



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La soberanía de la imagen, análisis de la obra literaria de Georges Bataille y Pierre Klossowski

Juan Pablo Patiño Karam

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



FACULTAT DE FILOLOGIA

Programa de doctorado: Estudios de lenguas y literaturas en el ámbito
románico (bienio 2004-2006)

Tesis doctoral

**La soberanía de la imagen, análisis de
la obra literaria de Georges Bataille y
Pierre Klossowski**

Juan Pablo Patiño Karam

**Directora de Tesis:
Dra. Marta Segarra Montaner**

A Andrea, mi imagen fulgurante...

Índice

Resumen	7
Introducción	17
I Intensidad y experiencia	37
II La afirmación en el mal	59
III Imágenes incendiadas	87
IV Bajo el dictado de la imagen	111
V La danza de la diosa	163
VI Golosina caníbal	213
VII La diosa-enigma	281
Conclusión	337
Bibliografía citada	345

Resumen

El presente estudio tiene por objeto el análisis de la obra literaria de Georges Bataille y Pierre Klossowski. A través del propio pensamiento de estos autores y utilizando diversas fuentes teóricas¹ ponemos en paralelo su literatura para encontrar convergencias, pero sobre todo para mostrar cómo sus relatos recusan todo sentido en una puesta en escenas de intensidades que generan imágenes singulares. Imágenes que aniquilan su contenido, pero que a la vez, se abisman ellas mismas como expresión de una apuesta al instante. Apuesta y juego que se materializa en su literatura como imágenes incendiadas: expresión de fulguraciones que consumen sus contenidos, a sí mismas y a las miradas que cae bajo su fascinación.

1.- Desarrollo teórico

Los dos primeros capítulos de nuestro análisis los dedicamos a la obra ensayística de Bataille y Klossowski, que pone en juego diversas nociones. Nociones que se entremezclan, superponen y funden, pero que lo hacen abriéndose a diversas dimensiones. Analizamos primero la elisión de la identidad en su obra. Elisión que está en relación con la recusación de todo orden, finalidad y saber. Rompimiento que tiene como correlato la expresión de las intensidades y las fuerzas irreductibles de la vida. De esta manera se muestra que en Klossowski y Bataille aparecen dos territorios que son contradictorios y están encontrados, y que sin embargo guardan una esencial relación. El hombre está constituido como ser cerrado por el saber y el lenguaje, y ello lo supedita a un orden, a una moral y a una serie de elementos teleológicos que limitan su vida. No obstante, entregándose a ciertas efusiones soberanas (como la poesía, la risa, la fiesta, el erotismo, la embriaguez, el sacrificio, el arte

¹ Principalmente recurrimos a la obra de Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Michel Foucault, Antonin Artaud, Giorgio Agamben, Maurice Blanchot, Pascal Quignard y a una amplia bibliografía sobre la mitología grecolatina.

en una revuelta total), el hombre también es desgarrado por las fuerzas del cuerpo tal que proporcionan al ser una libertad total. Con ello la identidad del hombre se aniquila permitiendo así la erupción de las fuerzas de la vida que lo arrojan a la libertad. El hombre entonces entra en un juego infinito de simulacros que se multiplican en un movimiento disyuntivo sin fin y que lo arrojan a la repetición del instante soberano.

El mal es otra dimensión esencial tanto en Klossowski como en Bataille. Esta noción posee múltiples atributos y acepciones en ellos (influenciados además por Sade y por Nietzsche). Su obra se eleva como rechazo a toda moral y toda trascendencia. Más allá del bien y del mal, Bataille y Klossowski se entregan a la profanación de todo bien por mor del goce destructor de la vida y de la simulación. Pero este goce no persigue ningún fin, es inútil, es maldito. Goce de la vida que se manifiesta como pérdida y sacrificio. La parte maldita es gasto que no busca más la exuberancia de su expresión. Plétora que, instalada en la muerte de Dios, no busca más que la exhibición suntuosa de la vida abocada al instante, al erotismo y al juego.

En el tercer capítulo desarrollamos la noción central de nuestra tesis: la imagen incendiada. Noción que es atravesada por una infinidad de características a la vez que conceptos libremente tomados prestados de diversos autores. Esta noción refiere a la puesta en escena, en la literatura de Bataille y de Klossowski, de imágenes expresadas en exuberancia y suntuosidad, pero que a la vez aniquilan los elementos que las constituyen. Empero, el movimiento sacrificial no se detiene ahí, sino que se extiende como incendio sin control a la imagen misma. Las imágenes en la literatura de Bataille y Klossowski son figuras que se entregan ellas mismas a la destrucción. Pero abandonadas a la ruina hacen víctima también a la mirada que las observa, creando con ello un fuego universal que arroja a una *mise en abyme* cósmica.

