explica cual es la manera de escribir surrealista, por medio de la unión fortuita de palabras para crear *imágenes* con una "luz especial". Aunque la redacción del *Manifiesto* es obra de Breton, aparece una lista de los autores que lo suscriben, autores que "han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO". Los firmantes son: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Peret, Picon, Soupault, y Vitrac. Se manifiestan contra las trabas de la lógica, del racionalismo estrecho, de la "academia". Contra el sentido "crítico", a la búsqueda de lo maravilloso.

Al margen del grupo liderado por Breton, y que se conocerá como de la calle Fontaine, por ser donde vivía Breton y el lugar de reunión de todos ellos, encontraremos al menos dos grupos más de surrealistas con especial interés para nosotros. En torno al taller del pintor André Masson, en la calle

⁹⁸ Jean Hurtin, *L'offensive continue*, En *Histoire de la psychanalyse à travers le monde*, París, Le Magazine littéraire n°449, 2006, p. 47.

⁹⁹ A. Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, op. cit., p. 31.

Blomet, había surgido de forma espontánea un grupo de amigos, entre los que no había liderazgo definido. Era un grupo con bastante afinidad de ideas, unido por la amistad. El taller de Masson, libre y heterodoxo, era frecuentado junto a Bataille por gente como Turel, Jacob, Artaud, Miró, Dubuffet, Limbour, Leiris, Salacrou y a veces también Stein y Hemingway. Por supuesto compartían con la calle Fontaine la mayor parte de sus ideales revolucionarios, pero dos características los diferenciaban y los distanciaban claramente de ellos, una de tipo moral y otra intelectual. Por una parte, en la calle Blomet había una mayor libertad y permisividad tanto en el terreno sexual como en el consumo de alcohol y otras drogas. Por otra parte, Masson y sus amigos compartían un especial interés por la obra de Nietzsche y Dostoievski, así como de Tolstoi, Chestov y otros autores. En la calle Fontaine por el contrario, existía una rígida disciplina moral marcada por Breton, que condenaba y desautorizaba el "libertinaje", el consumo de drogas de cualquier tipo y lo que es fundamental para nosotros, la lectura de autores como Nietzsche.

Ambos grupos podían coincidir en los fines, pero desde luego no en los medios. 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 podía condenar su obra. A pesar de todo, de su postura al menos moralmente anarquista, Turel, Artaud, Miró, Limbour y Leiris se sumaron al grupo de Breton.

En la calle Château, encontramos un tercer grupo que se reunía en un viejo pabellón restaurado por Marcel Duhamel. Allí solían acudir Prevert, Tanguy, Tual, Masson, Leiris, Queneau, Morise, Baron, Desnos y Thirion. También aquí encontramos rasgos condenables por los miembros de la calle Fontaine, como son el gusto por el Jazz, el cine americano y de terror, la literatura melancólica, etc. Sin embargo, como los de la calle Fontaine, despreciaban la vida bohemia, la homosexualidad y la droga.

Peret, enviado por Breton, visita estos dos lugares y da de ellos un informe favorable a pesar de todo, lo que hará posible la unificación de los tres grupos y por lo tanto de los surrealistas, al suscribir la mayor parte de ellos -no todos- el *Primer Manifiesto* y crear una revista con el nombre de *La Revolución Surrealista* en el año 1924, que servirá de canal de expresión para las ideas surrealistas. Ya hemos visto que *El Manifiesto Surrealista*,

que todo el nuevo grupo suscribe, pretende una revolución en el terreno poético, moral y político. "Es preciso obtener una nueva declaración de los derechos del hombre", llegarán a decir.

La poesía es la forma artística por excelencia, muy por encima en importancia con respecto a las demás. Para afirmar esto Breton se basa en Hegel, el cual en su *Estética* había establecido una jerarquía entre todas las artes, situando a la poesía en el lugar preferente: "Jamás insistiré lo bastante, en su *Estética*, se ocupó de todos aquellos problemas que en el campo de la poesía y de las artes, puedan actualmente considerarse como los más difíciles, y que, con una lucidez sin par, resolvió casi todos"¹⁰⁰. Es interesante observar cómo a principios de los años 30, Breton, como la mayor parte de los intelectuales y artistas, considera a Hegel el gran maestro del pensamiento, aunque en muchos casos su conocimiento del filósofo alemán pudiera ser muy superficial, de la misma manera que ocurría en ese momento con otros pensadores como Marx o Freud. "Es a Hegel a quien debemos recurrir para averiguar si la actividad surrealista en materia artística está o no está sólidamente fundada"¹⁰¹. Para Breton la dialéctica es una máquina que ha demostrado ser única, e incluso piensa que "únicamente la ignorancia sabiamente disfrazada existente en los diversos países con respecto a la casi totalidad de la genial obra de Hegel, explica que aquí y allá haya aún oscurantistas a sueldo que hallen todavía en estos problemas motivos de inquietud o pretextos para incesantes controversias"¹⁰². Este es otro punto importante de divergencia entre los surrealistas bretonianos y Bataille, ya que éste se sitúa ya entonces, en la órbita antidialéctica del pensamiento nietzscheano.

André Breton será sin duda quien va a dirigir al grupo surrealista con su fuerte personalidad, la claridad de sus ideas y su rigidez inquebrantable, chocando a veces con otros hombres difíciles de doblegar. Este es el caso de Artaud, que se había incorporado al grupo surrealista poco después de su creación. Con su personalidad atormentada, y la fuerza de su obra y su pensamiento hará notar su influencia en el grupo conduciéndolo hacia una mayor vehemencia y radicalidad en las posturas revolucionarias. Breton desconfía de su liderazgo y se enfrenta a él dejándolo prácticamente fuera

¹⁰⁰ Ibid., p. 278.

¹⁰¹ Ibid., pp. 279-80.

¹⁰² Ibid., p. 280.

de la revista, reconduciendo *La Revolución Surrealista* hacia una crítica más concreta, local y personalizada.

Como hemos visto anteriormente, se produce un acercamiento al Partido Comunista. Dada la situación política y social de Europa resultaba imposible no tomar una postura de compromiso con los acontecimientos. Si en los momentos del primer manifiesto el influjo de Freud resulta claro, será la influencia del marxismo la que va a dominar en el *Segundo Manifiesto Surrealista*, y en el significativo cambio de título de la revista. Ahora ya no es la *revolución surrealista* sino *El Surrealismo al servicio de la Revolución*. Breton y otros compañeros se afilian al partido. Sin embargo, los comunistas siempre desconfiaron de los surrealistas y las relaciones no fueron buenas ya desde el principio. Para algunos, como Bataille, el acercamiento de los surrealistas al comunismo no pasó de ser un gesto surrealista más. El "marxismo" de algunos surrealistas fue algo casi repentino y poco fundamentado, ya que su lectura de la obra marxiana había sido en la mayor parte de los casos precipitada y superficial. Quizás pueda recordarnos la actitud que había tenido Baudelaire hacia la revolución de 1848. Es una actitud romántica, lírica, exaltada, pero seguramente poco realista, por lo que pudo interpretarse como una pose más, algo propio de su esnobismo, y ajustado a la imagen de "enfant terrible", rimbaudiano, que tanto les gustaba adoptar y que tanto admiraban. Se trata de una "breve experiencia comunista y proletaria (...) para purgar sus pecados de intelectuales burgueses"¹⁰³.

1.3 Bataille y el surrealismo

En 1924, encontramos a Bataille frecuentando asiduamente el taller de la calle Blomet, unido al grupo por una fuerte amistad, sobre todo con Michel Leiris y André Masson. También, sin embargo, lo podemos encontrar aunque con menos frecuencia, en la calle 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

¹⁰³ Manuel Serrat, "Introducción" En Lautreamont, *Los Cantos de Maldoror*, Madrid, Catedra, 1988, p. 70.

influencia de un personaje de gran talla, un verdadero solitario, cuya obra está modelada por una filosofía coherente."¹⁰⁴

Para entender por qué Bataille no quiso participar en el gran grupo surrealista será necesario retroceder todavía unos años más. En 1922 toma contacto de lleno con la filosofía. Desde muy joven demuestra ser una persona que le gusta profundizar lo más posible en los temas que le interesan y fue siempre un lector asiduo y constante, para lo cual se vio favorecido por el trabajo de bibliotecario que desempeñó casi toda su vida. En 1923, comienza a frecuentar con regularidad al filósofo ruso instalado en París Leon Chestov. Este le inicia en la lectura de Dostoievski. Con él estudia la obra de Platón, Kierkegaard, Pascal y sobre todo a Nietzsche.

Se produce en él un profundo cambio. Todavía en este momento es creyente, sin embargo, y según el testimonio de su amigo Michael Leiris, vive en un constante desorden, bebe mucho alcohol, vive la noche en bares y clubes, frecuenta la compañía de prostitutas y se dedica febrilmente al juego de cualquier clase, incluso en alguna ocasión a la ruleta rusa.

Es este un momento de transformación, de efervescencia, en el que compagina los restos de su profundo sentimiento religioso, con el estudio de la filosofía. Ambas cosas, estudio y experiencias, debieron influir decisivamente en este cambio vital e intelectual que estaba atravesando Bataille. Es el momento en que, en París, entra en contacto con el ambiente intelectual y artístico emergente del momento.

Será precisamente entonces cuando va a tener lugar un episodio de especial importancia, un hecho simbólicamente decisivo para toda su vida. Bataille proyecta una idea. Logra convencer a sus amigos para formar un grupo -con sede, irónicamente, en un prostíbulo frecuentado por ellos-, con una idea común: La entrega total e incondicional a la vida, un sí rotundo y absoluto. Este iba a ser el nombre de dicho grupo: *Oui*.

Para Bataille era importante no quedarse en aquel primer paso de negación radical y sistemática, aunque necesaria, que habían avanzado los dadaístas diez años atrás, y que para él, en muchos casos no pasaba de ser

¹⁰⁴ Michel Surya, "Chronologie", publicado en París, Magazine Littéraire número 243, junio 1987, *Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, p. 20.

una rabieta infantil, algo que era necesario superar. El origen de esta actitud de afirmación lo encontraremos en la influencia que había ejercido la lectura de Nietzsche en el joven Bataille, como lo demuestran sus propias palabras de 1922: "¿por qué voy a plantearme escribir visto que mi pensamiento -todo mi pensamiento- fue tan plenamente, tan maravillosamente expresado?"¹⁰⁵. Y aunque podamos intuir otras influencias, como la de Kierkegaard¹⁰⁶, este impulso que ahora vemos en Bataille, el sí nietzscheano, la entrega como gesto místico de disolución, está explícitamente inspirado en Nietzsche.

Este Sí es el embrión de un pensamiento que se está gestando y que nos conducirá en 1933 a *La noción de gasto*, artículo que es la primera formulación clara de su peculiar pensamiento y que marcará la barrera imaginaria hacia su obra filosófica. El proyecto, sin embargo, no vería la luz. Algo ocurriría que Bataille no podía esperar, no sólo no se formaría el Sí, sino que, como hemos dicho antes, sus amigos iban a adherirse 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.

Cuando unos pocos años después, Bataille se ponga a escribir, estará influido por muchas características surrealistas, pero será un surrealismo nietzscheano y no un surrealismo bretoniano. Quizás debiéramos dar la razón a Herbert Read cuando dice: "No se pueden establecer límites para la imaginación humana; esta fue la exigencia específica del Manifiesto (1924) de Breton. Ahora bien, si no hay límites, no hay reglas que creen fronteras, hecho que siempre hace difícil establecer en cualquier sentido coherente un movimiento surrealista. En rigor no hubo más que un surrealista, el mismo que escribió los manifiestos."¹⁰⁷ Aunque seguramente esta afirmación resulte exagerada, una cosa parece estar clara: ser surrealista y ser bretoniano no eran una misma cosa.

¹⁰⁵ Michel Surya, *Chronologie*, op. cit., p. 19.

¹⁰⁶ También en Kierkegaard podemos ver este sentimiento, que aunque de muy diferente manera que en Nietzsche, como es obvio, participa del sentirse arrastrado por una corriente fortísima, corriente que en este caso es vivida como un salto al vacío, la fe más allá de la razón, "Abraham más allá de Hegel".

¹⁰⁷ Herbert Read, *La escultura moderna*, Barcelona, Destino, 1994, p. 158.

Hemos visto antes en su definición del Primer Manifiesto cómo entendía Breton el Surrealismo. Escuchemos ahora a Bataille tratando también de definirlo: "No 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"..."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"¹⁰⁸.

Cuando Bataille habla contra el surrealismo siempre lo hace contra personas u obras concretas o pensando en aspectos concretos de éste. En 1945, 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 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"¹⁰⁹. Y en otro momento dice 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?)"¹¹⁰.

Las relaciones entre Bataille y el grupo de Breton nunca fueron buenas. Podemos suponer que la adhesión de sus amigos a otro proyecto incompatible con el suyo, debió decepcionarle enormemente: "Yo deseaba apartar de esta influencia a aquellos que quería o me importaban"¹¹¹.

A través de Leiris, Bataille traduce por encargo de Breton, y como especialista en francés antiguo, unas *Fatrasías*¹¹² al francés moderno. En el momento de entregar el encargo, son citadas ambas partes en un café frecuentado por los surrealistas. Es la primera vez que van a verse cara a

¹⁰⁸ Georges Bataille, *La literatura como lujo*, Madrid, Versal (Cátedra), 1993, pp. 82-83.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁰ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche, Voluntad de Suerte*, Madrid, Taurus, 1979, p. 229. Traducción de Fernando Sabater.

¹¹¹ Michel Surya, *Chronologie*, op. cit., p. 19.

¹¹² Poemas medievales escritos en francés antiguo (siglo XII). Solían tratar temas eróticos y aparecían como carentes de significado Bataille conocía el francés antiguo por haberlo estudiado en la École des Chartes de París. Se trata de la única colaboración de Bataille en *La Revolución Surrealista* y aparecieron sin firma de nadie.

cara Bataille y Breton. Este último, acompañado por Eluard, Gala y Aragon. Bataille queda impresionado, seducido por la atmósfera majestuosa que desprenden, "el silencio del mundo reposaba en ellos"¹¹³, diría Bataille. Sin embargo parece ser que ni en la mente de uno ni de otro pasó nunca la posibilidad de la adhesión de Bataille. Breton diría de su interlocutor que era un obseso. Finalmente se publicaría la transcripción sin firma de ninguna clase. Esta es la única colaboración que Bataille prestó al grupo de Breton en su vida.

Se desarrollan gran cantidad de actividades surrealistas: exposiciones, publicaciones de libros y artículos. Bataille no participa. Mantiene estrechas relaciones con algunos surrealistas pero se mantiene deliberadamente al margen de sus actividades. Los años 29 y 30, son críticos para el grupo surrealista. Surgen enfrentamientos y divergencias, que Breton no está dispuesto a tolerar y comienza una larga lista de expulsiones y disidencias.

Bataille se muestra dispuesto a enfrentarse abiertamente a Breton. Crea una revista, *Documents*, en la cual irán tomando parte todos los disidentes del surrealismo "bretoniano", convirtiéndose esta revista, a las claras en una "máquina de guerra contra el surrealismo"¹¹⁴. El enfrentamiento se desarrolla, como cabía esperar desde el principio, en el terreno moral.

En 1930, Breton publica el *Segundo Manifiesto Surrealista*, con nuevas directrices, más radical que el primero y más riguroso moralmente, y una nueva revista: *El Surrealismo al servicio de la Revolución*. El pensamiento, la doctrina surrealista de Breton, se muestra rígida e inflexible. Reniega de personajes como, Rimbaud, Lenin, Sade, o incluso Baudelaire, por haber "traicionado" su pensamiento, de una u otra forma. Reniega de todos sus antiguos modelos. "En materia de rebelión, ninguno de nosotros necesita antepasados."¹¹⁵ No soporta las contradicciones en el ser humano, se trate de quien se trate. Sólo Lautreamont queda libre de sospecha. Para Breton el único que podía seguir siendo considerado precursor del surrealismo, Isidore Ducasse, o como él mismo quería firmar, conde de Lautreamont. Poco se sabe de su vida. "No dejaré memorias", había escrito en 1870. Y así fue, ya que a pesar de los esfuerzos de sus biógrafos por reconstruir su

¹¹³ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, París, Gallimard, 1992, p. 104.

¹¹⁴ Michel Surya, *Chronologie*, op. cit., p. 20.

¹¹⁵ A. Breton, *Manifestos*, op. cit., p. 166.

vida, es muy poco lo que se sabe de ella, dando así lugar a la leyenda que se ha creado en torno a su figura. En los *Cantos de Maldoror* crea imágenes visionarias, irracionales. Maldoror se concibe como un ser simbólico proclive a las alucinaciones, que había desarrollado hacia el mundo una especie de rabia destructora, un irracionalismo extremo, próximo al onirismo surrealista. Precursor incluso de la escritura automática, de su propia rebeldía, de su actitud ante la vida y ante el arte. Fue la encarnación mítica de sus ideales. Y por eso mismo, su elitismo les llevó a mantenerlo en la sombra, "a salvo" del público. "Se enfrentan a quienes pretenden poner al alcance de un público despreciable de pequeños burgueses y patriotas, de literatos y "cerdos", los alaridos desgarradores del Poeta"¹¹⁶.

Escuchemos a Ducasse-Lautreamont-Maldoror en uno de sus *Cantos*:

"¿Pero quién conoce sus necesidades íntimas o la causa de sus pestilentes alegrías? La metamorfosis jamás fue, a mi modo de ver, más que el alto y magnánimo fragor de una felicidad perfecta que yo aguardaba desde hacía tiempo. ¡Por fin había llegado el día en que me había convertido en cerdo! Probaba mi dentadura en la corteza de los árboles; contemplaba mi hocico con delicia. No quedaba en mí la menor parcela de divinidad; supe elevar mi alma hasta la excesiva altura de aquella inefable voluptuosidad. Escuchadme pues y no os ruboricéis, inagotables caricaturas de lo bello que os tomáis en serio el risible rebuzno de vuestra alma, soberanamente despreciable; y que no comprendéis por qué el Todopoderoso, en un momento de excelente payasada que, ciertamente, no supera las grandes leyes generales de lo grotesco, se concedió, cierto día, el mirífico placer de poblar un planeta con seres singulares y microscópicos, denominados *humanos* y cuya materia se parece a la del coral rojo"¹¹⁷

Se critica despiadada y cruelmente en el manifiesto a los que se han apartado del grupo de Breton. Así el surrealismo los ha abandonado a su vez a ellos "silenciosamente a su triste suerte". Es el caso de Artaud, Carrive, Delteil, Gerard, Limbourt, Masson, Soupault, y Vitrac. Las críticas son la mayor parte de las veces de tipo personal, aludiendo en el mismo *Manifiesto* a la vida privada de cada uno intentando sacar a la luz cosas censurables de su pasado y siempre en el terreno moral. Breton, con desprecio y

¹¹⁶Lautréamont, *Los Cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 70. Edición y traducción de Manuel Serrat.

¹¹⁷ Lautréamont, op. cit., p. 238.

arrogancia, afirma: "Son muy pocos los hombres, entre todos los que voluntariamente se presentan, que estén a la altura de los propósitos surrealistas".¹¹⁸

Expresa también, explícitamente, una curiosa afinidad entre las investigaciones surrealistas y las de los alquimistas, poniendo de manifiesto el renovado auge del esoterismo. Trata, en este sentido, de las nuevas estrategias que el surrealismo deberá seguir en el futuro: "Exijo la ocultación profunda y verdadera del surrealismo". Poniendo a los magos como ejemplo, hay que mantener oculto de la gente lo que ésta no alcanza a comprender. Hay que dejar de actuar y exhibirse en sitios vulgares, "conservemos en la mano nuestra terrible mercancía"¹¹⁹. El surrealismo se encuentra todavía en el periodo de los preparativos.

En lo que resta del *Segundo Manifiesto*, Breton critica a Bataille y su revista *Documents* por ser sospechoso de reunir alrededor de él un grupo de surrealistas disidentes. Habla de él con ironía y lo insulta maliciosamente, pero de quien habla verdaderamente con desprecio absoluto es de los "exsurrealistas" que se han alineado con Bataille. Breton desprecia este alineamiento y aunque se mofa de su pensamiento, trata a su adversario con cierto respeto.

En los años siguientes surgirán grupos y revistas surrealistas en todo el mundo. Breton sigue con el empeño de mantener vivo el Surrealismo, aunque la presión en contra es muy fuerte. Por un lado, críticos enemigos que acusan y calumnian. Por otro, publicaciones y trabajos que lo estudian como un movimiento perteneciente al pasado. Ya no aparecen publicaciones colectivas. Para muchos es el fin del Surrealismo, al menos como movimiento, como grupo activo. Para otros, el espíritu del surrealismo seguirá siempre vivo, adaptándose a los tiempos, como se puede ver a través de la producción de obras de arte y también en muchos aspectos de la sociedad de la posguerra. Para Breton se trataba de "David contra Goliat".

La polémica sostenida entre Bataille y los surrealistas, o para ser más exactos, con Andre Breton, prosiguió por medio de cartas abiertas, salvo el caso del artículo *El "viejo topo"* que veremos después con más atención.

¹¹⁸ A. Breton, *Manifiestos*, op. cit., p. 176.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 222.

Este artículo, en el que Bataille critica abiertamente la postura política de los surrealistas bretonianos, resume el otro gran pilar del enfrentamiento entre unos y otros. Bataille, situado políticamente desde años atrás en una posición de izquierda radical, ve el acercamiento de Breton y sus compañeros al comunismo como un síntoma más de su frivolidad y esnobismo, sólo explicable por sentimientos de culpabilidad. "Unos individuos maltrechos en una empresa en la que corren el riesgo de ser aplastados o domesticados se han puesto prácticamente a merced de lo que, a través de algunos destellos cegadores y de repugnantes excesos de fraseología, se les antojaba situado por encima de todas las lastimosas contingencias de su existencia humana, por ejemplo *espíritu, surreal, absoluto*, etc. En los primeros tiempos la "revolución surrealista" era independiente de la rebelión de las capas sociales inferiores, no se definía de otra manera que por un turbio estado mental acompañado de una fraseología violenta sobre la necesidad de una dictadura del *espíritu*. A continuación, el surrealismo reconoció la legitimidad de la existencia de las organizaciones e incluso de los principios del comunismo marxista, viendo en él el único medio de alcanzar una solución indispensable en el orden real, pero una predilección elemental por unos valores superiores al "mundo de los hechos" se expresaba persistentemente en unas fórmulas tan banales como "rebelión del Espíritu", etc."¹²⁰

La mayor parte de los textos escritos en este momento son fragmentos sin concluir, sin embargo hay que destacar también como fundamental quizás el más importante de ellos: *El valor del uso de D.A.F. de Sade*. El tema de la interpretación de la obra y la persona del marqués de Sade será el centro de la polémica. Para el surrealismo en general, la obra de Sade suponía un ejemplo de libertad y constante rebeldía, lo consideraron por esto un precursor y se jactaban de haber sido ellos quienes primero habían sabido apreciarla en lo que vale, ya que había permanecido durante años en el olvido, debido probablemente a la constante censura que la mantuvo oculta a través de los diferentes regímenes políticos. Sin embargo, para Bataille, la actitud de Breton y su círculo estaba llena de hipocresía y oportunismo. Por eso se creó la polémica sobre la utilización del mito de Sade para unos fines u otros. Ya en una de las cartas anteriores a *El valor de uso...* podemos leer a Bataille: "invito ahora a

¹²⁰ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 290-291. Traducción de Joaquín Jordá.

quienquiera sienta que, ante todo, tiene un chorro de saliva sangrienta en la garganta, a escupir conmigo a la cara de André Breton, a la cara de payaso cegato que acomoda Sade a los secretos melindres del surrealismo"¹²¹.

Como dice Gérard de Cortanze, la hostilidad de Bataille al surrealismo es irreductible, inevitable. "Bataille en rejette les provocations gratuites, le caractère ultra-répressif de ses attaques, le volontarisme de Breton, sa dictature intellectuelle, son puritanisme, son moralisme et dénonce avec vigueur "le blocage poétique", qui détourna, à ses yeux, le Surréalisme de la subversion véritable.

L'opposition de Bataille à Breton ne relève donc pas de la fascination-répulsion: elle es idéologique, viscéralement idéologique. Aucune fusion n'est possible entre la "pensée hétérologique" de Bataille et le phantasme d'une existence « unanime retrouvée » que Breton rattache au nom de Hegel"¹²²

¹²¹ Ibid., p. 242.

¹²² Gérard De Cortanze, *L'irréductible hostilité de Bataille au Surréalisme*. Paris, Magazine littéraire n° 243, Junio de 1987, p. 36.

2. - NIETZSCHE

"Toda esta larga calle hacia atrás: dura una eternidad. Y esa larga calle hacia delante -es otra eternidad.

Estos caminos se contraponen; y chocan precisamente de cabeza -y aquí, ante este portón, es donde coinciden. El nombre del portón está escrito arriba: "instante"."

*Nietzsche*¹²³

Bataille ha leído a Nietzsche y ha quedado fascinado por su obra. La impresión que causó la primera lectura de Nietzsche en el joven Bataille 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."¹²⁴ 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 posterior de Bataille, en la que la nietzscheana afirmación de la vida estará siempre presente, desde el *Sí* de la época de juventud hasta la *Voluntad de Suerte* de su obra de madurez. Bataille, desde su perspectiva personal, interpreta esta permanente y absoluta afirmación, a través de las ideas nietzscheanas del *eterno retorno* y la *voluntad de poder*. Esta visión batailleana de Nietzsche ha influido decisivamente en la filosofía posterior de nuestro siglo.

¹²³ Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Valdemar, 2005, pp. 239-240.

¹²⁴ Elvira Burgos, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1993, p. 76.

2.1 - Nietzsche en Francia.

"Il me semble ne vivre aussitôt que dans un toujours neuf instant"¹²⁵

André Gide.

Aunque suele hablarse de la sincera francofilia de Nietzsche, gracias a comentarios como este: "Comme artiste on n'a en Europe d'autre patrie que Paris"¹²⁶, al parecer, no llegó nunca a visitar personalmente esta ciudad. Su obra, sin embargo sí llegó a Francia sorprendentemente pronto, pues se sabe que en 1877 ya fue traducido al francés un breve texto suyo, *Richard Wagner à Bayreuth*, si bien es cierto que no salió del círculo de aficionados a la música wagneriana. No en vano Nietzsche fue, además, un magnífico pianista y compositor. La obra verdaderamente nietzscheana que se suele considerar como la primera en haber sido traducida es *Ainsi parlait Zarathoustra*, en 1898. No obstante, Nietzsche era ya muy conocido en Francia antes de esta fecha, como sabemos por testimonios como los de André Gide o Paul Valéry, dos de los primeros en valorar la influencia del maestro alemán en Francia antes de conocerse la obra, o el testimonio de artistas extranjeros como Manolo Hugué, llegado a París en 1900. Diría este último: "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"¹²⁷.

La recepción de la obra nietzscheana fue desde el principio problemática en Francia, como también lo había sido en Alemania, por dos motivos fundamentales: La reclusión del filósofo durante los últimos años de su vida y la intervención de su hermana Elisabeth. Tanto los defensores de Nietzsche como sus detractores radicalizaron sus posturas con la proximidad de la guerra en los años 20 y 30. Para unos no era más que la obra de un loco, para otros la de un genio. Unos lo rechazaban por nazi, o lo

¹²⁵ André Gide, *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 2007, p. 151.

¹²⁶ F. Nietzsche, Citado por Philippe Sollers en "La grande école du goût". *Nietzsche*, Paris, Magazine Littéraire Hors-série n° 3, 2001, p. 24.

¹²⁷ José Pla, *Vida de Manolo*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1976, p. 237.

aclamaban por ello, otros querían a toda costa apartarlo de tal identificación perversa. Para todos se trataba de algo importante, un "événement" de primer orden. Sin embargo, el interés de la filosofía universitaria permanecía ajeno; en Alemania hasta los años treinta, en Francia hasta después de la guerra. La atención por la obra nietzscheana se centraba en el terreno de la literatura, más que en el de la filosofía. Ya hemos comentado la expectación que había despertado en Alemania en círculos expresionistas como Die Brücke hacia 1905.

En Francia, el enorme interés que había suscitado Nietzsche, "impregna" absolutamente el ambiente intelectual no universitario, sobre todo en el terreno literario y político. Ya en los primeros años del siglo, como señala Jacques Le Rider en *Les premières lectures françaises*, encontramos los primeros intentos de hacer compatible el pensamiento nietzscheano con el socialismo, intentando acercar las posiciones marxistas con el individualismo propio de posiciones libertarias que habían encontrado en el pensador alemán una fuente de inspiración. Paradójicamente, también Action française cree encontrar en Nietzsche una suerte de precursor en quien fundamentar su crítica a la democracia. Hemos visto cómo esta complejidad y controversia en las interpretaciones, había tenido una importante influencia en los desacuerdos surgidos en los círculos artísticos e intelectuales de la época, como el caso ejemplar Bataille y Breton. Pero no sólo en lo político, también en el terreno literario hubo desacuerdos. Fue quizás Gide el primero en apreciar la grandeza de Nietzsche, situándolo a la altura de Dostoievski: "L'influence de Nietzsche a précédé chez nous l'apparition de son œuvre ... Je l'attendais avant de la connaître"¹²⁸ Para Le Rider, el nietzscheanismo gideano está plasmado en *Nourritures terrestres*, considerando esta obra el manifiesto de "un Zarathoustra parisien, esthète et sensuel."¹²⁹ Sin embargo, esta fascinación va unida inseparablemente a un cierto rechazo. Valéry, que compartía con él esta extraña mezcla de sensaciones contradictorias con respecto a Nietzsche, escribe a Gide en una carta: "Pour moi, il est avant tout contradictoire [...] Son grand tort à mes yeux est de vouloir faire une philosophie de la violence"¹³⁰.

¹²⁸ A. Gide, Citado en Le Rider: *Les premières lectures françaises*, op. cit., p. 91.

¹²⁹ J. Le Rider, *Les premières lectures françaises*, op. cit., p. 92.

¹³⁰ P. Valéry, Citado en Le Rider: *Les premières lectures françaises*, op. cit., p. 93.

Será a finales de los años 30, cuando Nietzsche comience a ser valorado como filósofo y no sólo como artista, precisamente gracias a la intervención de Bataille y sus compañeros, primero en *Acéphale* y luego en el Colegio de Sociología. "Sans la moindre exagération, nous devons à Bataille [...] la possibilité de lire Nietzsche"¹³¹, gracias a su "reparación". Para ellos, este nuevo filósofo-artista, un destructor y un creador, y por lo tanto "l'accomplissement de l'évolution spirituelle de l'humanité."¹³² A pesar de todo, habrá que esperar todavía hasta los años 60, para que a través de filósofos como Foucault o Deleuze, Nietzsche llegue 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 "La pensée de l'éternel retour est non seulement une exigence d'extrême dépassement moral [...], mais surtout la visée d'un immanentisme radical"¹³³.

2.2 - El *Sí* de Bataille.

Según nos dice el biógrafo de G. Bataille, Michel Surya, es en 1922 cuando Bataille lee por primera vez a Nietzsche. Tiene veinticinco años y en concreto se trata de la obra *Mas allá del bien y del mal*. Sabemos que esto produjo en Bataille una gran impresión, y que dejó en él una huella tan profunda que no llegó a borrarse a lo largo de toda su vida.

La obra de Nietzsche es, en los años veinte parisinos, una de las influencias que marcan el ambiente cultural del momento, quizás para algunos no con la misma fuerza que el marxismo o el psicoanálisis, pero sí en el caso de Bataille en particular. 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

¹³¹ J. Le Rider, *Les premières lectures françaises*, op. cit., p. 95.

¹³² Mathieu Kessler, "L'art a plus de valeur que la vérité", En *Nietzsche*, Magazine Littéraire, op. cit., p. 47.

¹³³ De Launay, Marc, "Deleuze et Nietzsche, ou l'inverse..." En *Nietzsche*, Magazine Littéraire, op. cit., p. 113.

Nietzsche. Recién instalado en París, con motivo de su nuevo trabajo de bibliotecario en el Departamento de Impresión, Bataille comienza una larga amistad con Michel Leiris y André Masson, así como con otros artistas e intelectuales que conocería a través de ellos. Su vida se divide entre el trabajo, el estudio de la filosofía y el tremendo desorden que caracterizaría su agitada vida nocturna, ya integrado completamente en el ambiente cultural parisino de los años veinte. Logra convencer a sus amigos para formar el grupo *Sí*, con una idea común: La entrega total e incondicional a la vida, un sí rotundo y absoluto.

Hemos visto que la característica fundamental de los dadaístas en Francia, era un total rechazo a todo, un No a todo. Este *Sí* de Bataille, hay que considerarlo como una respuesta y un rechazo manifiesto y frontal a este tipo de "surrealismo dadaísta", a una negación que para él no era más que una rabieta infantil, algo que era necesario superar. Como dice Leiris: "L'esprit dada ne trouvait pas non plus son agrément et il parlait de l'opportunité qu'il y aurait de lancer un mouvement Oui, impliquant un perpétuel acquiescement à toutes choses et qui aurait sur le mouvement Non qu'avait été Dada la supériorité d'échapper à ce qu'a de puéril une négation systématiquement provocante"¹³⁴

Ahora bien, ¿por qué este *Sí*? Encontraremos su origen en la influencia que ejerció la lectura de Nietzsche en el joven Bataille. Este impulso que ahora vemos en él, el sí nietzscheano, la entrega, este gesto místico de disolución es un claro precedente de lo que encontraremos madurado y desarrollado años más tarde en su concepto de *voluntad de suerte*, concepto fundamental del pensamiento batailleano, que recorre toda su obra y que está explícitamente inspirado en Nietzsche, como veremos más adelante. Este *Sí* es el embrión de un pensamiento que se está gestando, sin embargo como proyecto de grupo no llegaría a cuajar.

Esta identificación va a servirnos como punto de partida e hilo conductor para tratar de analizar la relación entre los pensamientos de ambos autores, y más en concreto la influencia que sin lugar a dudas la lectura de Nietzsche ejerció sobre el pensamiento de Bataille, y no sólo en los textos que éste dedica a Nietzsche sino en general en toda su obra.

¹³⁴ Michel Leiris, *De Bataille l'impossible a l'impossible "Documents"* En Critique aout-septembre 1963, N° 195-196, París, Minuit, 1963, p. 686.

Foucault "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 sería el idealismo; y moral, que serían los valores orientadores de la vida que han emanado de esos fundamentos"¹³⁵.

Habermas también ha comentado la profunda relación entre Bataille y Nietzsche en su estudio "Entre erotismo y economía general: Bataille", perteneciente a su obra *El discurso filosófico de la modernidad*. Éste considera a Bataille y a Heidegger los dos principales intérpretes y continuadores de la obra nietzscheana aunque con importantes diferencias que analiza en dicho estudio. "Con Nietzsche une a Bataille un rasgo anarquista básico; 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."¹³⁶

Otro autor que debemos señalar es Allan Stoekl, que ha estudiado la presencia de Nietzsche en Bataille. Para este autor Bataille continúa la obra de Nietzsche pero liberándola de los "errores" que Nietzsche había cometido hablando de conceptos como superhombre o voluntad de poder.

En *Más Allá del bien y del Mal* encontramos, en el parágrafo 56 en la traducción de A. Sánchez Pascual, lo siguiente:

"Quien, como yo, se ha esforzado durante largo tiempo, con cierto afán enigmático, por pensar a fondo el pesimismo y por redimirlo de la estrechez y simpleza mitad cristianas mitad alemanas con que ha acabado presentándose a este siglo, a saber, en la figura de la filosofía

¹³⁵ Celso Goldaracena, *Bataille y la filosofía*, La Coruña, Eris, 1996, p. 32.

¹³⁶ Jünger Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1991, p. 259.

schopenhaueriana; quien ha escrutado realmente, con ojo asiático y superasiático, el interior y la hondura del modo de pensar más negador del mundo entre todos los modos posibles de pensar -haciendo esto desde más allá del bien y del mal, y ya no como Buda y Schopenhauer, bajo la fascinación y la ilusión de la moral, -quizá ese, justo por ello, sin que él lo quisiera propiamente, ha abierto sus ojos para ver el ideal opuesto: el ideal del hombre totalmente petulante, 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!) no sólo a sí mismo, sino a la obra y al espectáculo entero, y no sólo a un espectáculo sino, en el fondo, a aquel que tiene necesidad precisamente de ese espectáculo - y lo hace necesario: porque una y otra vez tiene necesidad de sí mismo - y lo hace necesario - - ¿Cómo? ¿Y esto no sería - *circulus vitiosus deus* (dios es un círculo vicioso)?!"¹³⁷.

Son constantes en toda la obra de Nietzsche las referencias más o menos explícitas a su afirmación a la vida, como hemos visto en este ejemplo de *Más allá del bien y del mal*¹³⁸. Bataille se identifica plenamente con estas ideas, hasta sentir que podrían ser sus propias palabras. Y si algo le mantendrá unido toda su vida al pensamiento de Nietzsche es precisamente esta *actitud* hacia la vida. Quiero recalcar precisamente la palabra *actitud* ya que se trata de una postura ética, lo que Nietzsche llamó el *eterno retorno*, expresión muy antigua que él utilizó con un sentido particular. Bataille entendió este difícil pensamiento como una prueba ética. "¿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?"¹³⁹ Es difícil encontrar en la obra de Nietzsche un lugar donde explique claramente lo que quiere decir con esa expresión, pero Bataille percibió en ello una actitud con la que se identificó plenamente 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. Seguramente no

¹³⁷ F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 81.

¹³⁸ 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.

¹³⁹ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 176.

cabe pensar una prueba mayor de afirmación, de amor a la vida que la que Nietzsche nos plantea.

Tanto la idea del *Eterno retorno*, como la de *Voluntad de poder*, ideas principales en la obra de Nietzsche, fueron ya en los años veinte y treinta motivo de polémica, de interpretaciones diversas y a veces enfrentadas. Bataille interpretó estos conceptos desde su óptica particular, como hizo con el resto de la obra nietzscheana. No se puede considerar a Bataille un estudioso y comentarista de la obra nietzscheana pero su interpretación, sin pretender en ningún momento ser una exégesis, ha tenido sin duda un influjo importantísimo en estudios posteriores sobre Nietzsche.

2.3 - El eterno retorno como prueba de afirmación.

El *eterno retorno*, como doctrina según la cual el universo nace y perece en una sucesión cíclica, se remonta a la antigüedad. Ya en el hinduismo, o más modernamente en nuestra tradición filosófica, Heráclito, los pitagóricos, los estoicos o los averroístas hablaron de ello. El cristianismo no podía admitir una concepción tal del tiempo, ya que lo cíclico se oponía a lo lineal y por lo tanto a la tradición teleológica judeocristiana. Es Nietzsche quien va a desarrollar "de nuevo", esta idea. Como piensa Löwith, Nietzsche quiere "restaurar una visión griega, presocrática, del mundo, en oposición con la judeocristiana que considera el tiempo jalonado por momentos irrepetibles"¹⁴⁰.

Sin embargo, Nietzsche no habla de ello con claridad didáctica en ninguna parte de su obra, sino que más bien, como dice Eugen Fink, lo hace de forma enigmática. "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*"¹⁴¹. Como señala Fink, para el propio Nietzsche se trata de su idea fundamental, el centro más esencial de su obra. Se diría que es su "saber secreto". Es la cumbre del

¹⁴⁰ Gianni Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, Península, 1985, p. 10.

¹⁴¹ Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza Universidad, 1980, p. 98.

pensamiento nietzscheano. En el camino de Zaratustra, es su autosuperación, es el último tramo de su ascensión y al mismo tiempo, paradójicamente, esto le lleva a lo más profundo. Su ascensión, la ascensión del hombre, se produce a pesar de la pesadez que tira de él hacia abajo. "La visión del abismo del tiempo y, en consecuencia, de la caducidad de todos los proyectos produce un efecto paralizador, produce "vértigo" al pensador que piensa las supremas posibilidades del hombre"... "contra el pensamiento paralizador del enano, Zaratustra invoca el valor, la valentía para enfrentarse a su "idea abismal"¹⁴².

En el capítulo *De la visión y del enigma de Así habló Zaratustra*, aparece el símbolo más significativo del eterno retorno, una culebra que se desliza hasta introducirse en la boca del hombre. El asco y el horror que produce debe ser superado. 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!"¹⁴³. La pesadez y el vértigo se han transformado en ligereza. Zaratustra se identifica con el pastor. Es la suprema afirmación.

La circularidad del tiempo supone un cambio total para nuestro esquema conceptual. "Todos nuestros conceptos temporales tienen una orientación intramundana; no pensamos el *todo del tiempo*". Para Nietzsche "no es posible en modo alguno un pasado infinito como una cadena infinita de acontecimientos siempre nuevos; si existe un pasado infinito, entonces todo lo que puede en absoluto suceder ha tenido que haber sucedido ya"¹⁴⁴. Pasado y futuro ya no se contraponen, se entremezclan, *el tiempo es lo eterno*.

Nietzsche plantea la idea del eterno retorno en relación a dos campos diferentes: Ético y cosmológico.

¹⁴² Ibid., p. 102.

¹⁴³ Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 142

¹⁴⁴ Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, op. cit., p. 104.

Es importante señalar que de las diferentes interpretaciones que se han hecho de Nietzsche, una de las primeras y más significativas es sin duda la que hizo Heidegger a partir de 1936 en Alemania. Su interés en ese momento se centra en liberar la obra nietzscheana de las interpretaciones erróneas que se habían hecho desde el nacional-socialismo, especialmente la de Alfred Bäumler. "En vérité on n'a pas le droit d'associer Nietzsche au national-socialisme..."¹⁴⁵ Es fundamental para nosotros resaltar que este hecho ocurre simultáneamente a la lucha que Bataille mantiene en Francia también para "limpiar" el nombre de Nietzsche de las interpretaciones nazis y fascistas. Se puede considerar que estamos hablando de las dos primeras interpretaciones importantes que se han hecho sobre la obra de Nietzsche. Heidegger a través de conferencias y seminarios universitarios. Bataille en artículos de la revista *Acéphale*. Es casi seguro que ni uno ni otro tuvieron constancia del trabajo del otro en ese momento. Se trata, por otra parte de interpretaciones diferentes, ya que cada uno lee a Nietzsche desde su propia perspectiva, y lo incorporará en su propia obra de diferente manera.

Heidegger interpreta a Nietzsche de una forma que ha sido muy discutida posteriormente. No considera que Nietzsche hubiese acabado, hubiese roto realmente con la tradición metafísica, como pretendía, sino que más bien lo sitúa al final de ella pero inmerso en sus planteamientos. Veamos en palabras de Fink lo que esto supone para la interpretación del eterno retorno, ya que Eugen Fink, estudioso e intérprete ya clásico de Nietzsche, se sitúa en la corriente heideggeriana. "No es, sin embargo, el ambiguo placer por la máscara, por el ocultamiento y el disfraz lo que le lleva a hablar enigmáticamente. Con su concepción del eterno retorno, Nietzsche está al borde de lo que para él es decible, está junto a una frontera de logos, razón y método. Su incapacidad para explicar *conceptualmente* la doctrina del retorno pone de relieve no sólo una insuficiencia individual, sino la insuficiencia de la tradición filosófica en que el autor se encuentra. 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"¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Michel Haar, *Heidegger: une lectura ambivalente*, en Nietzsche, París, Magazine Littéraire Hors-série nº 3. 2001, p. 77.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

Como ha señalado Gianni Vattimo, en referencia al conocido texto de *El Crepúsculo de los ídolos*, la idea del eterno retorno supone el paso en la obra nietzscheana de la *filosofía del amanecer*, a la *filosofía del mediodía*. La primera es la filosofía que representa la eliminación del *mundo verdadero*, es el desayuno en un día claro, la vuelta a la jovialidad de los espíritus libres. La segunda es el pensamiento del último Nietzsche. Con la eliminación del mundo verdadero hemos eliminado también el *mundo aparente*, es el momento de la enseñanza de Zaratustra, el mediodía, no hay sombras, todo es luz, es el momento culminante. Lo que en *Así habló Zaratustra* era su gran secreto, había sido ya apuntado en *La Gaya ciencia*. "El peso más grande. ¿Qué ocurriría si día y noche te persiguiese un demonio en la más solitaria de las soledades, diciéndote: "Esta vida, tal como al presente la vives, tal como la has vivido, tendrás que vivirla otra vez y otras innumerables veces, y en ella nada habrá de nuevo..."¹⁴⁷. Es el momento de superar la etapa del pensamiento genealógico, no se puede permanecer en la "filosofía histórica". Es el sentido moral del eterno retorno. Si pensásemos en el momento de actuar que aquello que hagamos iba a repetirse eternamente, nuestro criterio de actuación sería seguro mucho más exigente. Pero esto implica para Nietzsche la necesidad de un segundo sentido, el cosmológico. "...no se trata sólo de construirse instantes de existencia tan plenos e intensos que su eterno retorno se pueda desear, sino del hecho que instantes de este tipo son posibles sólo a condición de una radical transformación que suprima la distinción entre mundo verdadero y mundo aparente y todas sus implicaciones"¹⁴⁸. Nietzsche se esfuerza en fundamentar sus escritos sobre el eterno retorno en una doctrina cosmológica, porque lo cree necesario, pero como Vattimo dice, igual que había pensado Bataille, para Nietzsche lo más importante es el significado ético de la misma.

Recordemos un pequeño fragmento del diálogo entre Zaratustra y el enano, un momento antes de la serpiente en la boca del pastor-Zaratustra:

"Todas las cosas derechas mienten -murmuró con desprecio el enano-. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo."

¹⁴⁷ F. Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, Madrid, Alba, 1997, pp. 222-223.

¹⁴⁸ Gianni Vattimo, op. cit., p. 104.

"Tú espíritu de la pesadez -dije encolerizándome-, ¡no tomes las cosas tan a la ligera!"¹⁴⁹.

También en la línea batailleana, Gilles Deleuze va a conceder especial importancia a la *doctrina ética*, que entiende como pensamiento selectivo. Ésta es a nuestro juicio su más interesante aportación al tema. 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"¹⁵⁰. Para él, 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"¹⁵¹.

En segundo lugar es selectivo el eterno retorno porque "expresa el devenir activo como poder de afirmar"¹⁵². El eterno retorno produce el devenir activo, de tal forma que las fuerzas reactivas no pueden regresar. "El hombre pequeño, mezquino, reactivo, no regresará"¹⁵³. Es el ser del devenir. El devenir puede ser activo o reactivo. Si retornase el reactivo resultaría contradictorio porque "al reproducir el devenir, produce necesariamente el devenir activo"¹⁵⁴. El eterno retorno selecciona. Éste es para Deleuze el secreto de Dionysos.

¹⁴⁹ Citado en G. Vattimo, op. cit., p. 108.

¹⁵⁰ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 72.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵² *Ibid.*, p. 102.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 103.

En el caso del *eterno retorno*, como después veremos con la *voluntad de poder*, también hubo malas interpretaciones, quizá por desconocimiento del conjunto de la obra nietzscheana en profundidad. Es la manera en que algunos entendieron esta actitud de afirmación, no ya en la época de Nietzsche, sino en la del joven Bataille. Su actitud de aceptación fue interpretada por Breton como una actitud cómoda de resignación, de conformismo indolente y conservador. Sin embargo volvamos a Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* y veamos lo que dice sobre la misión del filósofo en los párrafos 205 y 211: "para redoblar más aún la dificultad del filósofo, que éste se exige a sí mismo dar un juicio, un sí o un no, no sobre las ciencias, sino sobre la vida y el valor de la vida (...) y siente el peso y deber de cien tentativas y tentaciones de la vida: -se arriesga a sí mismo constantemente, juega el juego malo...". "...él mismo tiene que haber sido tal vez crítico y escéptico y dogmático e historiador y, además, poeta y coleccionista y viajero y adivinador de enigmas y moralista y vidente y "espíritu libre" y casi todas las cosas, a fin de recorrer el círculo entero de los valores y de los sentimientos de valor del hombre y a fin de *poder* mirar con muchos ojos y conciencias, desde la altura hacia toda lejanía, desde la profundidad hacia toda altura, desde el rincón hacia toda amplitud. Pero todas estas cosas son únicamente condiciones previas de su tarea: esta misma quiere algo distinto, -exige que él *Cree valores*. (...) Su conocer es *crear*, su crear es legislar, su voluntad de verdad es -*voluntad de poder*. ¿Existen hoy tales filósofos?"¹⁵⁵.

Para Nietzsche, como para Bataille, ser filósofo no es tarea fácil, no se trata de algo sencillo a lo que cualquiera sin esfuerzo pueda llegar. Por el contrario se requiere un gran esfuerzo, una dura tarea para la que muy pocos están preparados. Y desde luego, nada más lejos para un creador de valores que el conformismo indolente.

Quiero recordar aquí las palabras de su amigo y compañero Michel Leiris, escritas años después con motivo de la muerte de Bataille y precisamente recordando aquel grupo *Sí*. "Après avoir été l'homme impossible que fascinait ce qu'il pouvait découvrir de plus inacceptable et qui fit *Documents* en le défaisant, il élargit ses vues (selon sa vieille idée de dépasser le non ! de l'enfant qui trépigne) et, sachant qu'un homme n'en

¹⁵⁵ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, op. cit., pp. 142-3,154-5.

est totalement un que s'il cherche sa mesure dans cette démesure."¹⁵⁶ Leiris cree que toda la vida de Bataille está 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.

Tal empeño le acompañaría efectivamente toda su vida, incluso como nos dice Surya en el momento de su propia muerte: "Bataille al morir dice Sí a la muerte, sí al cansancio, sí a la impotencia, para terminar con el sentimiento de una aprobación triunfal del orden desgarrado, trágico, del mundo"¹⁵⁷. Sin duda este sí, es el hilo conductor que nos permitirá seguir el pensamiento de Bataille a largo de su obra y por lo tanto de su vida.