La noción de imagen incendiada está atravesada por la conceptualización de la repetición de la diferencia y el pensamiento nómada de Deleuze, como también por la *différance* y la iterabilidad de Derrida. La imagen incendiada la entendemos asimismo como acontecimiento tal como desarrolla este término Alain Badiou. Y estas imágenes en fuego también poseen

una potencia de fascinación que desarrollamos a partir del pensamiento de Pascal Quignard y Maurice Blanchot.

2.- Análisis de la obra de Georges Bataille y Pierre Klossowski

En el cuarto capítulo analizamos *Las leyes de la hospitalidad* de Pierre Klossowski. Lo hacemos partiendo primero de su libro *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento de las damas romanas*, donde Klossowski profundiza en las imágenes mitológicas del mundo romano. De ellas extraemos dos características fundamentales que son contradictorias a la vez que complementarias en la literatura de Klossowski. Por un lado estas imágenes se presentaban en los templos teniendo por objeto el culto, y se asociaban al orden social y moral. Por otro, estas imágenes se mostraban en solemnidades culturales y representaciones escénicas tal que se vinculaban con expresiones populares que ponían en relación al pueblo con el dios o la diosa.

Doble dimensión de la imagen mitológica que la lanzaba a una ambigüedad fundamental cuyos elementos entraban en contradicción. Por un lado el orden, por el otro las representaciones de comportamientos licenciosos que rechazaba Agustín de Hipona. Representaciones donde una liberación de expresiones sexuales tenía lugar a través de los mitos que multiplicaban las imágenes. En esas representaciones teatrales una doble naturaleza conformaba las imágenes: por un lado su naturaleza divina, pero también la expresión corpórea a través de lo sexual. Klossowski propone que esta duplicidad de naturaleza tenía su fuente en una arcaica práctica de prostitución sagrada. Las expresiones teatrales entonces son, en la cultura romana, el fruto de una desacralización progresiva que convertía a la actriz en sujeto de un erotismo ingenuo que se había emancipado de las solemnidades culturales, deviniendo con ello objeto de espectáculo.

Esta teatralización expresa elementos que permiten a Klossowski representar una parodia teológica. Klossowski conforma su literatura como una profunda fusión entre la teología y la pornografía. Fusión que tiene dos figuras fundamentales: Roberte y Diana. Roberte es el

personaje central de *Las leyes de la hospitalidad*. Estas leyes tienen por objeto tener la posibilidad de compartir a Roberte con cualquier visitante. En ellas, expresado por un lenguaje paródicamente escolástico, Roberte es puesta a disposición de otros, de la misma manera que en la prostitución sagrada. Pero en esas mismas leyes la identidad de Roberte (y de todos los personajes) es cuestionada haciendo de su posesión una expresión de lo imposible. La literatura de Klossowski es una ruina de la identidad que permite una interminable permutación de papeles donde los seres siempre son otros. Juego de espejos que se desarrolla a lo largo de un erotismo soberano que recusa los elementos que conforman a los seres. Pero en esa movilidad infinita, a través de las intensidades que los atraviesan, éstos son puestos ellos mismos en juego, un juego que los arroja al fuego.

En este capítulo analizamos los avatares de esta apertura que tiene lugar en las diversas imágenes que *Las leyes de la hospitalidad* generan. Apertura que fusiona lo sacro con el erotismo, pero que también pone en juego un paralelismo teológico entre la mitología cristiana y la mitología grecolatina, que se manifiesta especialmente a través de la figura de Dioniso. Utilizando la noción de la hospitalidad de Jacques Derrida y de los diferentes atributos de Dioniso, establecemos las diversas vías por las cuales *Las leyes de la hospitalidad* crean estos paralelismos entre lo erótico y lo sagrado, que a su vez se desdobra en un paralelismo entre las dos teologías mencionadas.

Y precisamente este movimiento de duplicación —de disyunción tal como lo describe Deleuze— genera simulacros que se multiplican sin cesar, siendo cada uno de ellos la expresión de la diferencia, es decir, un acontecimiento que se crea y se consume a sí mismo. Klossowski posee una monomanía que se exhibe en la interminable repetición un gesto (de la imagen de Roberte) que se manifiesta cada vez de manera diferente. Roberte se configura así como objeto de sacrificio, pero también divinidad sacrificadora que pone en juego incendiado la mirada que la contempla, llevando con ello al cosmos entero a abismarse. Y en ese sentido Roberte (como epifanía de las intensidades del cuerpo encarnadas en las formas divinas) es una serie de imágenes que expresan la vida (cuadros vivos) y que buscan en la exuberancia su propia manifestación. En un Teatro de la crueldad (en el sentido que le da

Artaud) esas imágenes son expresión de lo divino y de las fuerzas del cuerpo, que se quieren vividos en el instante.