En 1927, Bataille comienza a escribir, y al año siguiente publica *Historia del Ojo*, su primera obra, con el seudónimo de Lord Auch. Ya aquí se puede ver la influencia de Nietzsche, en la medida en que este puede producir efectos liberadores. La liberación de lo dionisiaco, de las fuerzas creativo-imaginativas del hombre. Bataille libera su imaginación sexual, "más allá del bien y del mal", en ausencia de sentido alguno, aventurándose hacia lo imposible. Cuando describe al personaje de Simone, dice: "es tan ávida de lo que perturba los sentidos que la menor llamada confiere a su rostro un carácter evocador de sangre, de terror súbito y de crimen, de todo cuanto destruye irremediabilmente la beatitud y la buena conciencia"¹⁵⁸. Esta destrucción de la beatitud y la buena conciencia son una clara alusión positiva a la *Genealogía de la Moral*. También las referencias al absurdo, "la excursión en lo imposible" y a la coincidencia de la vida y la muerte, del ser y de la nada, son claras expresiones nietzscheanas, así como la trasgresión de los límites que puede conducir a la locura. También se puede considerar influencia nietzscheana el gusto por lo "sucio", como reivindicación de la singularidad despreciando los convencionalismos de la mayoría; baste recordar el momento en que el narrador ve "en la vulva peluda de Simone, el ojo azul claro de Marcelle [le] mira llorando lágrimas de orina"¹⁵⁹ Y, en especial, el tipo de obscenidades que tienen lugar dentro de una iglesia. La lectura de *Más allá del bien y del mal* había afectado sin duda a las creencias religiosas del joven Bataille, dejando claro su ateísmo desde su

¹⁵⁶ M. Leiris, op. cit., p. 693.

¹⁵⁷ Varios autores. *Homenaje a Georges Bataille*. Madrid, publicado por el Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid e Institut français de Madrid, en 1992, p. 174.

¹⁵⁸ Georges Bataille, *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 53.

¹⁵⁹ Georges Bataille, *Historia del ojo*, op. cit., p. 130.

primera obra, o en todo caso su anticlericalismo, como se ve en los sucesivos sacrilegios y el terrible "martirio" del cura sevillano. Esto nos lleva a pensar en la repetida idea del absurdo, en la reivindicación de un mundo carente por completo de sentido trascendente, como se ve en el suicidio de Marcelle. Foucault nos recuerda que para Bataille, "Dieu n'est rien s'il n'est pas dépassement de Dieu dans tous les sens de l'être vulgaire, dans ce lui de l'horreur et de l'impureté".¹⁶⁰

Es a partir de 1936 cuando en la revista *Acéphale*¹⁶¹ se entrega enteramente a una campaña de *réparation a Nietzsche*, junto con Klossowski, Ambrosino y otros amigos suyos. Escribe artículos como *Nietzsche y los fascistas*, *Crónica nietzscheana*, o *La conjuración sagrada*. Durante algunos años Bataille 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 absurdas interpretaciones que implicaban el pensamiento del filósofo con el nazismo.

En 1885 Elisabeth Foerster-Nietzsche, hermana del filósofo, se había casado con el antisemita Bernard Foerster. Aunque ella conocía perfectamente la repugnancia que su hermano sentía por las ideas de su marido, en 1933 regaló a Adolf Hitler un bastón de su hermano Friedrich, haciendo creer a éste que sus ideas encontraban una base teórica en el pensamiento de su desaparecido hermano. Hitler pasó orgulloso entre la multitud empuñando el bastón como símbolo de su propio pensamiento. Este hecho trajo nefastas consecuencias para la divulgación de la obra de Nietzsche. Bataille compara la traición de la Sra. Foerster a la de Judas. El dictador alemán se había hecho fotografiar delante de un busto del filósofo. Esta fotografía la utilizó el Sr. Richard Cehler, primo de Nietzsche, que colaboró con Elisabeth en el *Nietzsche Archiv* como portada de su libro *Nietzsche y el futuro de Alemania*, en el que trataba de mostrar

¹⁶⁰ Michel Foucault, *Preface a la transgression* En Critique aout-septembre 1963. N° 195-196, París, Minuit, 1963, p. 754.

¹⁶¹ De esta revista se publicaron cuatro números. Sus editores son: G. Ambrosino, G. Bataille y P. Klossowski.

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

Número 2. Fue doble y enteramente dedicado a la *Réparation a Nietzsche*. Enero de 1937, 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. Se publicó en el 39, enteramente escrito por Bataille.

el acuerdo de la obra de Nietzsche con *Mein Kampf*. Bataille escribe al respecto de "los Judas de Weimar": "Los parientes de Nietzsche han emprendido algo tan ruin como reducir a una envilecedora servidumbre a quien pretendía arruinar la moral servil"¹⁶².

En *Nietzsche y los fascistas* considera que el pensamiento de Nietzsche no puede asimilarse a ninguna ideología política, no sólo al fascismo, sino tampoco al socialismo ni a ninguna otra, ya que eso supondría que su doctrina podía ser dominada, y eso es imposible. Nos recuerda que el propio Nietzsche sentía repugnancia por todos los partidos políticos. "El fascismo oficial ha podido utilizar grabándolas en los muros algunas tópicas máximas nietzscheanas: pero esto no excluye que sus brutales simplificaciones deban ser mantenidas alejadas del mundo nietzscheano, demasiado libre, demasiado complejo, demasiado desgarrador. Es cierto que esta prudencia parece reposar en una interpretación anticuada de la actitud de Nietzsche: pero si esta interpretación ha sido posible es porque el movimiento del pensamiento de Nietzsche constituye en último término un laberinto, es decir, todo lo contrario de las directivas que los sistemas políticos actuales piden a sus inspiradores"¹⁶³.

Lo que ha sido considerado la obra de madurez de Bataille, se inicia con la trilogía *Summa ateológica*. Toda ella está teñida de nietzscheanismo, pero nos referiremos con detenimiento en concreto a la segunda parte de dicha *Summa*, titulada precisamente: *Sobre Nietzsche, Voluntad de suerte*.

2.4 - Voluntad de poder y Voluntad de suerte.

Decíamos antes que Bataille no ha realizado nunca propiamente una exégesis de la obra nietzscheana, sin embargo su aportación ha sido decisiva para la comprensión del pensamiento de Nietzsche. Su relación con el filósofo alemán fue apasionada desde un principio, desde su primera lectura. Su defensa ante las malas interpretaciones también fue apasionada, y ahora, como veremos a través de esta obra, su comprensión de Nietzsche sigue siendo pura identificación. Bataille pensaba que era la única forma de

¹⁶² Georges Bataille, *Obras Escogidas*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 128-129.

¹⁶³ *Ibíd.*, pp. 134-135.

acercarse a esta filosofía, y ahí estriba precisamente la manera batailleana de entender a Nietzsche. Esta influencia ha sido decisiva, como dice Eugenio Trías, en el movimiento filosófico francés de nuestra época, constituido fundamentalmente por Deleuze, Foucault y Derrida.

La obra *Sobre Nietzsche*, está dividida en tres partes, más un prefacio y un apéndice. Dichas tres partes y el prefacio introductorio constituyen la obra en sí sobre Nietzsche mientras que el apéndice se compone de pequeños artículos, escritos posteriormente, unas veces con una intención aclaratoria, otras para ampliar información, y otras incluso como respuesta a comentarios críticos recibidos, como es el caso de *Respuesta a Jean-Paul Sartre*.

La obra fue escrita entre febrero y agosto de 1944 con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Nietzsche, y coincidiendo con los últimos acontecimientos de la ocupación de la Alemania nazi en la ciudad de París. Veremos cómo en el Epílogo, Bataille nos deja su testimonio y sus impresiones personales sobre dichos acontecimientos. Es importante anticipar estos datos para comprender por qué en sus comentarios sobre la obra nietzscheana Bataille insiste, una vez más, en la necesidad de desvincular dicho pensamiento de la ideología nacionalsocialista: "Quiero acabar con este equívoco vulgar"¹⁶⁴.

Como primer acercamiento a la obra, será necesario analizar la actitud que Bataille expresa hacia Nietzsche. Es su punto de partida y al mismo tiempo, se puede decir que resume su obra en cuanto a interpretación se refiere de Nietzsche. Baste para ello recordar esa emblemática frase en la que dice escribir con su sangre: "Nietzsche escribió "con su sangre": quien le critica o, mejor, le sufre, no puede hacerlo sino sangrando a su vez"¹⁶⁵.

Es obligado decir sobre este punto, que con la obra de Bataille, en general, ocurre lo mismo, y por las mismas razones, "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"¹⁶⁶, dice él mismo. Así, quien *sufre* a Bataille también debe comprometer su sangre. Esto hace del comentario de este

¹⁶⁴ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche. Voluntad de Suerte*, Madrid, Taurus, 1979, p. 15.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

libro una tarea tan apasionante como compleja. Bataille insiste en esta identificación repetidas veces: "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"¹⁶⁷.

Se trata de un libro desordenado, escrito atropelladamente como el mismo Bataille dice. Está escrito en su mayor parte en forma de diario, a través del cual, de sus experiencias, podemos ver cómo Bataille comprende a Nietzsche. "Mi vida, en compañía de Nietzsche, es comunidad, es una asociación, mi libro es esta asociación"¹⁶⁸. Estamos ante una interpretación que es a su vez la obra de otro gran pensador, otro poeta. Bataille lo que interpreta en realidad es su propia vida, su propio presente nietzscheano.

En una primera mirada, lo que llama nuestra atención, es que tras el título *Sobre Nietzsche*, hay un subtítulo tan curioso como inquietante; *Voluntad de suerte*, que nos provoca un buen número de interrogantes: ¿Se trata de un resumen del pensamiento nietzscheano visto así por Bataille?, ¿pretende Bataille corregir un "error" de Nietzsche?, como apuntaba Stoekl. ¿Pretende explicarnos de esa forma qué es la voluntad de poder? ¿Por qué en definitiva, este subtítulo?

La *voluntad de poder* es "el otro" concepto fundamental de Nietzsche, tan difícil y controvertido como el *eterno retorno*, e íntimamente unido a éste. Como ya hemos dicho, fue entendido por muchos, en el contexto fascista y nazi, como voluntad de dominación, y esto unido a las malas interpretaciones sobre el concepto del *superhombre*, resultaba ya completamente incalificable. Aquí hay que situar la labor de rescate que llevaron a cabo tanto Bataille como Heidegger. Este último, como ya hemos visto, realizó su particular interpretación. Veamos lo que dice sobre esto Manuel Barrios en su *Voluntad de poder como amor*, "nuestra propuesta filosófica nace del deseo de librar a la noción nietzscheana de *Wille zur Macht* de aquellas tergiversaciones que la hacen aparecer, lisa y llanamente, como pura transcripción metafísica del abandono nihilista al imperio de una lógica de la dominación, esa lógica ejercida por una razón instrumental desprovista de sentido estético y, por consiguiente, desprovista de capacidad para conjugar la vida y la experiencia artística con la organización

¹⁶⁷ Ibid., p. 25.

¹⁶⁸ Ibid., p. 38.

técnica del mundo"¹⁶⁹. Heidegger no considera a Nietzsche el iniciador de un nuevo filosofar, sino más bien el último de una larga tradición que afortunadamente con él terminaría, y que había comenzado con Platón. Es el pensamiento metafísico. No sólo no rompe con aquella tradición decadente sino que por ser él su último exponente, sería el más decadente de todos. "El último metafísico de Occidente"¹⁷⁰. Para él se trata de una mera inversión del platonismo. En la jerarquía establecida desde el principio entre la parte racional y la animal al invertirse ha ocupado el primer lugar la parte animal: "el cuerpo vivo como sede de un complejo pulsional."¹⁷¹ De esta forma, la voluntad de poder nietzscheana "acaba siendo asimilada por Heidegger a la pura voluntad de dominio que la metafísica occidental piensa sobre la base del principio de razón (Satz vom Grund) y que la técnica realiza a nivel planetario"¹⁷²

La perspectiva de Bataille, y los filósofos que han seguido su línea de interpretación, por el contrario, no lo consideran el final de una tradición sino el principio de una nueva. Consiguió acabar con la tradición metafísica y dio comienzo a una nueva era, un nuevo filosofar. "La filosofía de Nietzsche nos aproxima al pensamiento de una nueva posibilidad de hacer filosofía y de vivir filosóficamente de manera abierta, atenta y sensible al fluído movimiento inatrapable en que la vida se nos da."¹⁷³

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"¹⁷⁴. 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, y escribe *La Voluntad de poder como arte en Introducción a Nietzsche*. En ella cita el siguiente párrafo de Nietzsche, en el que fundamenta esta interpretación.

"Hay un sólo mundo, y es falso, cruel, contradictorio, corrupto, sin sentido (...). Un mundo hecho de esta forma es el verdadero mundo (...).

¹⁶⁹ Manuel Barrios, *La voluntad de poder como amor*, Barcelona, Serbal, 1990, p. 9.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷² *Ibid.*, p. 36.

¹⁷³ Elvira Burgos, *Qué cuenta como una vida*, Madrid, Antonio Machado Libros, Mínimo Tránsito, 2008, p. 156.

¹⁷⁴ Citado en Manuel Barrios, *op. cit.*, p. 37.

Tenemos necesidad de la mentira para vencer a esta "verdad", es decir para vivir (...). La metafísica, la moral, la religión, la ciencia (...) son tomadas en consideración sólo como diversas formas de mentira: con su ayuda se cree en la vida. "La vida debe inspirar confianza": el deber, planteado en estos términos, es inmenso. Para cumplir con él, el hombre debe ser por naturaleza un mentiroso, debe ser, antes que ninguna otra cosa, un artista (...). Metafísica, moral, religión, ciencia, no son más que criaturas de su voluntad de arte (...)"¹⁷⁵.

El arte es para Nietzsche, según Vattimo, un modelo de la voluntad de poder. "...-una voluntad de poder sana y no enferma- ésta puede realizarse sólo en el mundo del arte"¹⁷⁶.

La interpretación "estética" de la obra nietzscheana y la constatación de su antimetafísica, están íntimamente relacionadas como puede verse en el propio Bataille, cuando dice: "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"¹⁷⁷.

Nietzsche mismo, se definía como la mala conciencia de su época, solo 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. Bataille nos habla del malentendido hipócrita que nos presenta el mal como algo distinto de lo que es.

Nietzsche es el filósofo del mal como Baudelaire fue el poeta del mal. El autor de *las flores del mal*, fue seguramente el poeta más admirado por Nietzsche, así como después lo sería por Bataille y por los surrealistas en su primera época. Es, como dice Rafael Argullol "el primer gran receptor estético del cortejo fúnebre que acompaña al féretro de la metafísica

¹⁷⁵ Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, op. cit., p. 126.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁷⁷ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 17.

occidental¹⁷⁸, y así debió de entenderlo el mismo Nietzsche. Ambos, Nietzsche y Baudelaire odian el cristianismo, la burguesía y el progreso, odian 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"¹⁷⁹. Como veremos más adelante, encontramos aquí ideas que le llevarán a plantear pocos años más tarde la importancia para el ser humano de *La parte maldita*.

Así, la libertad se convierte en el tema fundamental, la libertad como ejercicio, como transgresión, "hasta el límite de lo posible". Pero 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"¹⁸⁰, 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*. "Sólo un "juego" tiene la virtud de explorar hasta muy adentro lo posible"¹⁸¹.

Para Bataille, el problema que Nietzsche intentó resolver a lo largo de su obra es el del hombre total. "La mayor parte de los hombres, escribe Bataille, son una imagen fragmentaria y exclusiva del hombre; hay que sumarlos para obtener un hombre"¹⁸². Bataille entiende esta fragmentación como la necesidad de actuar, siendo así que ésta especializa y limita, al subordinar nuestro presente a un resultado concreto. Esta subordinación de nuestro ser a una acción, al resultado de la misma, borra el carácter total del ser. La acción nos convierte en seres fragmentarios: "No puedo existir *totalmente* más que superando el estadio de la acción de algún modo. Si no, seré soldado, revolucionario, profesional, sabio, pero no "el hombre completo"¹⁸³.

¹⁷⁸ C. Baudelaire, *Las flores del mal*. Barcelona, Círculo de lectores, 1992, Prólogo de Rafael Argullol. p. 10.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁸⁰ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 24.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸² *Ibid.*, p. 19.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 20.

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. De aquí podemos sacar en conclusión algo quizás sorprendente, que es la oposición entre el ejercicio de la libertad y la lucha por su conquista. Como Bataille dice, 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*"¹⁸⁴.

Encontramos aquí otro punto clave del pensamiento de Bataille que veremos después, la *dépense*¹⁸⁵, que también en este caso, se inspira en la obra de Nietzsche. "Si la vida está entera en mí, en tanto que tal, no puedo sin despedazarla ponerla al servicio de un bien, sea el de otro o el de Dios o mi bien. No puedo adquirir, sino solamente dar, y dar sin contar, sin que nunca el don tenga por objeto un interés de otro. (...) La totalidad es en mí esta exuberancia: no es más que una aspiración vacía, un deseo desdichado de consumirse sin otra razón que el deseo mismo -que la constituye por entero- de arder. De este modo es ese deseo de reír de que he hablado, ese prurito de placer, de santidad, de muerte... No tiene ninguna tarea que cumplir"¹⁸⁶.

Veamos ahora un pequeño fragmento de *Nietzsche y la Filosofía* de Gilles Deleuze, escrito en 1967, que servirá para aclarar esta íntima relación que encontramos entre Nietzsche y Bataille, entre la voluntad de poder y la voluntad de suerte:

"La voluntad de poder es el principio de la afirmación múltiple, el principio donador o la virtud que da.

Que lo múltiple, el devenir, el azar, sean objeto de afirmación pura, es el sentido de la filosofía de Nietzsche. (...) Si el jugador pierde es sólo porque no afirma suficientemente porque introduce lo negativo en el azar, la

¹⁸⁴ Ibid., p. 20.

¹⁸⁵ Hemos querido utilizar el término *dépense* en francés, al menos una vez, porque aunque suele traducirse por consumo, gasto o despilfarro, no coincide ninguno de ellos por separado exactamente con el sentido que Bataille le daba a esta palabra. En la traducción de *La parte maldita* de F. Muñoz de Escalona, él utiliza el término consumición, por intentar aproximarse lo más posible a Bataille, pero hay que tener en cuenta que esta palabra en castellano tiene otros significados que se apartan completamente del sentido adecuado.

¹⁸⁶ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., pp. 20-21.

oposición en el devenir y en lo múltiple. El verdadero lanzamiento de dados produce necesariamente el número vencedor, que reproduce la tirada. Se afirma el azar, y la necesidad del azar; el devenir y el ser del devenir; lo múltiple y lo uno de lo múltiple. La afirmación se desdobra, después se duplica, elevada a su más alta potencia. La diferencia se refleja y se repite o se reproduce. El eterno retorno es esta potencia más elevada, síntesis de la afirmación que halla su principio en la Voluntad. La ligereza de lo que afirma, contra el peso de lo negativo; los juegos de la voluntad de poder, contra la acción de la dialéctica; la afirmación de la afirmación, contra la negación de la negación.

La negación, es cierto, aparece en primer lugar como una cualidad de la voluntad de poder. Pero en el sentido de que la reacción es una cualidad de la fuerza. Profundizando más, la negación no es más que una cara de la voluntad de poder, la cara bajo la que la conocemos, en la medida en que el propio conocimiento es la expresión de fuerzas reactivas. El hombre sólo habita el lado desolado de la tierra, comprende únicamente el devenir-reactivo que lo atraviesa y lo constituye. Por eso la historia del hombre es la del nihilismo, negación y reacción. Pero la larga historia del nihilismo tiene su término: el punto final donde la negación se vuelve contra las mismas fuerzas reactivas. Este punto define la transmutación o la transvaloración; la negación pierde su propio poder, se hace activa, no es más que la manera de ser de los poderes de afirmar. Lo negativo cambia de cualidad, pasa al servicio de la afirmación"¹⁸⁷.

Aunque trataremos el tema más extensamente después, quizás sea necesario adelantar algo sobre la idea del *don*, a la que se refería Deleuze en el texto que acabamos de citar, y que se convertiría en un concepto básico en la obra de Bataille, a partir de la idea misma de la afirmación. Cuando los miembros del *Collège de Sociologie*¹⁸⁸, conocieron la obra del ya entonces célebre antropólogo M. Mauss¹⁸⁹, a través de Alfred Metraux, quedaron muy impresionados por sus estudios, pero fue Bataille principalmente quien recogería sus ideas sobre el don, el dar como signo de Poder. Mauss había investigado en Melanesia y en el noroeste americano, entre otros lugares, y había observado el curioso fenómeno del *potlach*, fiesta por medio de la cual un clan podía regalar a otro buena parte de sus

¹⁸⁷ G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, op. cit., p. 274.

¹⁸⁸ En 1937, junto con sus amigos Roger Caillois y Michel Leiris, Bataille funda el Colegio de Sociología Sagrada.

¹⁸⁹ "Ensayo sobre el don, forma arcaica del intercambio" fue publicada en Francia en 1925.

riquezas, y con ese gesto de dilapidación, de pérdida, conseguían humillar al otro clan hasta el punto de tener que ser correspondidos con creces, con otro derroche mayor, para no sentirse subyugados bajo el poder del primero en dar.

Este fenómeno, se convierte en un hecho de gran importancia para Bataille, hasta el punto de ser un eje central de su obra. Metreaux diría a este respecto que "par une sorte de curieuse intuition, il s'y est aussi révélé comme le précurseur de toute une école d'ethnologues qui ont cherché à définir l'*ethos*, c'est-à-dire la hiérarchie des valeurs sociales qui donnent à chaque civilisation sa valeur propre."¹⁹⁰ El don, el derroche, será desde este momento el concepto aglutinador de todas las ideas que Bataille ha ido incorporando a su pensamiento. La vida se derrocha, y con ello se consume. Es la pérdida total, hasta la unidad perdida, hasta la indiferenciación, es la *disolución en la totalidad*. "Les aztèques marchent gaiement à la mort et ils vont devenir, pour Bataille, un peuple électif. Une sorte de référence dionysiaque où il retrouve à Nietzsche"¹⁹¹

Rechazo total, pues, de la transcendencia, este es el hombre completo, nada en él está separado, "un poco marioneta, un poco Dios, un poco loco..."¹⁹². El juego, la *suerte*, es la única guía, ya no hay meta en el hombre completo, ni vuelta atrás, es la danza en la cuerda floja. La Voluntad de Poder, entendida como un término sería una vuelta atrás, el poder se convertiría así en meta y el hombre volvería a quedar fragmentado. Para Bataille, la Voluntad de Poder supone en este sentido un equívoco: "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"¹⁹³.

Sería un error, sin embargo, considerar que estas palabras van encaminadas a descalificar la obra de Nietzsche. Únicamente queda claro, que ante la encrucijada en que ambos nos sitúan, Bataille piensa que "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

¹⁹⁰ Alfred Metreaux, *Rencontre avec les ethnologues* Critique, op. cit., p. 678.

¹⁹¹ Jacques Meunier, *L'horizon aztèque* Magacine Littéraire, op. cit., p. 32.

¹⁹² Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 22.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 24.

silencio...¹⁹⁴. Para Bataille la búsqueda de la suerte representa un único recurso. La soledad para el hombre es un error, él cree en los esfuerzos conjugados, cree que la vida del hombre es un eslabón y que uno debe entregarse a lo que otros comenzaron y otros continuarán "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"¹⁹⁵.

Las primeras palabras del Prefacio de *Sobre Nietzsche* son: "Pienso que lo que me obliga a escribir es el miedo a volverme loco"¹⁹⁶. Cuando Nietzsche escribe a su amigo Jacob Burckhardt mandándole el manuscrito de *La Genealogía de la Moral*, compara sus escritos con cosas duras y difíciles de digerir, incluso le plantea su duda sobre si esas cosas deberían publicarse o "debería poner sólo en peligro los dientes propios" (carta de otoño de 1887). El tema de la locura es algo que no se puede pasar por alto siempre que se habla de Nietzsche. Es una realidad que todos conocemos, las circunstancias que rodearon los últimos años de la vida de Nietzsche y su muerte. Bataille tuvo siempre presente este hecho. El "miedo" a que se refiere Bataille puede perfectamente ser compartido por otros muchos estudiosos de su obra que lleguen a identificarse con el pensamiento nietzscheano. Dice Bataille: "intentar, como él pedía, seguirle, es abandonarse a la misma prueba, al mismo *extravío* que él"¹⁹⁷.

A este respecto creo que es significativo que Morey en su *Invitación a la lectura de Georges Bataille*, considere a éste como uno de los autores principales y su obra 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"¹⁹⁸. Bataille se refiere en varias ocasiones a Nietzsche como un hombre deslumbrado por mirar directamente la luz. Esta es su tragedia -comenta- "la de 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"¹⁹⁹. Es

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁸ M. Morey, *Psiquemáquinas*, Barcelona, Montesinos, 1990, p. 183.

¹⁹⁹ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 137.

Nietzsche un hombre deslumbrado. Bataille "es tan nietzscheano como Nietzsche"²⁰⁰

²⁰⁰ J.L. Rodríguez, *Verdad y escritura*, op. cit., p. 154.