El capítulo quinto se centra en *El baño de Diana*, que es una nueva y libre puesta en escena del mito de Acteón y Diana. En ésta, Klossowski despliega una vez más una teatralidad que da vida a imágenes que se despliegan como una expresión de intensidades eróticas y malditas, de sacrificio y de goce. Nueva puesta en escena que hunde a la mirada en la angustia, pero también la arrebatada con una risa soberana. A través de una repetición de escenas Klossowski desarrolla en *El baño de Diana* diversas configuraciones de la diosa que le permiten exhibir una serie de simulacros sin más fin que un goce estético destructor y alegre.

Esta imagen está conformada de diversas maneras. Primero como politeísmo, ya que ella porta diversas máscaras y a la vez es máscaras de diferentes dioses. Empero, la Diana de Klossowski tiene especialmente las características de una de esas divinidades: Dioniso. La Diana de Klossowski mantiene algunos atributos que la tradición atribuye a la diosa: ella es mortífera, cazadora nocturna e inasible, es una virgen celosa dadora de vida. Pero esta imagen también comparte con Dioniso algunos elementos: son divinidades que representan una alteridad angustiante, son extranjeras e irrumpen violentamente, son expresión de una máscara multiforme, están en relación con el sacrificio y la guerra, y también con el éxtasis, el erotismo y el arrobamiento. Ahora bien, esta obra de Klossowski también repite una comunión de dos teologías. Analizamos, con la ayuda de la obra de Jean-Luc Nancy, aquellos elementos que Klossowski hace comunes entre la teología cristiana y la mitológica clásica.

Otro aspecto esencial de *El baño de Diana* es la desnudez, característica que analizamos a la luz de la noción que hace de ésta Giorgio Agamben. Así, la desnudez de Diana está relacionada con la caída y el pecado. Es del mismo modo presentación del ser de manera inmediata en tanto apariencia última, es decir, la aparición del ser divino. La desnudez es también expresión de sensualidad y de la seducción del cuerpo. Pero la desnudez de la Diana de Klossowski también apela a una recusación de la verdad y de la identidad para dar paso a la simulación del cuerpo. Bajo este aspecto es expresión del fondo no intercambiable del

cuerpo y en ese sentido se relaciona con la noción de desnudez de Bataille como expresión del no-saber.

Klossowski repite en *El baño de Diana* la exhibición de un teatro que acontece en un tiempo mítico, que es el tiempo del eterno presente. Este tiempo en *El baño de Diana* lo relacionamos con el tiempo sin tiempo de *El Baphomet*; tiempo que es, en la obra de Klossowski, el tiempo del eterno retorno. Así, Klossowski desarrolla un teatro de las intensidades y del instante donde las imágenes se configuran como expresión de la vida, que a la vez es un poder de seducción que arrastra la mirada y que sacrifica a los seres; por tanto este teatro se configura, al hundir a su espectador, como imagen incendiada.

Los últimos dos capítulos están dedicados a la literatura de Bataille poniéndola en paralelo con la de Klossowski a través de las diferentes dimensiones de nuestro análisis, empero puntualizando su singularidad. En el sexto capítulo abordamos principalmente las novelas *Historia del ojo* y *El azul del cielo*. Para el análisis de *Historia del ojo* desarrollamos las nociones de transgresión, de crueldad, juego y de comunidad sagrada, para *El azul del cielo* adicionamos la noción de la guerra como expresión de gasto supremo. A partir de ello se muestra cómo Bataille recusa toda noción de orden y de bien para plantear un nuevo culto maldito que hunde y aniquila al ser, pero que por otro lado afirma la vida y el instante más allá de todo límite.

Para Bataille es fundamental la noción de transgresión, la cual posee un doble movimiento: la negación de ciertas formas y el rompimiento de las prohibiciones, y también la afirmación de todo aquello que supera esas restricciones. Puntualizamos especialmente que para Bataille el mantenimiento de las prohibiciones exagera y potencializa el movimiento que las rompe. Dado que estas prohibiciones provienen de ciertas formas religiosas, Bataille las hace partícipes de su literatura para, a partir de su puesta en escena, mancillarlas, sacrificarlas y romperlas. De esta manera para *Historia del ojo* analizamos como ciertos símbolos del orden son transgredidos en pos de una manifestación de las fuerzas de mal y del goce.