3.- MARXISMO

Hijo:

*Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura,
en la utilidad de la virtud, y en ti.*

José Martí²⁰¹

Seguramente la principal de las corrientes que van a vertebrar el pensamiento occidental desde mediados del XIX es el marxismo. Así lo entiende Bataille cuando al despedirse del filósofo ruso afincado en París, Léon Chestov, que había sido su maestro entre 1922 y 1925, dice: "...je devais comme toute ma génération m'incliner vers le marxisme".²⁰²

Aunque sabemos de la proximidad que sentía Bataille con el pensamiento revolucionario de izquierda, y para ello conocemos importantes datos significativos como es por ejemplo su implicación y compromiso en los actos de protesta contra la ejecución de Sacco y Bancetti en 1927, sin embargo el primer texto que encontramos en la obra bataillana con una referencia explícita a Marx, pertenece a la larga polémica mantenida con Breton por medio de cartas abiertas publicadas en revistas literarias entre 1929 y los primeros 30, aunque no sepamos con exactitud en qué año fue escrito este en concreto. 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".²⁰³

Bataille explica en el artículo 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

²⁰¹ José Martí, *Antología Mínima*, Tomo 2, La Habana, Instituto cubano del libro. Editorial de Ciencias Sociales, Ediciones políticas, 1972, p. 157

²⁰² Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 86.

²⁰³ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 290.

utopías cristianas o revolucionarias. Se sitúa tanto en las entrañas del suelo como en las entrañas materialistas de los proletarios" ²⁰⁴

En 1927, Bataille ya había comenzado a elaborar su imagen del ojo pineal. Esta imagen, de capital importancia en el pensamiento bataillano, como veremos más adelante, sería rescrita numerosas veces en los años siguientes hasta convertirse en un verdadero mito moderno, como reconocería más tarde el propio Breton, "El único que tuvo la capacidad suficiente para producir un mito nuevo".²⁰⁵ El eje vertical con que identificamos al ser humano, frente al horizontal propio del reino animal que discurre paralelo a la tierra, fruto de un arriesgado movimiento de erección, nos acerca al cielo, a la luz, nos eleva hacia una visión privilegiada y espiritual, pero al mismo tiempo, emparentándonos directamente con el mundo vegetal nos conecta 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 lleva consigo ambas visiones, la aspiración espiritual conlleva una aspiración delirante y obscena.

En "viejo topo", Bataille analiza la oposición entre el águila y el topo desde este punto de vista del ojo pineal. 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.

Si extrapolamos 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. Sin embargo en su artículo no busca profundizar en el pensamiento marxiano a través de este concepto del topo, sino que más bien lo utiliza para criticar actitudes como las de algunos surrealistas en particular y otros idealistas románticos

²⁰⁴ Ibid., p. 293.

²⁰⁵ Georges Bataille, *El Ojo pineal precedido de El ano solar y Sacrificios*, Valencia, Pre-textos. 1979, p. 7.

en general que han pretendido disfrazar con grandes palabras las reivindicaciones de las "partes bajas" de la sociedad. Según Bataille 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 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".²⁰⁶

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 donde vive el obrero 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 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".²⁰⁷

3.1 - La crítica social

En 1931, Boris Souvarine, iba a crear la que seguramente sería la revista más importante de la izquierda de la época. El joven Boris había pertenecido al partido comunista hasta 1924, momento en que fue excluido y se convertiría como comunista independiente en la figura más destacada y prestigiosa de su entorno político. Su verdadero apellido era Lifschitz, y 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, al parecer inspirado en un personaje de *Germinal* de Emile Zola.

En 1921 Souvarine deja París y se traslada a Moscú, emocionado por la idea de conocer el país en el que había nacido y al mismo tiempo el país de su querida revolución. Su presencia allí llegó a ser muy relevante, formando

²⁰⁶ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 297.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 308.

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. Se verá obligado a regresar a París en 1925, y será excluido del partido.

En 1926, en torno a Souvarine, convertido ya en una figura legendaria y heroica para muchos, se reúne un grupo de disidentes del PCF, un foro de reflexión que iba a dar lugar al llamado primero Cercle communiste Marx-Lénine y Cercle communiste démocratique a partir de 1930. Bataille entraría a formar parte de este círculo y al parecer, su influencia sobre el grupo fue grande 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 y el sector souvariniano y la de Bataille y sus amigos. Surya ha querido encontrar un cierto paralelismo entre esta situación y la mantenida por Bataille frente a ciertos sectores del surrealismo. Dice Simone Weil sobre Bataille: "la révolution est pour lui le triomphe de l'irrationnel, pour moi du rationnel, pour lui une catastrophe, pour moi une action méthodique où il faut s'efforcer de limiter leur dégâts, pour lui la libération des instincts et notamment de ceux considérés comme pathologiques, pour moi une moralité supérieure."²⁰⁸

Cuando Souvarine crea la revista *La Critique sociale*, Bataille y algunos de sus amigos disidentes del surrealismo van a formar parte del proyecto. Junto a Souvarine encontramos a Colette Peignot trabajando en la redacción de la revista. En aquel momento Boris y Colette son compañeros también en el ámbito personal, sin embargo unos pocos años después Colette abandonaría a Souvarine para unirse a Bataille en una apasionada relación que iba a durar tan sólo tres años ya que se vería lamentablemente truncada por la repentina muerte por enfermedad de la joven Colette. También Simone Weil moriría en plena juventud durante la ocupación alemana, tan sólo tenía treinta y cuatro años.

A pesar de las diferencias, unos y otros, Bataille y Simone Weil, podían estar sin embargo de acuerdo en la legitimidad y necesidad de constituer

²⁰⁸ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 205.

milicias armadas y no quedarse en la mera reflexión teórica. La fuerza demostrada por los grupos fascistas, la inminencia de la guerra y la indecisión y ambigüedad que ellos perciben en el PCF les llevan a pensar así. El 12 de Febrero de 1934, tendrá lugar un hecho de especial importancia; una gran manifestación va a unificar a toda la izquierda en una postura común. Tan sólo unos días atrás, Alexandre Stavinsky había muerto en sospechosas circunstancias con una falsa apariencia de suicidio. La manifestación del 12 de febrero, en la que van a participar todas las fuerzas de izquierdas, servirá como elemento aglutinador de las diferentes posiciones adoptando un talante pacifista que dará lugar al nacimiento del Frente Popular.

Entre octubre de 1933 y marzo del 34 hay que señalar la participación de Bataille en otro grupo, *Masses*, lanzado por la iniciativa de Paul Faure, futuro Ministro del Estado en el gobierno de Leon Blum con el Frente Popular, y cuya revista del mismo nombre habría servido para relanzar los debates teóricos de la extrema izquierda a raíz de la difusión del pensamiento de Rosa Luxemburgo sobre la idea del "mouvement spontané des masses en opposition avec l'inertie des systèmes bureaucratiques".²⁰⁹

3.1.1 - *La noción de gasto*

Uno de los primeros artículos aparecidos en la revista *Crítica Social* y quizás uno de los más significativos de la obra bataillana es el titulado *La notion de dépense*, aparecido en Enero de 1933 y considerado por André Thirion "comme l'un des textes majeurs du siècle"²¹⁰ Sólo hacía diez años que el 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,

²⁰⁹ Ibid., p. 227.

²¹⁰ Ibid., p. 208.

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"²¹¹

Bataille será el primero sin duda 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. Esta reflexión dará lugar a su artículo *La noción de gasto* publicado en la revista del Círculo Comunista Democrático 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 ya que 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. Para él la revolución sería la forma suprema de potlatch.

Estas tesis bataillanas del año 33 serían retomadas y ampliadas casi veinte años después para la construcción de una gran obra que él mismo había pensado como la culminación de su trabajo anterior. Se trata de lo que iba a ser su segunda trilogía, titulada *La parte maldita*. Iba a componerse de tres partes, pero la tercera de ellas quedó desgraciadamente inconclusa, por lo que la trilogía como tal nunca se llevó a término. En 1949 publica la primera parte: *La parte maldita I. La destrucción. Ensayo de economía general*. La segunda, se publicaría como obra independiente en 1957 con el título de *El Erotismo*, en la que trata de la relación entre el trabajo, el erotismo y la muerte. La tercera, que iba a llamarse *La soberanía* nunca se decidió a publicarla. El porqué es difícil saberlo, pero pensamos que como dice Campillo "en parte fue porque su posición con respecto al comunismo soviético fue variando en el curso de los años"²¹². También el texto del 49 había pensado rescribirlo de nuevo, pues al parecer no estaba del todo satisfecho. La tercera parte, cuyo título dudaba si iba a ser *La soberanía* o *Nietzsche y el comunismo*, no llegó a concluirse.

²¹¹ Marcel Mauss, *Sociedad y Ciencias Sociales. Obras III*, Barcelona, Barral, 1972, p. 27.

²¹² Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 11.

En *Noción de gasto* encuentra un punto de arranque para su trilogía, un punto de partida que de alguna manera ya en el año 33 había supuesto un intento sistematizador de su pensamiento, disperso y paradójico. Esta idea del gasto improductivo, del derroche, la encontramos de una u otra manera en el pensamiento de Bataille seguramente desde el principio, y se mantiene a través de las dos etapas de su obra madura, sus dos trilogías. Se trata de la energía que no es consumida como necesidad en acciones como crecer, multiplicarse o conservar la vida. Es la que sobra, el excedente que habrá de gastarse improductivamente, que habrá que despilfarrar, como un acto de sacrificio. Es lo estrictamente humano, el acto máximo de afirmación, lo sagrado, la suerte, la soberanía.

Comienza el artículo para *Critica Social* analizando la palabra *útil*, ya que tradicionalmente para el hombre la utilidad queda ligada a nociones de adquisición y conservación "y no cae en la cuenta de que una sociedad humana puede estar interesada, como él mismo, en pérdidas considerables, en catástrofes que provoquen, *según necesidades concretas*, abatimientos profundos, ataques de angustia y, en último extremo, un cierto estado orgiástico"²¹³. Esta "estrechez de mente" hace posible que los aspectos más importantes de una sociedad queden considerados como algo secundario o incluso se ignoren.

Independientemente de la importancia que socialmente se le quiera dar, junto a la idea de adquisición y conservación encontramos sin duda la de *gasto*. Bataille distingue dos clases de gasto, el productivo o necesario para la continuación de la actividad productiva y el gasto improductivo. Es a este último al que va a prestarle toda la atención. Es el destinado al derroche de energía, que se manifiesta en las acciones cuyo fin está en ellas mismas²¹⁴: "el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), -en ellas-, el énfasis se sitúa en la pérdida, la cual debe ser lo más grande posible para que adquiera su verdadero sentido."²¹⁵

Para situar el gasto por encima en importancia frente a la adquisición y la conservación, Bataille se remonta a las formas arcaicas de intercambio y

²¹³ Georges Bataille, *La parte Maldita*, Barcelona, Icaria, 1987, p. 26.

²¹⁴ Es a raíz de esta idea de donde partirá años después para desarrollar su concepto de soberanía.

²¹⁵ Georges Bataille, *La parte Maldita*, op. cit., p. 28.

dice que, mientras que tradicionalmente se pensó que éstas se fundamentaban en el trueque, los estudios recientes en antropología nos muestran ahora otra realidad; el intercambio se basaba en la necesidad de destrucción y de pérdida como se observa en el caso del potlatch.

Mauss había estudiado desde finales del siglo XIX, estas arcaicas formas de intercambio en las tribus de los indios del noroeste americano. "El *potlatch* excluye todo regateo y en general, está constituido por un don considerable de riquezas que se ofrecen ostensiblemente con el objeto de humillar, de desafiar y de obligar a un rival"²¹⁶. El receptor de la ofrenda deberá corresponder con otro don, mayor si es posible, para evitar la humillación. Esto podía adoptar la forma de destrucciones considerables de riqueza, o el sacrificio de animales u hombres. Aunque es sin duda un acto - peculiar- de intercambio y repartición, no hay que olvidar que se trata de una fiesta, y como dice Mauss "Cualquier cosa sirve de pretexto para el potlach, ya sea el nacimiento, el matrimonio, la iniciación, la muerte, el tatuaje, la erección de la tumba, etc. (...) La fiesta es el potlach. En el potlach las casas y los clanes emiten sus cantos sagrados, se adornan con sombreros y máscaras, (...) Pero conviene añadir que todas estas fiestas tienen la exclusiva función de acompañar una repartición de bienes y una especie de intercambio de un género muy particular."²¹⁷

Citando al propio Mauss, dice Bataille que "el ideal, sería dar un potlatch y que no fuera devuelto". Se trata del poder de la pérdida, y sólo por ella "la gloria y el honor" pueden unirse a la riqueza. Veamos un ejemplo: "¿el hijo de un jefe es iniciado en una sociedad secreta? En esta ocasión, el padre da una fiesta, un potlach en la casa de su hijo (como la descendencia es uterina, el padre y el hijo pertenecen a dos fraternidades y a dos casas diferentes). En esta fiesta gasta toda la fortuna del clan. Ahora bien, por haber aceptado este potlach, el clan del hijo se convierte de facto en deudor del clan del padre; tiene la obligación, a su vez, de ofrecer a este último un potlach, pero más considerable que el que ha recibido. La deuda así contraída debe ser condonada con un interés usurario, sin lo cual, el jefe del clan deudor pierde su nombre, sus armas, sus tótems, su honor y sus derechos civiles, políticos y religiosos."²¹⁸ Este aspecto enlazará con la parte más polémica del artículo, la reflexión sobre la lucha de clases. Pero

²¹⁶ Ibid., pp. 28-29.

²¹⁷ Marcel Mauss, *Sociedad y Ciencias Sociales. Obras III*, Barcelona, Barral, 1972, p. 30.

²¹⁸ Ibid., p. 30.

antes, plantea algo también fundamental; 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 riquezas se hace ahora en privado, conforme a unas convenciones enojosas y deprimentes"²¹⁹.

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*"²²⁰

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"²²¹.

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"²²². "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

²¹⁹ Georges Bataille, *La parte Maldita*, op. cit., p. 36.

²²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²²¹ *Ibid.*, p. 38.

²²² *Ibid.*, p. 39.

sangrienta que se confunde cada día con la existencia popular y que resume el contenido insobornable de la lucha de clases²²³.

3.1.2 - *El problema del Estado*

Escrito también en 1933 para la revista *Crítica Social*, *Le problème de l'Etat*, es un artículo que si bien no tuvo la importancia de la *Noción de Gasto*, para el conjunto del pensamiento de Bataille, es imprescindible sin embargo para comprender la postura de Bataille ante el pensamiento comunista y marxista.

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. Para Bataille esta "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"²²⁴. 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.

²²³ *Ibid.*, p. 41.

²²⁴ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 73.

"El futuro no descansa sobre los esfuerzos minúsculos de unos cuantos reagrupadores dotados de un optimismo incorregible: depende por entero de la desorientación general"²²⁵. Afirmaciones como esta han servido para que en ocasiones, como dice Surya, se haya querido ver en la posición bataillana rasgos claramente anarquistas. Los comunistas identifican 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 mero 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 afuera. Puesto que desde fuera sería impensable, ya que no podemos 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. Sin duda el principio democrático ha sido desacreditado por las políticas liberales europeas, pero 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"²²⁶.

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 criticó 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

²²⁵ Ibid., p. 73.

²²⁶ Ibid., p. 75.

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.

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"²²⁷. 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, consideraba fundamental la función planificadora del partido y su dirección centralizada de la lucha, porque piensan que la clase obrera en su conjunto es incapaz de llegar al nivel de conciencia necesario para enfrentarse y derrotar a la burguesía. 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

²²⁷ Rosa Luxemburgo, *Obras escogidas I*, Bogotá, Pluma, 1976, p. 25.

de masas y la lucha callejera, vuelven a surgir, como Venus de las olas, sindicatos nuevos, jóvenes, poderosos, altivos"²²⁸, 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 comprender la posición crítica de Rosa 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"²²⁹. Luxemburgo lamenta que "la patria de Bakunin iba a convertirse en la tumba de sus ideas"²³⁰ 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

²²⁸ *Ibidem*, p. 31.

²²⁹ M. Bakunin, *La revolución social en Francia I*, Madrid, Jucar, 1980, pp. 318-319.

²³⁰ Rosa Luxemburgo, *Obras escogidas I*, op. cit., p. 198.

desorden entre los obreros"²³¹. La coincidencia en sus críticas hacia la burocratización del poder revolucionario son claras, 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."²³²

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 y 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 Weill con quien Bataille tendrá algunos desacuerdos. Simone había nacido en París en el seno de una familia de origen judío. Su gran inteligencia y amplísima cultura convertirían su obra filosófica, política y mística en un referente para el pensamiento social europeo. También ella se siente próxima a estos postulados libertarios, no en vano se uniría a los anarquistas españoles en el 36. El desencuentro entre Weill y Bataille se centra más bien en su "moralité supérieure" como ella misma diría. Seguramente el problema entre ellos sea que "l'un croit au ciel (révolutionnaire), l'autre n'y croit pas"²³³. Para Bataille "leur belles phrases seront couvertes par les cris de mort des émeutes"²³⁴. Algunos años después en *L'Espagne libre*, dirá sobre el anarquismo que es en el fondo "la plus onéreuse expression d'un désir obstiné de l'impossible."²³⁵.

²³¹ Ibidem, p. 198.

²³² Ibidem, p. 199.

²³³ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 210.

²³⁴ Ibid., p. 211.

²³⁵ Michel Surya, *Georges Bataille Une liberté souveraine. Textes et entretiens*, París, Farrago, 2000, p. 20.

3.1.3 - *La estructura psicológica del fascismo.*

La structure psychologique du fascisme, el más largo de todos, estructurado en doce capítulos, fue publicado en dos partes, en noviembre del 33 y marzo de 34 respectivamente. Será seguramente en él donde mejor pueda 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 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, se verá envuelto en esta situación y se verá obligado a adoptar un doble juego de por sí inestable y que consistirá en procurar la integración de los diferentes elementos sociales al mismo tiempo que garantizar la autoridad necesaria de los elementos imperativos.

Por heterogéneo entiende Bataille algo que, como el propio término indica, es imposible de asimilar, motivo por el que en general ha permanecido fuera del ámbito del estudio científico. Entenderemos en general por

heterogéneo todos aquellos elementos excluidos del mundo homogéneo. Bataille introduce una serie de consideraciones que pueden ayudarnos a comprender el término heterogéneo 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 pro 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"²³⁶ diría Mussolini. Son muchas, sin embargo, las diferencias que podemos observar entre el Estado italiano y el alemán y resulta por ello difícil hablar de un modelo de Estado fascista.

El fascismo aparece como solución a un problema, "si la homogeneidad fundamental de la sociedad (el aparato de producción) está disociada por sus contradicciones internas"²³⁷. El hecho de que las circunstancias económicas que influyeron en el desarrollo del fascismo fueran diferentes en Alemania y en Italia demuestra para Bataille que su unidad se basa en su estructura psicológica y no en dichas circunstancias. Mientras que en Alemania el capitalismo había potenciado el libre mercado provocando el malestar de estos capitalistas que percibían la libertad como una amenaza, en Italia sin embargo, son los enfrentamientos entre patronos y obreros lo que produce este malestar y miedo. Es importante tener en cuenta que la estructura que presenta la región heterogénea de un grupo social determinado será variable según se trate de una monarquía o de una democracia.

Una sociedad monárquica se caracteriza por que su instancia soberana "de origen antiguo y de forma absoluta, está *ligada a la homogeneidad establecida*"²³⁸, de tal manera que permanece unida a una minoría ilustrada

²³⁶ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 108.

²³⁷ *Ibid.*, p. 110.

²³⁸ *Ibid.*, p. 111.

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 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"²³⁹ 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"²⁴⁰ incluso crearlas si es preciso para evitar un fenómeno psicológico tal como la atracción por el fascismo. Curiosamente sería el escritor alemán Wilhelm Reich quién en *La psicología de masas del fascismo* (1933) plantearía similares cuestiones al mismo tiempo que Bataille, sin que por ello debamos suponer que tuviesen noticia de esta coincidencia ninguno de los dos.

3.2 - Contre-Attaque

"Contre-Attaque, l'un des derniers sursauts, parmi les plus significatifs, de l'ultra-gauche intellectuelle française avant la déclaration de la Deuxième Guerre mondiale".²⁴¹

²³⁹ Ibid., p. 113.

²⁴⁰ Ibid., p. 115.

²⁴¹ M. Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 266.

Se trata de un proyecto singular. Bataille, aludiendo por encima de todo a la idea de urgencia, concibe un gran proyecto, pretende unificar -y lo consigue-, gracias a su atractivo personal, su carisma como líder y la fuerza arrolladora de su voz y su pensamiento, no sólo a un 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. Desde el principio hay dos facciones, dos grupos diferenciados en *Contre-Attaque*, *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 sin embargo no llegaría a concluir. Es por todo ello que un contemporáneo suyo, Henri Dubief, podía decir sobre Bataille que nadie mejor que él: "n'a enseigné autant à quiconque sur le fascisme"²⁴². 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 pour la perversité, Fourier pour la passion, Nietzsche pour l'abondance des forces et l'assentiment au monde".²⁴³ Se trata de una revolución fundamentalmente moral, pero aunque este 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, ya que los medios de producción han de pertenecer al colectivo de productores, una desconfianza total en la voluntad de renovación de las fuerzas democráticas y parlamentarias así como en sus

²⁴² Ibid., p. 269.

²⁴³ Ibid., p. 271. On se rapelle le mouvement Oui que, onze ans plus tôt, en 1924, Bataille voulait créer en opposition à Dada. On se souvient aussi que Breton haïssait Nietzsche. (nota de Surya)

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"²⁴⁴.

En los Cuadernos de Contre-Attaque irán apareciendo diversos artículos, incluso algunos de ellos firmados por Breton y Bataille, en los que comentan aspectos de la situación política y sobre la necesidad de organizarse para la lucha. Pero hemos dicho que la urgencia de una revolución en lo moral es una característica diferenciadora y esto es para nosotros de especial interés. 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"²⁴⁵. Es por ello que el ateísmo radical de Sade sigue siendo algo vivo y urgente porque será fundamental liberar al "hombre nuevo", republicano, del peso de la tradición judeo-cristiana. Sobre Fourier será Pierre Klossowski quien escriba "pretendía, una economía de la abundancia que resultase de ese ejercicio libre de las pasiones."²⁴⁶ Georges Ambrosino y Georges Gillet escriben sobre Nietzsche: "la voz orgullosa y violenta de Nietzsche sigue siendo para nosotros anunciadora de la Revolución moral que se avecina, la voz de aquel que ha poseído el sentido de la Tierra... El mundo que nacerá mañana será el mundo anunciado por Nietzsche, el mundo que liquidará toda la servidumbre moral"²⁴⁷.

Además de los Cuadernos se 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 sin embargo 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. El punto definitivo de ruptura surge tras la aparición de un polémico artículo escrito y publicado al parecer por Jean Dautry, pero bajo el que encontramos las firmas de Bataille, Breton y otros

²⁴⁴ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 180.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 191.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 192.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 193.

muchos: *Bajo el fuego de los cañones franceses*. En este artículo se dice preferir "la brutalité antidiplomatique de Hitler, plus pacifique en fait que l'excitation baveuse des diplomates et des politiciens"²⁴⁸. Se trata de un comentario sin duda desafortunado e inoportuno que rompería definitivamente con el grupo debido a los múltiples reproches y acusaciones de unos y otros en abril de 1936. No tardaría Breton en incluir en noviembre del mismo año en uno de los cuadernos de *Contre-Ataque* otro escrito: *Posición política del surrealismo de André Breton*. En marzo de 1936, este difícil equilibrio de fuerzas mantenido a duras penas entre Bataille y Breton se rompió. Breton se desvincula del grupo arrastrando consigo a un número amplio de surrealistas, al tiempo que acusan públicamente a Bataille y los demás de "super-fascistas". De nuevo el eco de Nietzsche se interpone entre ellos. De esto hablaremos más adelante. Surya afirma, 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.

Bataille se embarca en otro proyecto muy diferente del anterior y aunque estos parezcan alejarse del marxismo, es un hecho que al final de su vida, la obra que dejó inconclusa tras su muerte es un intento de compatibilizar el pensamiento nietzscheano con el comunismo marxista. Quizás como él mismo dijo en una ocasión: "qu'il s'efforça de façon touchante de devenir communiste"²⁴⁹

3.3 - ¿Comunismo nietzscheano?

Para Bataille ambos autores, Marx y 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.

²⁴⁸ M. Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 274.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 211.

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"²⁵⁰ constituyendo así un modelo social en 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"²⁵¹.

Foucault subraya que "l'intérêt pour Nietzsche et Bataille n'était pas une manière de nous éloigner du marxisme ou du communisme. C'était la seule voie d'accès vers ce que nous attendions du communisme. [...] Nous étions à la recherche d'autres voies pour nous conduire vers ce tout autre que nous croyions incarné par le communisme. [...] Être « communiste nietzschéen », c'était vraiment invivable"²⁵²

Para Bataille ambos planteamientos no sólo deben hacerse compatibles sino que piensa que ambos son necesarios, imprescindibles para que la humanidad pueda afirmarse. Mas adelante volveremos sobre este tema.

²⁵⁰ Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 33.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

²⁵² M. Foucault, *Entretien avec Michel Foucault*, en *Dits et Écrits IV*, París, Gallimard, 1994, p. 50.

IV - UNA METAFORA Y TRES CONCEPTOS

1 - INTRODUCCIÓN

En esta segunda parte abordaremos cuatro temas fundamentales del pensamiento batailleano. Se trata de tres conceptos y una metáfora, 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 presentada por M. Foucault. Se han querido ver, en ocasiones, 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, y si nos apartamos de esta primera aproximación, la obra batailleana aparece como un continuo en el que los muchos y diferentes temas que se tratan desde principio a fin constituyen un conjunto pretendidamente no sistemático pero sí coherente. Un conjunto atravesado por algunos hilos conductores que nos permitirán seguir su pensamiento como una aventura vital llena de intrincados laberintos, oscuros túneles y también paisajes soleados.