Así, mostramos cómo Bataille en esa transgresión, que exhibe sacrilegios contra los símbolos cristianos, da génesis a un nuevo culto maldito que pone en relación una nueva divinidad con la profanación de la religiosidad cristiana. A través de diversas escenas los personajes de *Historia del ojo* se van hundiendo cada vez más en esa dinámica transgresora, pero a la vez se van creando ritos nuevos, únicos y malditos que no buscan más que sacrificar el goce de los cuerpos y la libertad del placer que rompe con los límites del ser. Ritos que se celebran cada vez más con más potencia y que son cada vez más cruentos.

La crueldad es uno de los elementos esenciales de ese culto. Empero, en la práctica de esa crueldad, Bataille pone en paralelo la teología cristiana (que es profanada) con símbolos que corresponden al culto dionisiaco. Paralelismo y comunión de dimensiones divinas que, a través de la profanación y parodia de la primera, y la recuperación exuberante del segundo, da génesis a una nueva religión entregada a una risa soberana. Ahora bien, es sobre todo uno de los símbolos de Dioniso el que hace que la representación de la crueldad tenga lugar de manera suprema: la figura del toro. En la representación de una corrida de toros esta crueldad se hace dionisiaca, es decir, gozosa a la vez que mortal.

Mostramos de igual modo cómo el ojo es un objeto polisémico. Objeto que adquiere diversas formas donde la transgresión y la crueldad se funden con un goce henchido e imposible que tiene como pináculo la última escena de la novela. Apelando a la conceptualización de la profanación de Giorgio Agamben, junto con el análisis que hace Blanchot de la comunidad en Bataille, y utilizando las figuras de Dioniso y del juego (tan caro a Bataille), explicamos cómo esa nueva religión paródica tiene su génesis y cómo esta última escena rompe con todo límite. Plétora incendiaria que se apodera de los objetos, de los personajes y del cosmos, y a través de una epidemia dionisiaca, de una fascinación de la mirada, el fuego se expande al ojo que mira y que lee, cuestionando con ello toda identidad a la vez que afirmando las intensidades de la vida.

La segunda parte del capítulo está dedicada al análisis de *El azul del cielo*. Utilizando las mismas nociones arriba descritas (la comunidad sagrada, la profanación, el juego, la transgresión y la crueldad) mostramos cómo esta novela es un desfile de imágenes que no

son más que el simulacro (siempre diferente, siempre diverso) de una figura esencial: la del cadáver. Así, vemos cómo la novela es un deambular de cuerpos muertos (muerte que acontece al ser cerrado), cuerpos sacrificados, que por otro lado están en comunión con el fondo de la vida que supera las limitaciones de los seres discontinuos.

Pero esta novela es también expresión de la guerra. Utilizamos en el análisis el pensamiento del mismo Bataille respecto a la guerra, pero también recurrimos a la noción de máquina de guerra de Félix Guattari y Gilles Deleuze. Con ello mostramos cómo *El azul del cielo* es una puesta en escena de un movimiento de perenne fuga, de rompimiento, pero también un campo de batalla donde los cadáveres copulan y se abisman. Guerra que hace explotar a los personajes y el mundo, y que no deja tras de sí más que el fuego que sucede a la batalla.

El último capítulo de nuestro análisis está dedicado a *Mi madre*, “Charlotte d’Ingerville” y *Madame Edwarda*. Además de las dimensiones mencionadas más arriba utilizamos un par de figuras —igualmente polisémicas— para mostrar cómo la obra de Georges Bataille se abre y se multiplica en infinitud de imágenes y escenas que son también un gesto donde las fuerzas de la vida se expresan. La primera de esas figuras es la del laberinto. Ésta es utilizada en nuestro estudio bajo dos aspectos. El primero meramente formal. Afirmamos que la obra de Bataille se configura como una escritura que multiplica escenas e imágenes a manera de simulacros en eterna repetición, en perenne disyunción. Su obra despliega un desdoblamiento laberíntico y rizomático que genera interminables repeticiones de la diferencia donde acontecen intensidades que fascinan y atrapan. Son sus relatos una insistencia de puestas en escenas de imágenes incendiadas entregadas a un juego que se quiere soberano y libre.