Por otra parte sería imposible acceder a una obra que constantemente fluye de la propia experiencia interior del autor sin tener en cuenta su vida, o al menos algunos acontecimientos especialmente significativos que marcaron y condujeron su vida y su pensamiento. Aunque no seguiremos un orden cronológico, sí veremos ahora brevemente cuales han sido consideradas mayoritariamente las principales etapas de Bataille, ya que si no, resultaría demasiado difícil orientarnos en el inmenso mar de su obra. Partiremos pues del esquema clásico para ir distanciándonos poco a poco de él.

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, esta primera etapa está marcada por su peculiar relación con los surrealistas. Con ellos comparte, como se ha dicho, una triple lucha: contra el fascismo, el capitalismo y el puritanismo, y un gran sueño: hacer compatible la revolución social y la vanguardia artística, una sociedad comunista y una existencia estética.

La segunda etapa coincide con la Segunda Guerra Mundial, acontecimiento que no sólo marcó el pensamiento de Bataille, sino como es lógico, el de toda su generación. A esto hay que añadir dos momentos significativos: por una parte, la formación del Colegio de Sociología Sagrada, por otra, la muerte en plena juventud de su compañera Colette Peignot en 1938. Con esta mujer, no sólo compartió una apasionada relación amorosa sino que fue también su principal colaboradora, con otros amigos, en el Colegio de Sociología y en la revista y sociedad secreta *Acéphale*, proyectos a los que a pesar de su corta duración, ya que se vieron interrumpidos por la guerra, habían dedicado juntos toda su energía y entusiasmo. 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, de la cual se ha dicho que supone un esfuerzo por sistematizar un pensamiento que habría permanecido disperso hasta entonces. Se trata de una reflexión sobre las dimensiones esenciales de la experiencia humana (la economía, el erotismo, la política, la religión, el arte, la literatura). Y es, como también se ha dicho, una nueva filosofía de la historia en la que

integra elementos teóricos de Hegel, Marx, Nietzsche, Weber, Freud, Durkheim, Mauss, Caillois, etc...

En 1933 había escrito *La noción de gasto*, basado en la obra de Marcel Mauss. Este artículo le servirá ahora como fundamento para su nueva gran obra: *La parte maldita*, que iba a ser otra trilogía: En primer lugar *Ensayo de economía general* de 1949. En ella analiza el lugar de la economía en la historia humana y en el movimiento general del universo. En segundo lugar *El erotismo* de 1957, en la que analiza la relación entre el trabajo, el erotismo y la muerte. Y en tercer lugar *La soberanía (Nietzsche y el comunismo)*. Esta tercera parte no llegó a concluirse y no fue 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. En ella puede verse que no pretende llegar a un resultado tranquilizador, a una iluminación definitiva, a 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. El conocimiento es siempre servil, el pensamiento soberano está ligado a las experiencias extremas de alegría y de dolor, a las dos 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.

Partiendo de lo que, según el estudio de Campillo *La contradicción humana*, puede ser el problema moral por excelencia de la humanidad: ¿qué tengo que hacer? la respuesta es necesariamente paradójica. Por una parte se afirma el aquí y el ahora como un fin absoluto. Es la necesidad inmediata de satisfacer los deseos, propia del mundo animal, y de los humanos todavía

niños. Por otra parte, el aquí y ahora se subordina a un después lejano. La acción se convierte en un medio para la obtención de un fin posterior. Son los seres humanos adultos. Ambas son igualmente necesarias para el hombre. He ahí la contradicción. Sin embargo, Bataille se aparta, siguiendo a Nietzsche, del esquema dialéctico de Hegel o Marx al considerar la contradicción como irresoluble.

El hombre parte de la animalidad, un todo continuo e indiferenciado, el mundo de lo inmanente, hasta que surge la conciencia de sí como elemento distanciador. El sujeto, al ser tal, se separa del objeto haciendo de sí un ser discontinuo. Es el mundo de la trascendencia, del más allá del aquí y ahora, y con ella aparece el tiempo. El presente se subordina al futuro; nace el trabajo. En el trabajo, los fines son a su vez medios y el hombre entra en un círculo que le convierte también a él en objeto útil. ¿Por qué esta subordinación? Por miedo al futuro, esto es, a la muerte. Para salvaguardar el trabajo y la supervivencia del grupo es necesario controlar los impulsos que lo pondrían en peligro mediante normas, leyes, interdictos. Estos impulsos desestabilizadores son el erótico y el de la muerte, el asesinato. La ley deberá proteger al grupo de estos posibles desórdenes.

La humanidad conjura la muerte mediante el trabajo y la ley. Pero el trabajo es la base de todo conocimiento, y tras la razón humana está el miedo a la muerte. El hombre descubre así que toda su vida se reduce a la subsistencia, la subordinación por una pervivencia que no consigue, y en él subsiste una constante nostalgia de lo perdido, necesita volver a la inmanencia, recuperar lo prohibido, lo reprimido. ¿Significa esto una vuelta a la animalidad? No. Se trata de otra dimensión de lo humano. Bataille se ampara en la sociología francesa, en el psicoanálisis y en Nietzsche. Los objetos externos deben dejar de ser útiles (el propio cuerpo, la propia energía, las propias acciones), medios para otros fines, y convertirse en fines absolutos. Esto supone que el consumo de estos objetos ya no se efectúa con vistas a un beneficio mayor sino como un fin, consumirlos por el placer de consumirlos, ese es el máximo beneficio. Ya no importa la preocupación por el futuro sino la afirmación del presente. No la supervivencia o perduración de uno mismo como ser separado, sino la convivencia o comunicación con el resto de los seres; no, pues, el temor a la muerte sino el amor a la vida.

En *La parte maldita, La destrucción. Un ensayo de economía general*, propone sustituir la economía restringida, por una economía general, en la que la pérdida ocupa el papel principal de la economía mundial. Las actividades regidas por conceptos como derroche, exuberancia, donación y pérdida, adquieren protagonismo frente a las regidas por conceptos clásicos como utilidad, escasez, ganancia, adquisición y conservación. Se trata de actividades como el gusto por las joyas y objetos de lujo, los cultos y sacrificios religiosos, los lutos, los monumentos suntuarios, las guerras, los deportes, los juegos, las fiestas, los espectáculos, las creaciones artísticas y literarias, las actividades sexuales no destinadas a la reproducción, etc... El hombre acumula mucha más energía de la que necesita para subsistir, y ese excedente no puede dejar de ser derrochado. Pero cabe elegir cual será su destino derrochador, si festivo o bélico, pacífico o violento, gozoso o terrible.

Bataille plantea tres grandes formas festivas de gasto improductivo: erotismo, religión y arte. Estas tres formas de derroche constituyen el movimiento de retorno a la animalidad perdida, pero se trata de una animalidad transfigurada, divinizada, en la que se experimenta el milagro de una comunicación íntima e inmediata con el resto de los seres. Sin embargo este retorno a la inmanencia es la mayor violación que puede hacerse al ser humano como sujeto, ya que le aproxima a la muerte, a su aniquilación como individuo. Esta aproximación a la muerte que llamaremos sagrada presenta así una doble cara gozosa y terrible a un tiempo. El hombre para preservar su vida necesita defenderse de lo sagrado. Así, la prohibición o mundo profano y la trasgresión de esta prohibición o mundo de lo sagrado, se necesitan mutuamente. El hombre que se enfrenta a su ser servil para ser libre, el que no teme a la muerte y hace del presente un fin en sí, aún a riesgo de morir, es el hombre soberano. Para acceder a la soberanía es necesario entregarse por completo al amor, a la comunicación con otros seres.

Esto podría ser, de forma muy esquemática, el pensamiento de Bataille. Si hemos querido plantear esta visión de conjunto es para insistir en el aspecto afirmador de la vida que supone su obra, aspecto que será el hilo conductor que a través de diferentes obras y, por tanto, en contextos diversos iremos siguiendo. Estos temas fundamentales, constituidos ahora como experiencias, o incluso como formas de una misma experiencia

interior: erotismo, mística y creación artística, son formas fundamentales de derroche, momentos en los que el ser humano puede ser soberano, entregándose a la suerte y acercándose hasta el límite de lo posible a la muerte. Será sobre lo que nos centraremos a partir de ahora. Y aunque esto suponga circunscribirse en una parte de su extensa obra, es al mismo tiempo un acercamiento al conjunto de la misma desde una perspectiva concreta.

Esta perspectiva nos permitirá adentrarnos con mayor profundidad en uno de los temas que menos ha sido estudiado de la obra batailleana, el de la creación artística como experiencia interior, como acto soberano y como voluntad de suerte. Haciéndonos posible plantear, al menos como posibilidad, qué puede ser el arte batailleano.

2. - LA METÁFORA DEL OJO.

"... del tercer ojo, cuyo resto latente es la glándula pineal y que, según se cree, podía mirar al cielo."²⁵³ 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 dirá 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"²⁵⁴. Esta idea fundamental no es, sin embargo, un concepto. Se trata efectivamente de una metáfora, y como Barthes nos recuerda "une métaphore toute pure ne peut à soi seule constituer un discours : si l'on *récite* ses termes -c'est-à-dire si on les insère dans un récit qui les cimente"²⁵⁵

2.1 - 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 hacia 1900 quedaría paralítico. Sufría de tremendos dolores que acabarían por trastornar su mente.

²⁵³ Thomas Mann, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2005, pp. 359-360.

²⁵⁴ Juan Vicente Aliaga, *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia*, Donostia, Fundamentos, 1994, p. 78.

²⁵⁵ Roland Barthes, *La métaphore de l'œil*, Critique, op. cit., p. 773.

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 total dependencia de su padre y sus terribles gritos de dolor deterioraron gravemente también la salud mental de su madre, Marie-Antoniette, que apenas podía soportar la situación. Muchos años después diría Bataille de aquella situación: "Ce qui est arrivé il y a cinquante ans me fait encore trembler."²⁵⁶

En agosto de 1914, con los alemanes a las puertas de Reims, y con Martial -siete años mayor que Georges- en el frente, Marie-Antoniette decide huir de la ciudad con su hijo menor para refugiarse en casa de su madre en Riom-ès-Montagnes, dejando a su marido al cuidado de una señora. Reims sufrió numerosos bombardeos. La desesperación y quizás el sentimiento de culpa por el abandono de su marido inducen a Marie-Antoniette por dos veces al intento de suicidio. 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. "Personne, sur terre, aux cieux, n'eut souci de l'angoisse de mon père agonisant."²⁵⁷

En muchas ocasiones Bataille 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!"²⁵⁸.

Según dice Surya, Bataille había conocido sin lugar a dudas la tríada platónica: ojo - sol - padre, a través de Chestov, cuando dice: "L'oeil est sans aucun doute le symbole du soleil qui est lui-même le symbole du père".²⁵⁹ 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.

²⁵⁶ M. Surya, *La mort à l'ouvre*, op. cit., p. 609.

²⁵⁷ Ibidem, p. 611.

²⁵⁸ Georges Bataille, *El pequeño*, Pre-textos, Valencia, 1977, p. 41.

²⁵⁹ M. Surya, *La mort à l'ouvre*, op. cit., p. 138.

2.2 - El sol-ojo

Son muchas las asociaciones que encontramos unidas al ojo en la obra de Bataille, y probablemente, como él mismo recuerda a veces, sea desde estas primeras sensaciones de la infancia cuando comienzan a fraguarse de forma más o menos consciente. El sol, el ano, el orificio del pene, los huevos, los testículos, el fondo de un pozo, el volcán, ... la muerte, son algunas de las imágenes asociadas al ojo que aparecen en la obra bataillana.

Seguramente la más rica y compleja de todas, así como la más utilizada por él es la del sol, un sol que "est au fond du ciel comme un cadavre au fond d'un puits"²⁶⁰. Pero no hemos de olvidar que "el sol no es sino la muerte"²⁶¹, y como dice José Luis Rodríguez "la Muerte juega en Bataille la función de acto litúrgico que sienta las condiciones para la revelación de la Verdad"²⁶².

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- "est étalée dans son entier ; circulaire et explicite, elle ne renvoie à aucun secret : on a affaire ici à une signification sans signifié (on dans laquelle tout est signifié)"²⁶³. Estos primeros textos a los que después nos referiremos, son de alguna manera el embrión de todo su pensamiento posterior, constituyen el "germen expresivo de todos los elementos que luego diversificará su obra posterior"²⁶⁴.

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, que sin embargo, no llegarían a publicarse en vida del autor, quizás porque nunca consiguió acabarlo como un único libro, Sí se publica, por el contrario, *El Año Solar*, texto breve y hasta cierto punto independiente, escrito también ese mismo 1927 y publicado cuatro años después. En 1926 había escrito *W.C.* pero al parecer el manuscrito se quemó²⁶⁵. Es quizás necesario mencionar, debido a la

²⁶⁰ M. Surya, *La mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 139.

²⁶¹ J.L. Rodríguez, *Verdad y escritura*, op. cit., p. 158.

²⁶² *Ibidem*, p. 156.

²⁶³ Roland Barthes, *La métaphore de l'oeil* Critique, op. cit., p. 773.

²⁶⁴ M. Morey, op. cit., p. 184.

²⁶⁵ Michel Leiris apunta en *De Bataille l'impossible à l'impossible "documents"*, la posibilidad de que lo hubiese quemado él mismo.

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, pues 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 conocida *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 pensamiento -pregunta por el ojo: por la teoría, por la representación, por la idea. Por el pensamiento mismo."²⁶⁶

2.3 - *Anus solaire*

El *Ano 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. Y aunque fundamentado en los conocimientos científicos de su época, es como dice Morey, "una parodia de la metafísica del hombre en sí"²⁶⁷. El texto está lleno de imágenes, quizá surreales, oníricas y líricas, como la locomotora, el trabajo constante de pistones y ruedas, el chirriante cruce entre el movimiento circular y el va y ven del pistón y la biela que lo 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. Como los pistones en su

²⁶⁶ M. Morey, op. cit., p. 185.

²⁶⁷ M. Morey, op. cit., p. 186.

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". El ciclo vital de los seres vivos, acostarse y levantarse día tras día es la cópula con el universo. Este movimiento de penetración es primero, el rotatorio es aparente, secundario, pero ambos se compenetran formando una locomotora que es la imagen de la metamorfosis, del cambio incesante. 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 elevarse al ritmo de la rotación incesante de la tierra.

La marea es el coito del mar con la luna, esta es la imagen más simple de la vida orgánica -nos dice Bataille-. 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".²⁶⁸ 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. Así, como el volcán que explota proyectando hacia el cielo una inmensidad incandescente que sólo sembrará el terror y la muerte, estos terribles años por los que la tierra expulsa el contenido inmundo de sus entrañas, no son, al contrario que el mar, engendradores de vida.

Bataille compara estas aniquiladoras erupciones de lo más bajo de la tierra, de su interior más oscuro y profundo con la revolución que tarde o temprano explotará sembrando el terror y la muerte entre los burgueses. Los amores violentos son infecundos y así el jésuve no es sino una parodia del sol cegador. 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

²⁶⁸ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Año solar y Sacrificios*, op. cit., p. 18.

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"²⁶⁹

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 consiguen hacer tambalearse a 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 ha señalado 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"²⁷⁰.

"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."²⁷¹

2.4- *L'oeil pinéal*

" Camino arriba,
camino abajo
uno y el mismo."²⁷²

Heráclito

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

²⁶⁹ Ibidem, p. 20.

²⁷⁰ M. Morey, op. cit., p. 182.

²⁷¹ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Ano solar y Sacrificios*, op. cit., p. 13.

²⁷² Heráclito, en *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 137.

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 si duda conocía lo que la ciencia, la filosofía y la antropología religiosa podía decir al respecto. Ya Descartes había dicho sobre esta glándula, que ciertamente se encuentra en el centro del encéfalo, que se trataba de la sede del alma racional, el punto de contacto entre el alma y el cuerpo. Pero esta idea es en realidad mucho más antigua, 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 saberse gran cosa 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, en el Hinduismo, 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 une 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, baste recordar a Magritte, Buñuel o Dalí, y que la simbología tantas veces repetida del anillo como imagen de continuidad, de 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. Es por ello que diría Breton, como ya hemos recordado anteriormente, que Bataille había sido "el único que tuvo la capacidad suficiente para producir un mito nuevo"²⁷³. 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 que, [...] trata de ejercer una parodia de la metafísica del hombre al uso"²⁷⁴, 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 de Bataille 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 Jésume*, está datado en 1930. El *Ano Solar* aunque guarda una evidente relación con estos textos fue publicado como ya hemos dicho independientemente -en 1931- y es por ello que las Obras Completas lo sitúan aparte. Es importante también tener en cuenta el dato biográfico de que hacia 1927 Bataille encontrándose en Londres y visitando el parque zoológico quedó muy profundamente impresionado al ver el ano de un gran simio experimentando una "sorte d'abrutissement extatique"²⁷⁵. Este hecho tendría una gran influencia en la concepción de su imagen del ojo pineal como un ano situado en el cráneo, es decir en el otro extremo del tubo verticalizado. Él mismo lo comenta en el *Jésume*.

El Jésume

Se trata de un curioso y breve texto escrito, como decíamos, tres años después del *Ano 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 *Ano 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

²⁷³ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Año solar y Sacrificios*, op. cit., p. 7.

²⁷⁴ M. Morey, op. cit., p. 186.

²⁷⁵ M. Surya, *La mort à l'ouvre*, op. cit., p. 140.

escrito *Ano Solar*; "El ojo pineal responde probablemente a la concepción anal (es decir nocturna) que yo me había hecho primitivamente del sol" ²⁷⁶ Imaginaba el ojo en la cúspide del cráneo como un volcán en erupción, comparable únicamente al 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. Cabe recordar aquí 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.

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 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 la visión "extática" que había tenido lugar en el Zoological Garden de Londres y cómo al observar esta terriblemente espectacular protuberancia anal, imagina que el ser humano, habiendo ocultado y minimizado la suya en favor de su erección hacia el sol, ha

²⁷⁶ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Ano solar y Sacrificios*, op. cit., p. 39.

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"²⁷⁷ visto en Londres.

El ojo pineal (1)

Este 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 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"²⁷⁸. 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 lastimosa" 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 cómo él

²⁷⁷ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Año solar y Sacrificios*. op. cit., p. 46.

²⁷⁸ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Año solar y Sacrificios*, op. cit., p. 49.

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",²⁷⁹ es 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"²⁸⁰, 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. Termina el texto con un último capítulo dedicado a la exposición de la imagen ya comentada del gusano con sus dos orificios orientados en sentidos opuestos y a las consecuencias para el humano del proceso de verticalización de dicho esquema lineal.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 51.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 52.

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 introduciéndola 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 chillón. 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.

El ojo pineal (2)

El muy breve ojo pineal (2) expone dos sistemas de representación desde un punto de vista materialista del ser humano. Dos sistemas que como Bataille se apresura a decir no son incompatibles. El primero de ellos muestra a los seres humanos como el resultado de un conjunto de fuerzas: nutrición, habitación, trabajo y medios de producción. El segundo muestra al ser humano como un cuerpo vertical que se desplaza en relación constante con el cielo. Para describir esta visión vertical nos remite a la experiencia común de imaginarnos tumbados en el campo enfrentando nuestra visión "cara a cara con el inmenso vacío del cielo"²⁸¹.

²⁸¹ Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Ano solar y Sacrificios*. op. cit., p. 71.

El ojo pineal (3)

En el número tres vuelve a referirse a los dos ejes horizontal y vertical introduciendo la idea de la utilidad de la primera frente a la aparente inutilidad de la segunda. Mientras que la visión horizontal pone al ser humano en relación con los demás seres y con los objetos de su entorno, la visión vertical, polarizada en dirección opuesta, tiene por objeto la visión de la bóveda celeste, así como de las profundidades de la tierra y puede servir para explicar también cantidad de comportamientos humanos aunque sólo pueda hallar una expresión mitológica. Bataille recurre en este punto a Prometeo en su acto de robar el fuego y a los mitos que relacionan al águila como animal solar.

El ojo pineal (4)

De nuevo se plantea aquí 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 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"²⁸²

2.5- *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"²⁸³. 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. Como ha señalado Morey, se trata de un "acto de trasgresión de la metáfora ocular (Ojo-Sol-Logos) que, en buena medida es mito inaugural de pensamiento occidental.[...] es también la otra cara, desgarrada y burlesca de *Dossier del Ojo Pineal*"²⁸⁴.

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 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 Auch²⁸⁵.

²⁸² Georges Bataille, *El ojo pineal precedido del Año solar y Sacrificios*. op. cit., p. 84.

²⁸³ Georges Bataille, *Historia del ojo*, op. cit., Solapa de cubierta.

²⁸⁴ M. Morey, op. cit., p. 185.

²⁸⁵ "Dios aliviándose", según el propio Bataille.

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.

En segundo lugar es al mismo tiempo "un mundo que parodia una parodia: la novela gótica."²⁸⁶ La 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 y fantásticos.

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

²⁸⁶ M. Vargas Llosa, op. cit., p. 16.

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"²⁸⁷. 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 de los sueños 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 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

²⁸⁷ M. Vargas Llosa, op. cit., p. 25.

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 prelude 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 ojos.

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 confluír en el sol que es "disque, puis globe, pour que sa lumière s'écoule comme un liquide et rejoigne, à travers l'idée d'une luminosité molle ou d'une liquéfaction urinaire du ciel, le thème de l'œil, l'œuf et de la glande."²⁸⁸ 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, "située à égale distance du banal et de l'absurde, puisque le récit est enserré dans la sphère métaphorique, dont il peut échanger les régions (ce qui lui donne son souffle), mais non pas transgresser les limites (ce que lui donne son sens)"²⁸⁹

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 violation d'une limite de l'espace signifiant"²⁹⁰, de usos, sentidos, suponen la trasgresión del erotismo mismo.

²⁸⁸ R. Barthes, op. cit., p. 772.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 775.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 776.

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.

3.- EXPERIENCIA INTERIOR

3.1 - Introducción.

Es al parecer en 1950 cuando Bataille decide agrupar algunos de sus textos bajo el título general de *Summa ateológica*. El 29 de marzo en una carta que escribe a Raymond Queneau, bosqueja un primer plan de los varios que realizaría sobre este asunto. En 1954, coincidiendo con la reedición de la *Experiencia interior* Bataille propone un plan definitivo. Tendría cinco partes: *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. A esto hay que añadir que cada una de estas partes fue muchas veces cambiada en cuanto a su estructura y composición se refiere 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"²⁹¹. La *Summa* 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, para el autor de "la primera obra que la experiencia humana ha consagrado a esa posición desfalleciente"²⁹²

Bataille recuerda que desde 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 en esta aventura le apoyan y le animan en su extraño proyecto.

²⁹¹ Georges Bataille, *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002, p. 211.

²⁹² *Ibidem*, p. 211.

Será precisamente la inminencia de la guerra y su terrible realidad lo que le llevará a considerar lo extravagante e "insignificante" de su visión.

Es en ese momento, precisamente, habiendo acabado con *Acéphale* y con el *Colegio de Sociología*, el 5 de Septiembre de 1939, cuando Bataille comienza a anotar en su libreta textos e ideas deshilachados que darían lugar pocos años después a *El culpable*. Para él, quizás lo más relevante y significativo de la *Summa* sean precisamente estos primeros textos que inician *el culpable*, en concreto *La amistad*, que no en vano sería 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*. 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*."²⁹³ 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"²⁹⁴ 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 social, repercutirían directamente en su obra.

3.2 - La comunicación sagrada. Idea de una 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

²⁹³ *Ibidem*, p. 216.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 219.

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.

El pintor Andre Masson, con el que ya tenía gran amistad desde sus encuentros en el taller de este en la calle Blomet, se había casado con Rose Maklès, hermana de Sylvia Bataille, la que fuera esposa de Georges, por lo que ahora eran parientes además de amigos. Masson no había participado en *Contre-attaque* fundamentalmente por su actitud antimarxista. El pintor no podía entender cómo Marx había podido imaginar una sociedad ideal despojada de los mitos. Bataille, amante como él del mundo griego y de la obra de Nietzsche compartía verdaderamente este punto de vista. Juntos en Tossa de Mar, en casa de Masson, conciben la idea que en abril del 36 se convertiría en el texto inaugural y el dibujo simbólico de lo que iba a ser su proyecto común: *Acéphale*. Un hombre decapitado que sujeta su cabeza con ambas manos a la altura de su sexo. Se trata de la etapa "mítica" de Bataille, previa a la etapa "mística". *Acéphale*, "il réunit dans une même éruption la Naissance et la Mort, il n'est pas un homme. Il n'est pas non plus un dieu. Il n'est pas moi mais il est plus moi que moi"²⁹⁵. 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 estructurado 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, 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 tierra²⁹⁶.

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. Más bien se trata de otra forma de verlo, ya no es un grupo de discusión y concienciación social, es, en

²⁹⁵ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes I*, op. cit., p. 445.

²⁹⁶ Ginés Navarro, *El cuerpo y la mirada*, Barcelona, Antrophos, 2002, pp. 160-161.

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 más o menos radical, hemos ido viendo cómo Bataille siempre ha buscado una suerte de "comunidad" muy particular. A veces era él quien se adhería al grupo, como en *Critique* o *Masses*, otras, era el grupo el que se consolidaba a su alrededor como en *Documents* o de alguna manera *Contre-attaque*. Hubo, sin embargo, una ocasión, ya lejana en el tiempo en que su tentativa de crear una comunidad fracasó. Fue aquella del *Oui* en 1924. Ahora, quince años después, de nuevo es él quien va a crear a su alrededor un grupo unido por la amistad y la afinidad de ideas, una comunidad "oculta" esta vez, privada, aunque con aspiraciones altamente transgresoras y transformadoras de lo social. La revista *Acéphale* será por lo tanto nada más que la cabeza visible de algo mucho más ambicioso, de un grupo de "conjurados". 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 había entrado en una etapa de ocultamiento que podríamos denominar esotérica en un sentido amplio.

Como dice Waldberg "Quelle confiance politique pouvait-on accorder au monde ouvrier dont les éléments supposés les plus conscients, de leur côté, faisaient confiance à des organisations et à chefs qui le conduisaient à la dictature sanglante ou à la ruine ? Une phrase tirée d'un des derniers tracts de *Contre-Attaque* résume assez bien notre situation d'alors : « Ce que nous avons devant les yeux c'est l'horreur de l'impuissance. » C'est dans ce climat que Bataille conçut de publier *Acéphale* et autour de cette revue, d'ériger une communauté choisie, cachée, qui répondrait à ses vœux."²⁹⁷

Acéphale, como sociedad secreta tuvo sin duda sueños de transformación social, pero también resulta innegable su idiosincrasia religiosa tanto en la forma como en el contenido. Se trata de un proyecto -

²⁹⁷ Patrick Waldberg, *Acéphalogramme*, en París, Magazine Littéraire n° 231, abril de 1995, p. 156.

también- religioso, aunque violentamente anticristiano. Bataille tiene más bien presentes en su mente religiones de dioses terribles, como la azteca, de los que exigen sacrificios. 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, de nuevo busca el Oui, busca la verdadera unión entre los hombres, una unión sagrada, una comunión basada en la amistad. Es en este sentido en el que Bataille se siente llamado a crear una "nueva religión". "Bataille pressentait justement, dans une société désacralisée et désacralisante qui se voulait exclusivement tributaire du rationnel, la nécessité de redonner un sens à la notion de « sacré », tel que l'avait définie Marcel Mauss, « phénomène central » de toute société à cohésion interne."²⁹⁸ Ya vimos cómo para él una sociedad desacralizada, despojada de sus ritos, de sus mitos, era incapaz de hacer frente al fascismo, ya que este basaba su fuerza precisamente en ello y la necesidad que la gente tenía de lo sagrado era lo que lo hacía tan atractivo para tantas personas.

Junto a Masson y Bataille encontramos en la revista a 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 en torno a un gran árbol quemado por un rayo. Este lugar se encontraba, no por casualidad, cerca de donde vivían Bataille y Colette.

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

²⁹⁸ Ibidem, p. 157.

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 desgarramiento ante el horror, va a convertirse para ellos en el símbolo de los conjurados. Cabe recordar aquí la historia que cuenta Bataille en *El ojo pineal* sobre el sacrificio ritual de una hembra de Gibón. "La réalité d'une vie commune dépende de la mise en commun des terreurs nocturnes, et de cette sorte de crispation extatique que répand la mort."²⁹⁹ Se trata de una comunidad trágica, la única posible para Bataille. Acéphale es esta comunidad sin Dios.

Este 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 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 sin duda de una mujer muy especial, "une femme débarrassée de toute famille, seule afin d'être toujours plus ouverte au plaisir et, de ce fait, à la mort."³⁰⁰ 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. Duraría poco, y algunos 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

²⁹⁹ M. Surya, *Georges Bataille, La mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 295.

³⁰⁰ Colette Peignot, *Écrits de Laure*, París, Pauvert, 1985, p. 25.

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 "dégoûtée, il lui arrivait de des hommes vulgaires et de faire l'amour avec eux jusque dans les cabinets d'un train."³⁰¹. 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 iban a conocer en 1931 cuando ella es la mujer 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. Ella tiene treinta y un años, él treinta y siete.

Son los años de *Contre-attaque* y sobre todo de *Acéphale*. "Le monde des amants ... absorbe même la totalité de la existence, ce que la politique ne peut pas faire"³⁰². La comunidad que buscan ya no es de mera coincidencia ideológica, esto ya no les basta. Bataille encuentra en esta unión profunda una suerte de fusión de dos seres en uno que le lleva a pensar en la "continuidad" del amor, en la unión de los amantes como un "finir avec la discontinuité", 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. Souvarinne, enamorado y abandonado por ella no dejó nunca de reprocharle al parecer 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 diferente había sido 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

³⁰¹ Colette Peignot, op. cit., p. 181.

³⁰² M. Surya, *La mort à l'œuvre*, op. cit., p. 311.

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. Algunos, como Klossowski y el mismo Caillois eran compañeros de Acéphale. La intención del Colegio de Sociología era, sin embargo, muy diferente. "L'objet précis de l'activité envisagée peut recevoir le nom de sociologie sacré, en tant qu'il implique l'étude de l'existence sociale dans toutes celles de ses manifestations où se fait jour la présence active du sacré"³⁰³ diría Caillois. A pesar de su nombre, nada tenía de escuela, y dudosamente podían considerarse sociológicos sus temas de interés, sin embargo el altísimo nivel de sus participantes y la actualidad y profundidad de los temas tratados motivó que semejante proyecto suscitara la curiosidad y la colaboración de gran cantidad de intelectuales de la época entre los que habría que destacar la presencia de algunos alemanes ilustres recientemente exiliados como Walter Benjamín, Landsberg, Adorno y Horkheimer.

La actividad de Bataille es verdaderamente intensa. 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 "Etudier le rôle des faits sociaux, des facteurs psychologiques particulièrement d'ordre inconscient, de faire converger les recherches entreprises isolément jusqu'ici dans les diverses disciplines"³⁰⁴. El presidente de la sociedad era el profesor Janet; el vicepresidente Georges Bataille.

Sería la guerra quien iba a poner fin a estos proyectos. En la última conferencia pronunciada ante el auditorio del College, en otoño del 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. Sería el inicio de la llamada "etapa mística" de Bataille. Recuerda Waldberg que "A la dernière rencontre au cœur de la forêt nous n'étions que quatre et Bataille demanda solennellement aux trois

³⁰³ *Ibidem*, p. 320.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 330.

autres de bien vouloir le mettre à mort, afin que ce sacrifice, fondant le mythe, assurât la survie de la communauté. Cette faveur lui fut refusée.”³⁰⁵

El 7 de noviembre de 1938 a las ocho y cuarto de la mañana fallecía Colette, en casa de ambos, 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”³⁰⁶. 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”³⁰⁷. 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 tanto que es la creación de un acontecimiento tópico, “comunicación” sentida como *desnudez*”³⁰⁸.

“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.”³⁰⁹, escribiría Bataille el 14 de septiembre de 1939.

³⁰⁵ P. Waldberg, op. cit., p. 159.

³⁰⁶ Georges Bataille, *El Culpable*, Madrid, Taurus, 1986, p. 192.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 194.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 194.

³⁰⁹ *Ibidem*, pp. 190-191.

3.3.- *L'amitie*

*"La nudité me donne le besoin douloureux d'êtreindre."*³¹⁰

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 constante ir y venir de grupos, revistas, colectivos, asociaciones, amistades, amantes... En él parece haber una constante 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 constantemente 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"³¹¹ 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 interior de una tumba"³¹², 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."³¹³

³¹⁰ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes V*, op. cit., p. 267.

³¹¹ Georges Bataille, *El Culpable*, op. cit., p. 19.

³¹² *Ibidem*, p. 25.

³¹³ *Ibidem*, p. 190.

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. Se podría afirmar que 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"³¹⁴. 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. 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 al parecer 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 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.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

La noche

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"³¹⁵. 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"³¹⁶.

El "deseo satisfecho".

Bataille sin embargo no confunde una experiencia con la otra, las compara, las experimenta, pero sabe distinguir el éxtasis místico del

³¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

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, según dice, mucha firmeza, una "cabeza sólida de campesino" para soportar "lo que hay ahí"³¹⁷ 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"³¹⁸ para que esa presencia sentida permanezca irreductible a cualquier noción dada.

El Ángel.

Sigue comparando una y otra manera de alcanzar el éxtasis. En un primer momento parece preferir el comportamiento ascético de los místicos frente al gasto sin freno de energía que provoca el exceso sexual. Rápidamente se horroriza 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. No, definitivamente 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"³¹⁹. 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.

³¹⁷ Ibidem, p. 28.

³¹⁸ Ibidem, p. 29.

³¹⁹ Ibidem, p. 35.

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"³²⁰, 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 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 más concretamente, intentó aplicarlas a la contemplación de las fotografías que desde hacía tantos años le acompañaban de forma obsesiva, aquellas sobre 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.

³²⁰ *Ibidem*, p. 39.

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.

El cómplice

En este penúltimo apartado Bataille se muestra escéptico con sus propias afirmaciones. En otros momentos ya ha mostrado su preocupación por no haberse expresado bien, por ser malinterpretado, incluso nos ha advertido si lo que acababa de escribir lo había escrito habiendo bebido demasiado. Ahora es como si hubiese releído lo anterior. "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"³²¹.

Introduce el concepto de soberanía, concepto que utilizará en lo sucesivo y al que más adelante dedicará un estudio específico. Ahora relaciona el éxtasis con la soberanía ya que si desestimamos que el éxtasis pueda estar concedido por Dios, tan sólo un ser soberano puede conocer el éxtasis, puede estar tan desnudo. Y la soberanía, para Bataille, es sobre todo silenciosa. Un ser soberano no ha de rendir cuentas, no ha de dar explicaciones. Así 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"³²².

Inacabable

Se trata para Bataille de 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

³²¹ *Ibidem*, p. 50.

³²² *Ibidem*, p. 51.

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 de tiempo en el caso de Hegel o fuera del tiempo 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..."³²³

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"³²⁴ 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, *El Erotismo*, su "identificación" con Nietzsche -*Sobre Nietzsche*-, y su concepto de soberanía, 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

³²³ *Ibidem*, p. 57.

³²⁴ *Ibidem*, p. 27.

había concluido *L'amitié* comenzó a escribir *La experiencia interior*, y fue esta última la que después él mismo quiso que fuese considerada como la primera parte de la trilogía *Summa ateológica*.

3.4 - *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 mística con la tradición cristiana, y más concretamente con el acceso extático a la contemplación de Dios. Actualmente, sin embargo, podemos encontrar una acepción de la palabra que la define como doctrina filosófica, poética o política, que apela a un conocimiento suprarrazional.

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."³²⁵. 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 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

³²⁵ M. Morey, op. cit., pp. 92-93.

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 suscitó su obra gran interés.

Es cierto que la razón 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 va siendo 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 mas importante que jugar en la física del universo de lo que podríamos haber imaginado nunca"³²⁶ diría Schrödinger.

Hemos de tener en cuenta, por otra parte, que cualquier crítica que se haga a la razón es una autocrítica, 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"³²⁷. 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 nausea, han quedado del lado del saber...Precisamente el Señor Bataille no quiere ver que el no-saber es inmanente al pensamiento"³²⁸. Bataille comenta con ironía: "Estoy contento de contemplarme bajo la luz acusadora del pensamiento lento."³²⁹ Y dice: "Lo

³²⁶ Alastair Rae, *Física cuántica. ¿ilusión o realidad?*, Alianza Universidad, Madrid, 1988, p. 92.

³²⁷ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 219.

³²⁸ *Ibidem*, p. 219.

³²⁹ *Ibidem*, p. 220.

que en el fondo priva al hombre de toda posibilidad de hablar de Dios es que, en el pensamiento humano, Dios se hace necesariamente conforme al hombre, en tanto que el hombre está fatigado, sediento de sueño y de paz"³³⁰. 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"³³¹

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. Como experiencia extática, ha ido unida a diferentes religiones de lugares muy diversos del mundo, y ha recorrido caminos diferentes a lo largo de la historia, unida o no a las grandes religiones. En muchas tradiciones ha permanecido unida al consumo de drogas, en otras, al erotismo. Dado que esto podría apartarnos excesivamente de nuestro trabajo, dada la extensión y complejidad del tema, sólo voy a referirme brevemente a un ejemplo significativo cercano a nuestra cultura: 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"³³².

³³⁰ *Ibidem*, p. 218.

³³¹ *Ibidem*, p. 218.

³³² Antonio Escohotado, *Historia general de las drogas*, Madrid, Espasa, 1999, p. 160.

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."³³³

Uno de los místicos más relevantes de nuestra tradición, Miguel de Molinos, importante para nosotros por ser 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 la Guía es la Nada. La Nada como camino, como vaciamiento; la Quietud.

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, 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 al menos 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. Sin duda llaman la atención 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"³³⁴

Las referencias en el Tao o los Upanishads a la nada 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."

³³³ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1988, pp. 171-172.

³³⁴ Alastair Rae, op. cit., p. 158.

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"³³⁵. 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"³³⁶.

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 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"³³⁷.

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"³³⁸, pero elige un camino completamente distinto, su crítica a la razón "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."³³⁹ Introduce el concepto de lo heterogéneo

³³⁵ Pilar Moreno Rodríguez, *El pensamiento de Miguel de Molinos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1992, p. 366.

³³⁶ Eckhart, *Obras escogidas*, Sermón número 14, Barcelona, Edicomunicación, S.A., 1998, pp. 196-197.

³³⁷ F. Savater, "Bataille: demasiado para el cuerpo", en Georges Bataille, *El Alehuya y otros textos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 11.

³³⁸ J. Habermas, op. cit., p. 257.

³³⁹ *Ibidem*, p. 258.

en el que encontraríamos: "Las fuerzas extáticas de la embriaguez, de la ensoñación, de lo pulsional."³⁴⁰

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"³⁴¹

La pregunta de si fue Bataille realmente un místico contemporáneo, vemos que 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, identificables, manejables; pero él, por su parte, sólo puede atreverse a contemplar el rostro petrificador por intermedio de un bruído escudo, nunca directamente, so pena de identificarse a sí mismo como cosa inerte. El arte sirve como escudo..."³⁴².

3.5 - *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. Bataille nos habla de la

³⁴⁰ Ibidem, p. 256.

³⁴¹ Ibidem, p. 285.

³⁴² F. Savater, *La tarea del héroe*, Barcelona, Destino, 1992, pp. 354-355.

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"³⁴³ 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 un 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 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 aún 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.

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

³⁴³ Georges Bataille, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

valores, de otras autoridades, la experiencia que tiene existencia positiva llega a ser ella misma el valor y la *autoridad*³⁴⁴, escribe.

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. "Je propose d'élaborer un ensemble de données scolastiques concernant l'expérience intérieure . Je crois qu'une expérience intérieure n'est possible que si elle peut être communiquée"³⁴⁵. 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 llamar al Colegio socrático es sin duda una ironía, pero 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.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 17.

³⁴⁵ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1973, p. 283.

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 "l'incessante mise en question de l'existence par elle-même"³⁴⁶.

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"³⁴⁷. 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 cesará 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.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 289.

³⁴⁷ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 41.

Maurice Blanchot pregunta a su amigo Bataille, sin duda 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"³⁴⁸. Bataille considera que esto no sería 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.

Afortunadamente, como dice Miguel Morey, Bataille "representa, entre nosotros, una aventura intelectual sin precedentes: por una vez, esta experiencia de los límites no acaba en la brutal interrupción del viaje que conocemos como "locura" -aunque el miedo a enloquecer estuviera a menudo presente en la obra y la existencia de Bataille"³⁴⁹.

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 perdersnos. Si nos abandonamos al no saber, si cesa nuestra voluntad de saber, en ese momento cesa la angustia y da comienzo el arrobo. Pero entonces, la conciencia de nuestro propio arrobo 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

³⁴⁸ Ibídem, p. 70.

³⁴⁹ M. Morey, op. cit., p. 183.

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*, 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.

Como hemos comentado ya antes, 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 las fotografías que un amigo le había proporcionado sobre una muerte espantosa. Se trataba de una serie de fotografías hechas a un joven chino en el momento de ser ajusticiado de una forma que consistía en trocear al reo en cien trozos, procurando hacerlo con sumo cuidado para retardar su muerte lo más posible. Estas terribles imágenes de lo que al parecer era una práctica demasiado habitual todavía en el siglo veinte, pudieron ser vistas, quizás por primera vez en Francia, en estos años, al haber sido publicadas algunas de ellas en un Tratado de psicología. Bataille quiso utilizarlas practicando la meditación del yoga para adentrarse en una experiencia de horror extático, semejante a la que algunos cristianos habían practicado utilizando la imagen de la crucifixión.

El segundo paso es la supresión del objeto conmovedor, cualquiera que éste sea. Es el éxtasis en el vacío. Es 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 de éxtasis 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.

3.6.- 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 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"³⁵⁰. 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

³⁵⁰ Georges Bataille, *Madame Edwarda*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 23.

muerte, nos empuja a la incomprensión 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"³⁵¹. A través del éxtasis sexual, como en el éxtasis místico, "el ser nos es dado en un *intolerable* desbordamiento del ser"³⁵². 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 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"³⁵³. Hemos visto cómo esta "afirmación de la vida" constituye el eje central que recorre todo el pensamiento batailleano, desde su juventud hasta sus últimos textos.

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. Quizás sería discutible si este evidente esfuerzo puede denominarse con propiedad de sistematización, pero lo que sí encontramos en palabras del mismo

³⁵¹ Ibidem, p. 25.

³⁵² Ibidem, pp. 26-27.

³⁵³ Georges Bataille, *El Erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 23.

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 sadiano. 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"³⁵⁴. 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 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

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 28.

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, esta 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"³⁵⁵.

El erotismo en cualquiera de sus formas es para Bataille 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 Bataille plantea a modo de introducción, la obra se divide en dos partes. En la primera expone los diferentes aspectos

³⁵⁵ *Ibidem*, pp. 36-37.

de la vida humana desde la perspectiva del erotismo. En la segunda, ha reunido estudios 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. "Redujo 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"³⁵⁶. 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 este 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

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 167.

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 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 esta 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: iacababa de insultar a un muerto!"³⁵⁷. 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 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"³⁵⁸.

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 sadeana de la irregularidad un precedente para poder hablar de interdicto y trasgresión.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 261.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 267.

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"³⁵⁹. 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 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, sin embargo reconoce que, superada en parte esta polarización, hemos de ver signos de una cierta apertura en las palabras de algunos hombres religiosos como el P. Louis Beirnaert que amparándose en San Buenaventura reconoce "accidentes" en 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. 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

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 310.

movimiento inmediato de la vida que acostumbra a estar comprimido, que se libera de repente en el desbordamiento de una alegría de ser infinita"³⁶⁰. 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 se nos 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"³⁶¹. Si en la introducción se nos planteaba la diferencia fundamental en la manera de tratar el tema del erotismo en este libro 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 este 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 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"³⁶². No pretende con ello Bataille desprestigiar 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

³⁶⁰ Ibidem, p. 338.

³⁶¹ Ibidem, p. 374.

³⁶² Ibidem, p. 376.

embargo, nos cabe pensar al menos, que "en el límite, a veces, la continuidad y la conciencia se aproximan"³⁶³. 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.

Algunos años después de la publicación de *La experiencia interior*, en 1945 escribiría *Método de Meditación*, que en lo sucesivo se publicaría como continuación de *La experiencia interior*. El *Método* consta de tres partes precedidas de algunas advertencias. En las advertencias el autor quiere dejar claras algunas puntualizaciones surgidas a partir de la primera publicación de *La experiencia interior*. Dice, por ejemplo, que su "método" es lo contrario del yoga, porque aunque tienen en común pretender la demolición de "la esfera de la actividad", esto es, el mundo real, sin embargo el yoga se propone como un medio para un fin, y es en esto en lo que difiere radicalmente del método propuesto por Bataille que él considera una "operación soberana"

El tema de la soberanía, como ya dijimos, será más ampliamente desarrollado en obras posteriores, y será el tema fundamental de lo que se ha considerado su segunda trilogía. De alguna manera este breve texto, *Método de Meditación*, serviría de enlace, marcando un continuo entre la *Summa ateológica* y *La parte maldita*.

³⁶³ *Ibidem*, p. 377.

4.- VOLUNTAD DE SUERTE

"En un sudario de rosas
una lágrima incandescente
anuncia el día"³⁶⁴.

4.1.- Introducción

Hemos comentado ya en la primera parte, sobre el concepto de "voluntad de suerte", hasta qué punto se trata de una idea cercana a Nietzsche. Decíamos además que es una idea fundamental, quizás la más importante, que recorrerá no sólo la obra batailleana si no toda su vida; desde antes de haber comenzado a escribir, hasta los últimos borradores que dejó sin acabar.

Recordemos de nuevo aquellos años en la juventud de Bataille en los que apenas instalado en París había pretendido formar un grupo que habría de haberse llamado Oui. Pero el origen de tal proyecto habremos de buscarlo todavía unos años antes. Hemos dicho que su infancia fue difícil y traumática; su padre ciego y enfermo, su madre al borde de la depresión y la locura a causa del sufrimiento. Sabemos también hasta qué punto el joven Georges quedó "détraqué" para siempre, impresionado por el horror y por el remordimiento de haber "abandonado" a su padre para huir con su madre ante el avance alemán mientras su hermano Martial, unos años mayor, estaba en el frente. "Personne, sur terre, aux cieux, n'eut souci de l'agonisse de mon père agonisant", recordaría amargamente años después. Ya hemos hablado de todo ello antes y no insistiremos más, pero sí hemos de tener en cuenta ahora la importancia del hecho de que, ante la evidencia de que su padre había muerto quizás debido a tal abandono y los intentos de suicidio de su madre que le siguieron, Bataille, que había recibido desde el principio una educación laica gracias al ateísmo de sus padres, decide en un primer momento abrazar la fe católica, para más tarde pensar muy seriamente en dedicarse al sacerdocio. En 1917 ingresa en el seminario de Saint-Flour en el que permanecerá un año. Es en este momento cuando

³⁶⁴ Georges Bataille, *El Culpable*, op. cit., p. 85.

escribe lo que verdaderamente es su primera obra, un pequeño librito titulado *Notre-Dame de Rheims*. Al curso siguiente abandona el seminario pero no su fe, es seguramente el momento en que piensa en la posibilidad de cambiar el sacerdocio por el monasterio. Comienza estudios en l'Ecole nationale des Chartes en París. A medida que avanzan sus estudios su religiosidad va tornándose menos ortodoxa aunque no por ello menos profunda. En 1922 con su tesis sobre *L'Ordre de la Chevalerie*, Bataille obtiene su brillante licenciatura. Obtiene el segundo puesto de su promoción, porque al parecer, según el testimonio de algunos de sus compañeros, había vendido a otro compañero el primer puesto. Esta anécdota, sin pretender ser otra cosa que eso, nos da sin embargo una pista de sus dudas al respecto de la ortodoxa rectitud moral. Sabemos que en este momento está integrado en la vida bohemia y nocturna de la capital. Bebe, juega y frecuenta los prostíbulos. Sin embargo, a su manera particular mantiene todavía un arraigado sentimiento religioso. Parte para España, a la Escuela de Estudios Hispánicos³⁶⁵, donde permanecerá casi todo el año. Recorre la península, le fascinan las corridas de toros, y el cante hondo que él identifica con el profundo temperamento español, pleno de simbolismos de violencia y sexualidad.

Mientras tanto, en la calle Blomet, en el corazón de Montparnasse, se reúnen ya con regularidad, en el taller de André Masson, Leiris, Artaud, Max Jacob, Dubuffet, Heminway y otros amigos. Poco después Miró abriría su taller también en la rue Blomet. Breton y sus amigos, por otra parte ya hablan de "surrealismo", se reúnen, escriben y publican. Bataille es nombrado bibliotecario en prácticas en la Biblioteca Nacional y regresa a París. Un par de novelas que ha empezado a escribir han sido abandonadas. Comienza a estudiar lenguas orientales y planea viajar a Oriente. Lee a Nietzsche, no sólo lo poco que hay traducido al francés sino al parecer también en alemán, según dice Surya, y comienza a estudiar filosofía más seriamente con Chestov: Freud, Dostoievski... 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. Se integra en el grupo de amigos de Masson y Leiris, un ambiente artístico, bohemio e intelectual en el que Bataille va a encajar estupendamente.

³⁶⁵ Actual "Casa Velásquez"

Se ha dicho que es en este momento cuando definitivamente ha roto con la fe cristiana. El cristianismo, a la luz de Nietzsche, aparece claramente como un pensamiento del "no". Su actitud reactiva, su pasividad, su renuncia, su decir 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 desde ahora formará parte fundamental Bataille, pesa todavía mucho 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 contundente en un doble frente: contra el "no" cristiano y contra el "no" dadá.

El joven George, ante el horror que le produce el abandono de su padre, había buscado desesperadamente quizás "otro" padre, quizás un consuelo que apaciguase la terrible angustia del arrepentimiento y de la culpa. Pero sobre todo lo que ha encontrado, y eso no lo abandonará nunca, es el sentimiento de necesidad de pertenecer a una comunidad. Es la forma de conjurar su propio abandono, su propia angustia. La disolución, la pérdida de la conciencia individual en una suerte de "comunidad" que devuelva la continuidad a la vida, perdida en la discontinuidad individual propia de la conciencia del tiempo y de la muerte. La fe católica había ocupado para aquel joven este lugar fundamental. Para un Bataille ya adulto -tiene veinticinco años-, esto ya no es posible.

Hemos visto que el incipiente surrealismo es en cierto modo la versión positiva del dadaísmo. El "no" de los jóvenes futuristas de antes de la Guerra, había sido en cierto modo continuado por los no menos jóvenes dadás, entre el 15 y el 18. Es la actitud de rechazo visceral a una cultura, a un mundo, que ha sido capaz de desencadenar semejante desastre y que ha sido responsable de tanto horror y tanta crueldad. Seguramente esta actitud de rechazo no sólo es comprensible, sino que tal vez fuera necesaria. Sin embargo, como diría el propio Bataille, esta etapa debe ser superada por una nueva etapa de afirmación. El surrealismo, no tanto como postulado teórico sino como partícipe protagonista de una ilusión colectiva va a encarnar este nuevo espíritu propio de los años veinte que pretendía "crear un mundo nuevo", a través de un arte nuevo y una nueva manera de pensar y vivir, sin rechazar todo el pasado humano, sino tan sólo una parte de este. Se trata más de repensar el pasado y reconducirlo hacia un futuro mejor que de hacer borrón y cuenta nueva, cosa que por otra parte es imposible. Es cierto, no obstante, que la herencia futurista y dadaísta ha

seguido viva y que se vio reforzada, con el desastre todavía mayor de la Segunda Guerra Mundial, ante el aparente fracaso de esta actitud revolucionaria, pero no incendiaria, de movimientos como el surrealista.

Sólo así podemos comprender el "sí" de Bataille. Bataille, como estudioso y profundo conocedor de la tradición cultural y las lenguas clásicas, participa y promueve esta etapa de "superación" afirmativa. Frente a la oscuridad del "valle de lágrimas" cristiano y frente a la arrogancia derrotista y snob de los continuadores del dadá en Francia, se va imponiendo el entusiasmo de construir una sociedad nueva con una nueva moral, un reparto diferente de la riqueza y donde el arte tuviera un papel distinto del mero decorativismo burgués de años anteriores, pero diferente también al espectáculo irónico o la simple broma de "enfant terrible". Bataille se siente inmerso en esta corriente, se siente partícipe de una nueva comunidad "sagrada" que es la nueva sociedad soñada, abandona la iglesia para integrarse en la comunidad de los "creadores del nuevo mundo". Era frecuente en ese ambiente bohemio de moral alternativa reunirse en los cafés por la noche, en los talleres de los artistas y en las trastiendas de las 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 les hacía sentir más cerca de su nuevo mundo imaginado. Es así como podemos entender el intento de plasmar el sueño de la afirmación mediante la constitución de un grupo que llevara ese nombre, *Oui*, formado por unos cuantos amigos, en un lugar tan significativo como un viejo prostíbulo de Sant Denis.

Este intento de comunidad cómplice, como grupo de "conjurados", lo encontraremos de forma casi constante en la vida de Bataille -pensemos en Documents, Contre-attaque, Acéphale o el Colegio de Sociología-, así como también se mantendrá 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.

4.2. - "El plácido desangramiento del sol"

Bataille había intentado fundamentar, desde el *Ano solar*, antropológicamente, 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."³⁶⁶ 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 cuyo fin está en sí mismos y no están realizados como medio para conseguir otro objetivo. 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 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."³⁶⁷ Esta comunión, en cuanto que unidad absoluta, niega toda transcendencia, es la inmediatez, la inmanencia.

³⁶⁶ Georges Bataille, *La parte maldita*, op. cit., p. 57.

³⁶⁷ J.L. Rodríguez, *Verdad y escritura*, op. cit., p. 174.

El artículo *La noción de Gasto*, publicado en *La crítica Social*, como dice el propio Bataille surgió a partir de la lectura de *Ensayo sobre el don, forma arcaica del intercambio*, de Mauss, publicada 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"³⁶⁸.

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 utilizado mucho las imágenes, 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", aparece 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."³⁶⁹

³⁶⁸ Georges Bataille, *La parte maldita*, op. cit., p. 14.

³⁶⁹ 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"³⁷⁰

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" 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 sobre Bataille en *Verdad y escritura* 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"³⁷¹

De nuevo encontramos la doble orientación de la vida humana. Por una parte surge con fuerza el instinto animal de conservar la vida. Por el otro 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..."³⁷²

³⁷⁰ Ibidem, p. 40.

³⁷¹ J.L. Rodríguez, *Verdad y escritura*, op. cit., p. 87.

³⁷² Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 50.

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, a un derroche tan perfecto de sí mismo, que en él la vida es comparable al brillo solar"³⁷³. 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"³⁷⁴.

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". Ya en los primeros años veinte hemos visto cómo el joven Bataille dice sí a la vida y pretende que este sí sea el compromiso de un grupo de amigos. Frente al no cristiano, un sí nietzscheano: Un sí oculto, que es más fuerte que todos nuestros noes, nos empuja. Frente a la rebeldía dadaísta del no, un sí "surrealista". No se trata de un no hacer porque Dios no lo quiere o porque no quiero obedecer a una obligación moral. 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, el grupo *Oui*. Veinte años después lo diría de otra manera: "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"³⁷⁵.

³⁷³ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 59.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 60.

³⁷⁵ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 51.

4.3.- La suerte.

"pero yo no tengo Dios al que suplicar"³⁷⁶

La actitud que Bataille adolescente había tenido, abrazando la iglesia católica, tras la traumática muerte de su padre, puede ser interpretada como una actitud doble, afirmación y disolución, que a través de los años, ya se trate de *Oui* o de *Acéphale*, se mantuvo presente como pilar fundamental en su pensamiento. Serán los momentos terribles que atraviesa a finales de los treinta, los que, quizás por primera vez, parecen hacerle tambalear: "permanezco, 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, sorprendentemente, en una nota a pie de página él mismo contesta a su pregunta: "No. ¡Todavía no!"³⁷⁷.

Comienza, al parecer por primera vez en su vida, con cuarenta y dos años, a escribir lo que se podría llamar un diario. Con el tiempo, este diario se convertirá en lo que él mismo llamaría la *Summa Ateológica*. En cierto modo la *Summa* en ningún momento deja de ser un diario, es el relato desesperado de una experiencia íntima, la experiencia angustiosa de un "juego sin refugio". En 1939 comienza la trilogía diciendo que escribe porque es "incapaz de otra cosa"³⁷⁸. El segundo volumen es "el relato de una desesperación"³⁷⁹. En el tercero "lo que me obliga a escribir es el miedo a volverme loco"³⁸⁰. Describe su experiencia como permanecer solo en la oscuridad, temblando, de pie, inmóvil y suplicante, pero lo más importante es que 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. Se trata de una experiencia llevada hasta el límite

³⁷⁶ Georges Bataille, *El Culpable*, op. cit., p. 22.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 19.

³⁷⁹ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 11.

³⁸⁰ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 11.

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. Es esto lo que la diferencia fundamentalmente de la experiencia de los místicos. Pero ¿es esto posible? se pregunta Bataille perplejo. Plantea esta cuestión a sus amigos en una de las reuniones celebradas para la lectura de 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"³⁸¹. Para Bataille, como hemos visto a lo largo de su camino, "vivir significa (...) trasvases de calor o de luz de un ser a otro"³⁸², 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"³⁸³ 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"³⁸⁴.

³⁸¹ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 70.

³⁸² *Ibidem*, p. 104.

³⁸³ Georges Bataille, *El Culpable*, op. cit., p. 86.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 54.

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"³⁸⁵. 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"³⁸⁶.

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"³⁸⁷. 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.

³⁸⁵ Ibidem, p. 91.

³⁸⁶ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 70.

³⁸⁷ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 48.

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?"³⁸⁸

4.3.1 - *La suerte.*

Entre 1942 y 1943 escribe este texto que 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, acaso 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 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 son no sólo separadas 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,

³⁸⁸ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 120.

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"³⁸⁹. 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"³⁹⁰.

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"³⁹¹. 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."³⁹² "La risa loca o el éxtasis nos colocan al borde mismo del abismo, es la puesta en cuestión de todo lo posible"³⁹³.

4.3.2 - La posición de la suerte.

En la primavera de 1944, casi a la vez que *El culpable* era publicado, escribe este otro texto sobre 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

³⁸⁹ Georges Bataille, *El Culpable*, op. cit., p. 90.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 99.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 114.

³⁹² *Ibidem*, p. 118.

³⁹³ *Ibidem*, p. 125.

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!"³⁹⁴.

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"³⁹⁵. Nuestro pensamiento y nuestra vida cae 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 suerte es el dios de quien se blasfema cuando se pierden las fuerzas para reírse de él"³⁹⁶.

³⁹⁴ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., pp. 126-127.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 144.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 161.

4.4. - La libertad de *Aión*

Desde que en 1881, Nietzsche concibiera en uno de sus largos paseos solitarios por las montañas de Sils-María, la idea del Eterno Retorno, fue siempre consciente de la importancia de su "pesada carga". De diferentes maneras y en diferentes textos escribió sobre ello, lo que como ya vimos, ha dado lugar a las interpretaciones cosmológicas y las de orden ético. Para Bataille se trata sin duda de una prueba, el "precio de la aceptación", "la repercusión infinita del *retorno* tuvo un sentido: el de la aceptación infinita"³⁹⁷. 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"³⁹⁸. 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 buscaremos cual 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)"³⁹⁹. No se trata -señala Morey- 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"⁴⁰⁰. Estos momentos de extrema intensidad, instantes extáticos,

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 166.

³⁹⁸ M. Morey, *op. cit.*, p. 95.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 70.

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 jalado 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 incluso se trata de la médula espinal, de 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 *aiéi* "siempre", derivó el latín *aeternum* 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"⁴⁰¹. 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.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 83.

Es precisamente esta perspectiva la que Bataille sin duda se propuso explorar en la *Summa* en compañía de Nietzsche, una "temeridad sin límite". Es su intento desesperado por salir del proyecto, salir de un mundo marcado por el trabajo en la medida en que 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"⁴⁰². 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"⁴⁰³, liberar el *aión* de la esclavitud del *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?"⁴⁰⁴

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"⁴⁰⁵. Qué hacer y cómo dirigir nuestros actos plantea Bataille. Su búsqueda es el

⁴⁰² Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 26.

⁴⁰³ M. Morey, op. cit., p. 98.

⁴⁰⁴ Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., p. 179.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 181.

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"⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, p. 180.

5.- SOBERANÍA

"sortir par un project du domaine du project"⁴⁰⁷

5.1 Introducción

Durante los años de la guerra, entre 1939 y 1945, Bataille había estado escribiendo un diario en tres volúmenes que 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, una continuación de su "noción de gasto", *La consumation, essai d'economie générale* 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"⁴⁰⁸, un intento, como indica claramente el título 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.

⁴⁰⁷ Georges Bataille, *Ouvres Completes*, op. cit., p. 60.

⁴⁰⁸ 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 *Método de meditación* escrito en 1945, que en lo sucesivo se publicaría como una continuación de *La experiencia interior*. 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"⁴⁰⁹. 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 y son el mundo de lo humano y al mismo tiempo lo que debemos transgredir yendo más allá de lo útil. Al mismo tiempo, 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 locura no es eficaz"⁴¹⁰.

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

⁴⁰⁹ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 55.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 55.

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". "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"⁴¹¹. Es así, con la imagen de *La desnudez*, -título de la tercera parte-, como define por último la operación soberana. "En la plenitud del arrobamiento, 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"⁴¹².

En 1953 escribe Bataille un Post-scriptum 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"⁴¹³.

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

⁴¹¹ Ibidem, p. 201.

⁴¹² Ibidem, p. 202.

⁴¹³ Ibidem, p. 205.

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 el principal objetivo que en su opinión debemos tener en la vida. La respuesta de Bataille es clara: "toute ma philosophie consiste à dire que le principal but que l'on puisse avoir est de détruire en soi l'habitude d'avoir un but."⁴¹⁴

5.2. *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 "l'essentiel de la pensée humaine" 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."⁴¹⁵ Se ha dicho por ello muchas veces que *La parte maldita*, supone una suerte de síntesis o recapitulación en la que Bataille se propone "sistematizar" todo su

⁴¹⁴ M. Surya, *Bataille: Une liberté souveraine*, op. cit., p. 94.

⁴¹⁵ Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 55.

pensamiento, en palabras de Jean Piel: un "intento de explicación del mundo (...) un ensayo sobre la Historia Universal"⁴¹⁶. Como indica el "uno" que figura en el título de esta obra publicada en el 49, se trataba efectivamente de la primera parte de lo que iba a ser una 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 reconocimientos, pero también es importante mencionar que hacia 1955 se le iba a diagnosticar la enfermedad que acabaría con su vida, una esclerosis cerebral que no tenía solución. Ser consciente de la cercanía de la muerte pudo influir, probablemente, en la urgencia por "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 quizás 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"⁴¹⁷, 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

⁴¹⁶ Jean Piel, "Introducción", en *La parte maldita*, op. cit., pp. 12-13.

⁴¹⁷ A. Campillo, "Introducción", en *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 11.

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"⁴¹⁸. 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.

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 en 1936 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 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 llamada 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"⁴¹⁹. 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 tapparlos.

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

⁴¹⁸ Georges Bataille, *La parte maldita*, op. cit., p. 48.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 231.

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"⁴²⁰. La economía, como ciencia, no se pronuncia sobre el por qué 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"⁴²¹. 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"⁴²². 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 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"⁴²³. 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

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 51.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 234.

⁴²² *Ibidem*, p. 47.

⁴²³ Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 22.

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"⁴²⁴. 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."⁴²⁵

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"⁴²⁶. Como hemos señalado antes, 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"⁴²⁷ 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"⁴²⁸. Esta es la cuestión moral por excelencia, como ha señalado Campillo. La respuesta a esta pregunta es necesariamente paradójica: por un 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,

⁴²⁴ Ibidem, p. 28.

⁴²⁵ Ibidem, p. 34.

⁴²⁶ Ibidem, p. 63.

⁴²⁷ Ibidem, p. 63.

⁴²⁸ Ibidem, p. 15.

haciendo de este 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 irremediamente 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, como ya vimos, 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"⁴²⁹, 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"⁴³⁰.

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 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

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 65.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 65.

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 un error grave que consistió en 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.

5.3 - "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". 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 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, entre los que destacaría Sartre, desplazan su interés teórico, rechazando la "filosofía burguesa", que se había desentendido de los problemas prácticos de la vida, representada por influyentes y prestigiosos profesores de la Sorbona como Brunschvicg, 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"⁴³¹.

Hegel, junto a Husserl y Heidegger, será quien va a ocupar el centro de todas las miradas, y la palabra dialéctica se utilizará constantemente a veces con sentidos dispares. Según Descombes son dos los motivos fundamentales a los que obedece este cambio en el panorama filosófico. Por una parte el auge del marxismo tras la Revolución soviética, por otro, 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 obra de Hegel muy superficial. Bataille iba a leer en estos años a Heidegger (*¿Qué es metafísica?*), Husserl

⁴³¹ J. L. Rodríguez García, *Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 109.

(*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 sería 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"⁴³².

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"⁴³³. En los años sesenta, como veremos, 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" (...) "Échapper réellement à Hegel suppose d'apprécier exactement ce qu'il en coûte de se détacher de lui ; cela suppose de savoir jusqu'où Hegel, insidieusement peut-être, s'est approché de nous ; cela suppose de savoir, dans ce qui nous permet de penser contre Hegel, ce qui est encore hégélien ; et de mesurer en quoi notre recours

⁴³² Elisabeth Roudinesko, *Jaques Lacan. Esbozo de una vida*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 157.

⁴³³ V. Descombes, *Lo mismo y lo otro*, Madrid, Ed. Cátedra, Col. Teorema, 1988, p. 30.

contre lui est encore peut-être une ruse qu'il nous oppose et au terme de laquelle il nous attend, immobile et ailleurs" ⁴³⁴.

La influencia que ejerció Hegel a través de Kojève ha sido unánimemente reconocida pero no por ello ha quedado libre de críticas, acusándole Garaudy de falsear a Hegel o al menos de dar de él una imagen filtrada por sus propias opiniones. En toda interpretación es inevitable cierto subjetivismo, y 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."⁴³⁵. 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."⁴³⁶. Como ha planteado Descombes, la interpretación kojeviana 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"⁴³⁷, 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

⁴³⁴ M. Foucault, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 74-75.

⁴³⁵ C. Goldaracena, op. cit., p. 53.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁴³⁷ V. Descombes, op. cit., p. 33.

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 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". "Habría que salir del concepto para enunciar lo que importa en definitiva: la existencia o la inexistencia, ser o no ser."⁴³⁸. En lo que respecta a Bataille, y como hemos visto, 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."⁴³⁹. 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"⁴⁴⁰, 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

⁴³⁸ Ibidem, p. 40.

⁴³⁹ Ibidem, p. 40.

⁴⁴⁰ J. Derrida, "De la economía restringida a la economía general", en *Escritura y Diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 348.

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"⁴⁴¹. Para 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"⁴⁴². 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"⁴⁴³ 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"⁴⁴⁴. 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 es 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

⁴⁴¹ Ibidem, p. 367.

⁴⁴² Georges Bataille, *Discusión sobre el pecado*, Buenos Aires, Paradiso, 2005, p. 75.

⁴⁴³ J, Derrida, op. cit., p. 345.

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 348.

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"⁴⁴⁵, se aparta de la visión hegeliana de la negatividad para reivindicar algunos aspectos de lo humano que no 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*), en el que expresa claramente su visión del ser humano 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*. Esta 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 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. En definitiva, 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

⁴⁴⁵ C. Goldaracena, op. cit., p. 31.

interior rechaza claramente esta posibilidad y niega cualquier forma de ser sobrenatural.

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"⁴⁴⁶. 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 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

⁴⁴⁶ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 118.

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. Ya hemos visto que en su obra *El Erotismo*, tal vez la que hubiera sido segunda parte de la trilogía y anterior por tanto a *La Soberanía*, 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 para Bataille, 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."⁴⁴⁷ Como dice Derrida, "Bataille no se toma en serio lo negativo", "se ríe a carcajadas"⁴⁴⁸. Al contrario que Derrida, hay que señalar que 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"⁴⁴⁹. 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.

En este sentido, es importante señalar e insistir en que en los años en que Hegel, como hemos visto, 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, los que se ha dado en llamar "de la sospecha", cuyo empeño ha consistido en salir "escapar" a Hegel, hayan considerado a Bataille un precursor y hayan visto en él un iniciador, un pionero, una manera diferente

⁴⁴⁷ C. Goldaracena, op. cit., p. 135.

⁴⁴⁸ J. Derrida, op. cit., p. 351.

⁴⁴⁹ C. Goldaracena, op. cit., p. 137.

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 tal experiencia transformadora en el hecho mismo de escribir, que será transmitida al lector, de manera que este encuentre en la lectura su propia experiencia y resulte igualmente transformado. Este nuevo "estilo" de pensar, claramente nietzscheano, y 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 "la démarche dans laquelle Foucault s'engage dès le début des années 1960, à savoir, pour résumer, déconstruire/détruire le concept de sujet souverain et celui de conscience, le concept d'auteur ainsi que l'idée d'une histoire continue, n'a pas pu se faire, me semble-t-il, sans cette référence déterminante à la pensée de Bataille et de Blanchot."⁴⁵⁰

5.4 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 que 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 "semejante" a los horrores

⁴⁵⁰ Roberto Nigro, "Foucault lecteur de Bataille et de Blanchot", en *Michel Foucault, la littérature et les arts*, París, Kimé, 2004, p. 39.

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. El autor, como dice Goldaracena, "se erigía en juez, poniéndose por encima o al margen de unas u otras a las que indefectiblemente calificaba de desencaminadas, fallidas o incoherentes"⁴⁵¹. En definitiva, 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

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 355.

podiera tener para la vida de un hombre -su única vida-, sacrificarla en favor del futuro de otros. 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. Bataille intervino en este enfrentamiento defendiendo a Camus pero intentando en todo momento la reconciliación, porque aunque en algunas cosas pudiera considerarse próximo a él en otras se sitúa muy lejos. Bataille señala lo esencial del libro de Camus en el parentesco del término "rebeldía" con el de "negatividad" hegeliano; un impulso que se rebela contra lo dado por la naturaleza dando lugar al mundo servil del trabajo, pero que vuelve después a rebelarse contra ese nuevo orden. Como dice Marmande Bataille toma partido por Camus "et peaufine, à partir des éléments du débat, une sorte de poétique de l'insoumission : « Le monde ne sera sauvé, s'il peut l'être, que par des insoumis »."⁴⁵²

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 "aquellas que le permiten desarrollar al máximo sus cualidades en relación con la producción"⁴⁵³. 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 tanto soberana. En el breve desarrollo histórico que

⁴⁵² F. Marmande, *Sartre, Bataille: le pas de deux*, en Magazine Littéraire n° 243, op. cit., p. 45.

⁴⁵³ C. Goldaracena, op. cit., p. 362.

Bataille dedica a la idea de la soberanía, en su obra así titulada, 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"⁴⁵⁴ 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?"⁴⁵⁵ 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"⁴⁵⁶ 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 esta 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 la expresión de la subjetividad de los soberanos y el artista quedaba así subordinado al servicio de tal soberanía encarnada en reyes y sacerdotes que no podían comunicarse directamente, personalmente, con los demás, sino que necesitaban al artista como intermediario, de tal manera que éste no era la expresión del rey en concreto, 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 que el rey debía aspirar y al poder que este 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 y conforme el mundo sagrado declinó en su forma profana, el arte profano se convirtió en un "simulacro" del arte sagrado y, aunque puede seguir expresando la soberanía de una subjetividad sagrada no puede sino "añadir" la subjetividad humana. Mientras que el arte sagrado procedía de la repetición, el arte profano puede renovar pero "el

⁴⁵⁴ Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 109.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 111.

artificio es evidente desde el momento en que la expresión ya no tiene la inmutable forma consagrada por los siglos"⁴⁵⁷. 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"⁴⁵⁸.

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, de manera que 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" y para él 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 arrebatársela a quien la había usurpado.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 118.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 121.

V - LA EXPERIENCIA CREATIVA. HACIA UN ARTE BATAILLEANO.

"La littérature est l'essentiel, ou n'est rien."⁴⁵⁹

1.- INTRODUCCIÓN.

Bataille ha consagrado al tema del arte numerosos trabajos. Y aunque algunos de sus libros y artículos estén expresamente dedicados al tema artístico, 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 Bataille 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. "Je n'ai d'autre moyen de m'exprimer que de parvenir à cet exposé d'une philosophie qui serait en même temps une oeuvre d'art"⁴⁶⁰, 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. La primera de estas revistas fue *Documents*, aquella por la que fueron pasando todos los surrealistas disidentes del grupo de Breton, que de una u otra forma simpatizaron con Bataille y en la que desarrollaron su lucha contra cierto tipo de surrealismo. En ella se va a iniciar una postura violentamente antiidealista que siempre mantendrá.

Los libros que se pueden considerar más específicamente relacionados con el arte como tema de reflexión, son aquellos que le fueron encargados: *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la Naissance de l'art, Manet y Les larmes d'Éros*. En estas tres obras Bataille 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

⁴⁵⁹ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes IX*, op. cit., p. 171.

⁴⁶⁰ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes IV*, op. cit., p. 397.

de que no son sus principales obras, ni siquiera en cuanto a su planteamiento del arte se refiere.

2.- LOS ORÍGENES DEL ARTE.

Hay tres obras fundamentales que Bataille dedicó expresamente al arte o más bien a sus orígenes. Por una parte los trabajos que le fueron encargados en 1955 sobre Lascaux y Manet, que realizaría simultáneamente sobre el nacimiento del arte y el nacimiento del arte moderno respectivamente. Por otra parte, *Las lágrimas de Eros*, una obra también en cierto modo hecha por encargo, que comenzaría en 1959 y que tendría 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.

2.1 Lascaux

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 trasgresión, desarrollando a partir de ahí su interpretación sagrada del nacimiento del arte. Dice Bataille: "La transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste et qu'à peu près, la

naissance de l'art coïncide, à l'Age du renne, avec un tumulte de jeu et de fête"⁴⁶¹.

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 distinto, 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 el interior, 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."⁴⁶² 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

⁴⁶¹ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes IX*, op. cit., p. 41.

⁴⁶² Ginés Navarro, *op. cit.* p. 120.

constatar que "el cuerpo es podredumbre disimulada por la belleza de la piel"⁴⁶³.

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 irremediabilmente 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"⁴⁶⁴.

El ser humano se desarrolló como tal construyéndose en contraposición a "lo otro" que representa el mundo animal. "Les conditions fondamentales du passage de l'animal à l'homme, que sont l'interdit et la transgression par laquelle l'interdit est dépassé."⁴⁶⁵ 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

⁴⁶³ Ibidem, p. 23.

⁴⁶⁴ Ibidem, p. 125.

⁴⁶⁵ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes IX*, op. cit., p. 42.

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 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, "c'est de reconnaître la mort -de se froter à l'« impossible » pour utiliser un terme de Bataille- que l'humanité se constitue et crée, du même coup, les conditions de l'érotisme et de l'art."⁴⁶⁶ Este será el tema, como veremos después, del último libro que publicaría: *Las lágrimas de Eros*.

2.2 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 añaden 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 "les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait"..."réinvente le tableau-objet, le tableau comme matérialité, le tableau comme chose colorée"⁴⁶⁷. 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 "étranger au mythe

⁴⁶⁶ D. Lecoq, *Présentation en Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, París, Magazine littéraire n° 243, Junio de 1987, p. 17.

⁴⁶⁷ Stefano Catucci, "La pensée picturale", en *Michel Foucault, la littérature et les arts*, op. cit., p. 128.

romantique du génie."⁴⁶⁸ 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 supprima la signification du sujet. Supprimer le sujet, le détruire, est bien le fait de la peinture moderne, mais il ne s'agit pas exactement d'une absence : plus ou moins, chaque tableau garde un sujet, un titre, mais ce sujet, ce titre sont insignifiants, se réduisent au *prétexte* de la peinture."⁴⁶⁹ 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 genèse d'une ère nouvelle dans l'expression artistique et dans la sensibilité en général."⁴⁷⁰ 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 "réduit la convention théâtrale et le réalisme anecdotique"⁴⁷¹, y plasma el momento soberano de una indiferencia "definitiva", dado que "le paroxysme de l'indifférence était l'indice d'une blessure secrète"⁴⁷².

⁴⁶⁸ V. Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 154.

⁴⁶⁹ Georges Bataille, *Ouvres Complètes IX*, op. cit., p. 133.

⁴⁷⁰ V. Teixeira, op. cit., p. 156.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 165.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 167.

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 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.

2.3 - 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 1962. 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..."⁴⁷³. Irremediablemente Bataille estaba enfermo. Es por eso que quizás se pueda considerar que este ambicioso proyecto que él había concebido como el "livre plus remarquable qu'aucun de ceux que j'ai déjà publiés"⁴⁷⁴, no llegase a tanto, aunque en 1961 fuera 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."⁴⁷⁵ 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" muestra la fascinación del ser humano por la muerte, el deseo de transgredir el límite de la vida, tema que ya había desarrollado en su obra *El erotismo*. 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 en una de sus obras de juventud, *El ano 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

⁴⁷³ Georges Bataille, *Las Lágrimas de Eros*, p. 13.

⁴⁷⁴ V. Teixeira, op. cit., p. 174.

⁴⁷⁵ Georges Bataille, *Las Lágrimas de Eros*, p. 37.

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 interesante afirmación: "nuestra única salida es la conciencia"⁴⁷⁶. El libro quiere abiertamente inducir a la conciencia de uno mismo. El arte, a partir del siglo XIX, comienza a mostrar esta 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 deba 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."⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 185.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 209.

3. - LA EXPERIENCIA CREATIVA

Los tres conceptos que hemos señalado como fundamentales en el pensamiento batailleano, a lo largo de la segunda parte de este trabajo, serán 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 en una "agitación" tan ridícula que los menos cobardes no son capaces de soportar, y aunque conscientes de su inutilidad y lo absurdo de su situación, son por ello los únicos de los que podemos decir que "ningún deber ser se opone a su vida"⁴⁷⁸.

El arte representa una revuelta contra el mundo profano del trabajo, dominado por el proyecto y la utilidad. 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

⁴⁷⁸ Georges Bataille, *El Ojo Pineal*, op. cit., p. 84.

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, que culminaría obligatoriamente en alguna homogeneidad estética"⁴⁷⁹ 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 "transgresse la culture et le savoir car elle procède d'un élément sauvage et inassimilable : le désir."⁴⁸⁰

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"⁴⁸¹. 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 belleza⁴⁸². 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 como ya se dijo en la primera parte, el mismo Eiffel había

⁴⁷⁹ Georges Bataille, *Obras Escogidas*, op. cit., p. 253.

⁴⁸⁰ V. Teixeira, op. cit., p. 23.

⁴⁸¹ Ginés Navarro, op. cit., p. 55.

⁴⁸² 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.

concebido como un gran gigante antropomorfo con un pie a cada lado del Sena, y que iba a representar la magnificencia de lo humano (francés principalmente), sobre el mundo. "Le passage de la forme simiesque à la forme humaine, celle-ci présentant déjà tous les éléments de l'architecture"⁴⁸³ diría Bataille considerando la evolución en vertical del humano 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 "philosophie de la lumière et de l'ombre indissociables"⁴⁸⁴. 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 "pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme"⁴⁸⁵. 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*, la revista que fundó en el 47 y que dirigirá

⁴⁸³ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes I*, op. cit., p. 172.

⁴⁸⁴ V. Teixeira, op. cit., p. 54.

⁴⁸⁵ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes I*, op. cit., p. 216.

hasta su muerte, donde encontraremos de nuevo significativos artículos sobre arte. En este 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, aunque son verdaderamente escasos los textos dedicados de forma específica o explícita al arte, no es menos cierto que sus consideraciones sobre la poesía y el arte en general permanecerán 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 de su vida, y también, o incluso diríamos principalmente, el arte -su propia creación- esta muy presente. ¿Es posible entresacar las consideraciones específicas que podamos 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"⁴⁸⁶. 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

⁴⁸⁶ Georges Bataille, *La experiencia Interior*, op. cit., p. 11.

designo ahora bajo el nombre de: *meditación*⁴⁸⁷, y poco más adelante añadirá "La efusión más próxima a la meditación es la poesía"⁴⁸⁸.

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 como insistirá una y otra vez Bataille: "no puede tener otra preocupación ni otro fin que ella misma"⁴⁸⁹. 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"⁴⁹⁰; 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 este 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 para dejarlo claro desde el principio, que "solo la razón tiene el poder de deshacer su obra, de demoler lo que edificaba. La locura no es eficaz"⁴⁹¹. 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"⁴⁹². 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"⁴⁹³. Es en este mismo diálogo

⁴⁸⁷ Ibidem, p. 196.

⁴⁸⁸ Ibidem, p. 199.

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 16.

⁴⁹⁰ Ibidem, p. 23.

⁴⁹¹ Ibidem, p. 55.

⁴⁹² Jordi Llovet, "Introducción", en *Georges Bataille. La literatura como lujo*, Madrid, Versal travesías, 1993, p. 10.

⁴⁹³ Platón, *Diálogos*, México, Porrúa, S.A. 1976, p. 477.

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 sin duda un giro importante va a tener 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."⁴⁹⁴ 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 de mediados del XIX cuando, como rechazo al utilitarismo y puritanismo propios de la burguesía como nueva clase dirigente de la sociedad, 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 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

⁴⁹⁴ *Ibidem*, pp. 98-99.

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"⁴⁹⁵. En el artículo *¿Es útil la literatura?* de 1944, califica de "fatalidad del fascismo" el haber querido "convertir la literatura en un instrumento"⁴⁹⁶. 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."⁴⁹⁷

En numerosas ocasiones insiste en la relación entre la necesidad de ser útil y la "debilidad" del artista, cuando éste, 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. Y precisamente porque Sartre es el mayor representante del escritor comprometido dirá de él en una carta a Merleau-Ponty de 1947 que "es el mayor de todos los literatos-parásitos de la burguesía que he conocido"⁴⁹⁸. Es importante insistir, respecto a este asunto, que Bataille no dirige sus críticas hacia el contenido o la forma de la obra de arte, sino que lo que podríamos considerar la perspectiva batailleana propiamente dicha, se encamina hacia la actitud, a la experiencia interior del artista en el momento de crear. Este párrafo es contundente a ese respecto: tal

⁴⁹⁵ Georges Bataille, "El surrealismo y Dios", en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 100.

⁴⁹⁶ Georges Bataille, "¿Es útil la literatura?", en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 31.

⁴⁹⁷ K. Schwitters, Citado por Lourdes Cirlot en *Las claves del dadaísmo*, op. cit., p. 51.

⁴⁹⁸ Georges Bataille, "Carta al señor Merleau-Ponty", en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 67.

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"⁴⁹⁹.

En *Voluntad de lo imposible*, de 1945, Bataille 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"⁵⁰⁰.

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 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 poésie donne la clé du sacré dans la mesure où elle communique l'instant où l'homme plonge dans l'inconnu"⁵⁰¹.

Para Bataille el arte no es comunicación, como lo es para Sartre, sino que, 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.

⁴⁹⁹ Georges Bataille, "¿Es útil la literatura?", en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 32.

⁵⁰⁰ Georges Bataille, "La voluntad de lo imposible", en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 41.

⁵⁰¹ V. Teixeira, op. cit., p. 91.

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"⁵⁰². 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 "n'est pas seulement le plus grand des peintres vivants : il est aussi le plus 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"⁵⁰³.

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

⁵⁰² Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, op. cit., pp. 25-26.

⁵⁰³ Georges Bataille, "¿Es útil la literatura?", en *La literatura como lujo*, op. cit., p. 32.

que] se les deja interpretar el rol negativo del freno⁵⁰⁴ 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"⁵⁰⁵. 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"⁵⁰⁶.

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"⁵⁰⁷ 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* podemos leer que "écrire est rechercher la chance"⁵⁰⁸, pero "es necesario forzar la suerte"⁵⁰⁹ diría en *La experiencia interior*, 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 "voluntad de suerte".

⁵⁰⁴ N. Chomsky y M. Foucault, *La naturaleza humana: justicia versus poder*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 25.

⁵⁰⁵ Georges Bataille, *El límite de lo útil*, Madrid, Losada, 2005, p. 131.

⁵⁰⁶ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 70.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 65.

⁵⁰⁸ Georges Bataille, *Oeuvres complètes III*, op. cit., p. 69.

⁵⁰⁹ Georges Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., p. 48.

4.- 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 martilleando 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-silencio. 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 de la luz y el orden establecidos? 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 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 afuera a través de sus ventanas, sino que toda su construcción visible desde fuera 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 des-cubren, 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 Brancussi 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"⁵¹⁰. 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. 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 Heidegger, éste 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"⁵¹¹. Es también significativo a este respecto cuando Chillida 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"⁵¹². 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 dice 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

⁵¹⁰ Mircea Eliade, *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 1995, p. 142.

⁵¹¹ Martín De Ugalde, *Hablando con Chillida*, San Sebastián, Txertoa, 2002, p. 103.

⁵¹² Varios Autores, *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*, Barcelona, Destino, 2003, p. 55.

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 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"⁵¹³. 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"⁵¹⁴.

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 insistiendo en ello en numerosas ocasiones, contra la opinión sartriana: 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 le 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

⁵¹³ Henry Moore, *Escultura*, Barcelona, Polígrafa, 1981, p. 59.

⁵¹⁴ Jacob Baal-Teshuva, *Rothko*, Colonia, Taschen, 2003, p. 57.

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 sartriana. Es por ello que como dice Adorno "el lenguaje es un constitutivo y un enemigo mortal del arte". Para este filósofo y músico alemán "su 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"⁵¹⁵. 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 piensa que cuando uno percibe el desarrollo de una obra artística, sus motivaciones, su contenido, su intención y su idea, todavía "ha pasado por alto lo esencial". Insiste, en su *Teoría estética*, en la necesidad que tiene la obra de orientarse hacia la verdad, y cómo deben tener un "momento cognoscitivo", puesto que dejarlas en manos de la irracionalidad sería un error y una "profanación". Sin embargo tras este momento racional necesario, la experiencia artística es "la evidencia de lo inevidente, la comprensión de lo incomprensible. (...) La tarea de la filosofía del arte no es clarificar lo incomprensible, como ha intentado tozudamente la especulación, sino que se trata de entender la propia incomprensibilidad".⁵¹⁶

Didier Ottinger, en *La ateología estética*, pone como máximos ejemplos de lo que el 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"⁵¹⁷. Ambos fueron amigos de Bataille y compartían sin duda muchos puntos de vista. Es interesante cuando Giacometti dice : "je commençais deux ou trois sculptures différentes et elles arrivaient au même point, elles devenaient

⁵¹⁵ T. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus humanidades, 1990, p. 151.

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 449.

⁵¹⁷ D. Ottinger, "La "ateología" estética de Georges Bataille", en *Homenaje a Georges Bataille*. Madrid, Centro Cultural del Conde duque, 1992, p. 99.

toujours la même chose..."⁵¹⁸ Aunque comenzaba con una idea previa, un proyecto concreto de trabajo, sin embargo, en el proceso se perdía. El lo describe, y muchos otros artistas lo han descrito también así, como si la obra misma adquiriese su propia voluntad y el artista se dejase llevar por ella, como en un sueño, hasta despertar y comprobar sorprendido hasta qué punto no era ese resultado lo que había imaginado o proyectado. Este "perdersse" y despertar en el proceso de trabajo es la experiencia interior, creativa en este caso, descrita y planteada por Bataille. No es dejarse llevar y "que salga" lo que sea, como criticaba Adorno, sino que partimos de un proyecto y un método de trabajo aún sabiendo que ese mismo proceso llevará al artista a la pérdida de sí, a la disolución o aniquilación del sujeto como tal, en un afuera convertido en sujeto-objeto. Esta voluntad de ir más allá, hasta el extremo de lo posible, como en la "petite morte", pero sabiendo que no es la muerte definitiva, sino que ese extático momento de cercanía con la muerte es de una tal intensidad vital que el artista ya vivirá pendiente de ese momento, de repetirlo una vez más e ir un poco más lejos, un poco más cerca de lo imposible.

⁵¹⁸ A. Giacometti, *Écrits*, París, Hermann, 1997, p. 244.

VI - CONCLUSIÓN

Hemos llegado al final de este 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 y sincero. 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 resignación pasiva y decepcionada, sino con la pasión de quien desea, -amavivir 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, de forma más o menos explícita. El caso de Foucault es especialmente significativo para nosotros. También para la literatura, su obra ha sido una referencia esencial del siglo XX. Así, tanto en el pensamiento como en el arte, encontraremos importantes autores que de una u otra forma han seguido sus huellas por diferentes caminos. Nosotros nos hemos adentrado quizás por el menos transitado: el del arte.

Son muy pocos los estudios realizados sobre este aspecto del pensamiento batailleano. Es ahí donde hemos querido situar este estudio, el camino solitario, apenas transitado, que nos ha conducido a plantear una forma muy peculiar de entender el arte. Muy lejos de los planteamientos tradicionales 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 creación o la experiencia, también extática, 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 a veces fundirse; el único lugar donde tal vez esto fue posible. Bataille aparece en la escena a principios de los años veinte, tras una infancia difícil que le dejaría cicatrices imborrables. Se instala en la capital y comparte la universidad con la vida bohemia y nocturna. Desde ese momento se relacionará con todos los jóvenes que hoy conocemos como grandes artistas o filósofos.

Casi desde el principio Bataille había sentido la necesidad, la urgencia, de comunicar lo inefable, de sentirse partícipe de una comunidad en la que ampliar el yo hasta encontrar un verdadero nosotros. En su adolescencia, y durante unos pocos años, pensó haberlo encontrado en la iglesia católica. Este es el primer rasgo de la vida y el pensamiento de Bataille que hemos querido seguir, pues tal necesidad se mantuvo en él hasta su muerte, pasando por diferentes formas. Primero fue en el propio entorno afectivo, social, estético y político, que frecuentaba en aquel París tan especial, donde pensó fundamentar las características de su añorada íntima comunicación. Más tarde, trascendiendo los límites concretos y cercanos de lo afectivo, y ante la crítica situación europea de los años treinta, buscaría en la política, a través de una militancia nada ortodoxa de izquierdas, tan radical como romántica, un nuevo nosotros proyectado a un futuro soñado. Pero ya no se conforma, como al principio, con entrar a formar parte de una comunidad establecida, sino que cada vez más piensa en plantear él mismo las bases de una tal comunidad creada a la medida de sus expectativas. Es el momento cumbre, cuando Europa está a punto de estallar, cuando va a fundar un misterioso grupo, Acéphale, en parte sociedad secreta, en parte

comunidad religiosa y sin duda también, grupo de acción política y revolucionaria. La Guerra acabaría con todos los sueños.

Bataille se encuentra solo, como nunca lo había estado. Su compañera ha muerto, sus amigos se han dispersado, sus proyectos han fracasado y se sume en la desesperación más desgarrada. Con una actitud tal vez en algo semejante a la de un asceta o un místico oriental, comienza un largo y solitario viaje sin retorno por las profundidades de sí mismo. Ahonda en su propia experiencia con el valor propio de la desesperación y comienza de una forma desordenada, que en un primer momento puede resultar ininteligible, un diario muy especial, algo que va a convertirse, poco a poco, en una extraña y enigmática obra, algo diferente, entre la creación artística y el ensayo filosófico.

Para algunos, la *Summa ateológica* es su obra cumbre, para otros, tan sólo el principio de algo que después iba a desarrollar. Pero sin duda, se trata de un modelo, una manera de hacer filosofía, que ha marcado el camino a seguir, diríamos el estilo, de toda una generación de filósofos, los de la segunda mitad del XX.

Hemos visto también, cuáles fueron la principales influencias teóricas que contribuyeron en la formación del pensamiento del joven Bataille. Influencias que directamente absorbió del ambiente en el que se había integrado, y que no se limitaban sólo al ámbito filosófico. Es por eso que resulta inevitable, al estudiar a Bataille, estudiar igualmente su vida y las características del entorno social, estético y político en que vivió. Todo ello confluyó en la *Summa*, y por ello también en este caso, es imprescindible comprender las circunstancias extremas en que fue escrita para aproximarse a su contenido teórico. Hemos señalado un antes y un después en la obra batailleana. Las obras anteriores a la *Summa* son sus precedentes y las posteriores, consecuencias nacidas a partir de ella. En esta obra cumbre va a formular los grandes conceptos característicos de su obra. Mientras que en la obra anterior encontramos estas ideas en fase germinal, la posterior se puede interpretar como diversas aplicaciones de tales conceptos a diferentes áreas, principalmente al área económica.

Para Bataille, todo acto humano se refiere a un primigenio y sencillo problema ético: qué hacer. En un primer momento, el homo sapiens ha

desarrollado la capacidad de salir de la inmediatez absoluta de la naturaleza a través precisamente de esa pregunta, ya que sólo el hecho de plantear qué debo hacer, supone retrasar el momento, trascender el presente en la esperanza de un momento futuro, posiblemente preferible. Así, es la trascendencia misma, el mundo del trabajo y la ley, del orden y la palabra, lo característico y exclusivo de lo humano, frente a un continuo inmanente que habíamos abandonado. Este distanciamiento no tiene vuelta atrás, el hombre, de ninguna manera puede regresar a la animalidad perdida, y sin embargo, una cierta nostalgia le empuja una y otra vez a mirar atrás. Es tal la fascinación que el humano siente por la naturaleza, que de una manera u otra, siempre ha tendido a divinizarla. El pensamiento de Bataille es en definitiva el planteamiento de una posibilidad: que el humano pueda recuperar lo que ha perdido en el camino, llegar a ser humano sin por ello retroceder a estadios anteriores de su evolución.

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 tales límites o prohibiciones no podrían ser mantenidos si no 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 desgarrar 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 es 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 Bataille 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, trascender la propia muerte, 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 nos mantiene alejados de la muerte. 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 consciencia, de la individualidad, las que nos disuelven como sujetos, en el Afuera. Son las experiencia del amor, de la risa y del éxtasis, las que nos hacen sentir la vida, 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 es 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. Son muchos los artistas que en la Historia podríamos considerar batailleanos, pero hemos preferido centrarnos en la

experiencia, más o menos explícita, de algunos de sus contemporáneos que, de una u otra forma, compartieron con él un mismo escenario temporal y cultural. Esta manera de acercarnos al hecho artístico es ajena a lo que la Historia del Arte 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.

VII - BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía de Georges Bataille

- Bataille, Georges, *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 año 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.

- Argullol, Rafael, *Prólogo*, en Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Barcelona, Círculo de lectores, 1992.
- Baal-Teshuva, Jacob, *Rothko*. Colonia, Taschen, 2003.
- Bakunin, M, *La revolución social en Francia I*, Madrid, Jucar, 1980.
- Barrera, Víctor, *¿Qué es una obra de arte, hoy?* Sevilla, Promociones Al-Andalus S.L., 1999.
- Barrios, Manuel, *La voluntad de poder como amor*, Barcelona, Serbal, 1990.
- Barthes, Roland, *La métaphore de l'oeil*, en Critique août-septembre 1963. N° 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.
- Boix, Esther, *Del Arte Moderno II. La razón y el sueño*, Barcelona, Polígrafa, 1989.
- Bougault, Valérie, *Paris. Motparnasse*, París, Terrail, 1996.
- Breton, André, *El Surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1972.
- Breton, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995.
- Breton, André, *Antología 1913 - 1966*, México, Siglo XXI, 1979.
- Breton, André, *Les pas perdus. Oeuvres complètes I*, París, Gallimard, 1988.
- 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, *Introducción. El amor de un ser mortal*, en Bataille, Georges, *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Chomsky, N. y Foucault, M., *La naturaleza humana: justicia versus poder*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- Cirlot, Lourdes, *Las claves del dadaísmo*, Barcelona, Planeta, 1990.
- Centre Georges Pompidou, *Constantin Brancusi. Petit Journal de l'exposition*, 13 avril - 21 août 1995.

- 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.
- Dylan, Bob, *Crónicas Volumen 1*, Barcelona, Global Rhythm Press, 2005.
- 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.
- Escohotado, Antonio, *Historia general de las drogas*, Madrid, Espasa, 1999.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Diccionarios, 1988.
- 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, *Preface a la transgression*, en *Critique* août-septembre 1963. N° 195-196, París, Minuit, 1963.
- Foucault, Michel, *Presentación*, en *Bataille, Georges, Oeuvres Complètes*. París, Gallimard, 1973.
- Gefen, Gérard, *Paris des artistes*, París, Éditions du Chêne, 1998.
- Giacometti, Alberto, *Écrits*, París, Hermann, 1997.
- Gide, André, *Les nourritures terrestres*, París, Gallimard, 2007.
- 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 n°449, Enero de 2006.
- Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral-Labor, 1983.
- Kessler, Mathieu, "L'art a plus de valeur que la vérité", en *Nietzsche*, París, Magazine Littéraire Hors-série n° 3, 2001.
- Lautreamont, *Los Cantos de Maldoror*, Madrid, Catedra, 1988.
- Lecoq, D., *Présentation*, en *Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, París, Le Magazine littéraire n° 243, Junio de 1987.
- Legrand, Gérard, *Freud, penseur et pensé*, en *Freud et ses héritiers. L'aventure de la psychanalyse*, París, Magazine Littéraire Hors-série n°1, 2000.
- Leiris, Michel, *De Bataille l'impossible a l'impossible "Documents"*, en *Critique* aout-septembre 1963, n° 195-196, París, Minuit, 1963.
- Le Rider, *Les premières lectures françaises*, en *Nietzsche*, París, Magazine Littéraire Hors-série n° 3, 2001.
- Lynton, Norbert, *Cubismo y cubismos: versiones, extensiones y contradicciones a principios del siglo XX*, en *Las formas del cubismo. Escultura 1909 - 1919*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- 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.
- Marinetti, F.T., *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.
- Marmande, F., *Sartre, Bataille: le pas de deux*, en *Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, París, Magazine littéraire n° 243, Junio de 1987.

- Martí, José, *Antología Mínima*, Tomo 2, La Habana, Instituto cubano del libro. Editorial de Ciencias Sociales, Ediciones políticas, 1972
- Mauss, Marcel, *Sociedad y Ciencias Sociales. Obras III*, Barcelona, Barral, 1972.
- Metraux, Alfred, *Rencontre avec les ethnologues*, en *Critique* août-septembre 1963. N° 195-196, París, Minuit, 1963.
- Meunier, Jacques, *L'horizon aztèque*, en *Georges Bataille: la littérature, l'érotisme et la mort*, París, Magazine littéraire n° 243, Junio de 1987.
- 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.
- Nacov, Andréi, *Malévitch. Aux avant-gardes de l'art moderne*, París, Gallimard, 2003.
- Navarro, Ginés, *El Cuerpo y la mirada*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Madrid, Valdemar, 2005.
- Nietzsche, F., *La Gaya Ciencia*, Madrid, Alba, 1997.
- Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Nigro, Roberto, *Foucault lector 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.
- Papp, Desiderio, *Einstein. Historia de un espíritu*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- Peignot, Colette, *Écrits de Laure*, París, Pauvert, 1985.
- Pla, José, *Vida de Manolo*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1976.
- Rae, Alastair, *Física cuántica. ¿ilusión o realidad?* Madrid, Alianza Universidad, 1988.
- Read, Herbert, *La escultura moderna*, Barcelona, Ediciones Destino S. A., 1994.
- Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1999.
- Rimbaud, Arthur, *Poesías*, Paris, Aux Quais de Paris, 1966.

- 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.
- Serra, Manuel, *Introducción*, en Lautreamont, *Los Cantos de Maldoror*, Madrid, Catedra, 1988.
- Sollers, Philippe, *La grande école du goût. Nietzsche*. París, Magazine Littéraire Hors-série n° 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.
- Tzara, Tristan, (prologo de 1957) *La aventura Dadá*, Barcelona, Júcar, 1973.
- 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.
- Varios Autores, *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2000.
- Vattimo, Gianni, *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, Península, 1985.
- Vicente Aliaga, Juan, *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia*, Donostia, Fundamentos, 1994.
- Waldberg, Patrick, *Acéphalogramme* en París, Magazine Littéraire n° 231. Abril de 1995.