También apelamos a la figura del laberinto entendido bajo una perspectiva simbólica. Bajo ésta, el laberinto refiere a diversos elementos. El laberinto es puesto en relación con el cuerpo, específicamente con las entrañas, en el sacrificio. Sacrificio que es umbral entre la vida y la muerte, el acceso al mundo de los muertos. Una acepción adicional del laberinto refiere a las cuevas en donde ese umbral era sentido en las prácticas incubatorias en la Grecia arcaica. Así el laberinto es el acceso a otro mundo que celebraba diversos ritos. La danza y su dinámica en espiral son una expresión más de ese laberinto, es decir, del contacto con el inframundo.

Danza que arroja al éxtasis dionisiaco. Danza y embriaguez son expresiones de Dioniso, en cuyo culto un corro de mujeres bailaba y se entregaba al delirio. Así se explica el relato mitológico del minotauro y la relación de Dioniso con la señora del laberinto, a saber, Ariadna. Por último, el laberinto es también la forma de una racionalidad que supera al hombre y que se manifiesta como un juego hundido en la belleza donde la razón se pierde.

Con estas dimensiones del laberinto abordamos la novela *Mi madre* y “Charlotte d’Ingerville”, donde un juego infinito de repeticiones tiene lugar. Repeticiones que van hundiendo a los personajes en una geometría del goce que los hace perderse, que los hace hundirse en los oscuros parajes de la embriaguez y el erotismo. Pero *Mi madre* es también la creación de un nuevo culto donde el personaje central deviene ser divino. Ser divino que posee una comunidad arrobada y entregada a sacrificios y pérdidas. Laberinto de imágenes fascinantes que arrojan al ser a la nada. Imágenes que portan el fuego que consume a quienes las desean, abriéndolos a la expresión sin identidad del goce y terror de los cuerpos.

Madame Edwarda por otro lado no es menos objeto divino, cuyo culto es de igual forma laberíntico. Para el análisis de esta novela profundizamos en la noción de desnudez en Bataille. La desnudez en él posee similares atributos que en Klossowski. No obstante, en Bataille este término refiere a un movimiento que en su obra es especialmente radical. Éste es la pérdida de la razón y el lenguaje en el laberinto insalvable del no-saber. Con Derrida y su interpretación de la obra de Bataille (como un simulacro de la dialéctica hegeliana) mostramos cómo nuestro autor crea un movimiento dialéctico al extremo: el paso del saber absoluto al no-saber absoluto. Con ello Bataille proclama un gesto que ciega el ojo dejando el fondo de los mundos al desnudo. Desnudez que arroja a la inmediatez (en el sentido que da a este término Giorgio Colli) de las fuerzas de la vida que recusan el saber por exceso, que dan muerte al pensamiento en la exuberancia.

Madame Edwarda es una mujer hundida profundamente en el desorden, es decir, es una divinidad, la de las fuerzas del cuerpo. Pero es también el personaje de Bataille más desnudo, a saber, un ser cuya identidad está totalmente diluida. Es ella un ser sin atributos que conduce al narrador al delirio, a la locura y a la angustia total. Pero esta novela también está

prácticamente liberada de toda historia. Los sucesos que tienen lugar en ella no son más que meros pretextos para la celebración de un culto donde Madame Edwarda es a la vez dios y una mujer pública. Cuerpo divino que se expresa a través de la epifanía de la desnudez donde el saber se rompe en pos de una experiencia imposible. Así la obra de Bataille es la expresión de una religiosidad que no busca más que la experiencia interior y la imposible celebración del eterno retorno.

En la conclusión, vemos cómo las obras de Georges Bataille y de Pierre Klossowski se configuran como paralelas. No buscamos con ello sólo encontrar semejanzas, sino sobre todo queremos mostrar cómo el gesto de disolución de la identidad y del saber es común y se repite en su diferencia. Gesto que se manifiesta como afirmación de la vida y del instante. La literatura de Klossowski y de Bataille es así expresión de una fuerza imposible que dibuja una imagen que se consume bajo el fuego sacrificial del erotismo y la pasión del cuerpo, y que contagia al ser que contempla. Sus relatos son una puesta en escenas de su pensamiento (que es un contra-pensamiento), pero son también meandros paralelos dentro del laberinto creado por Nietzsche. En esta conclusión mostramos cómo su literatura es un canto (a su manera y siempre afirmando su singularidad) que ficticiamente Zaratustra podría expresar. Bataille y Klossowski configuran entonces una danza en paralelo que celebra el eterno retorno, pero que al hacerlo transmiten al lector, a través de la fascinación, la posibilidad de una nueva divinidad paródica que arroja al ser a un infantil, inocente y maldito juego jubiloso de la vida donde la una risa soberana y angustiosa se expande como un fuego sacro que da acceso (al menos dramáticamente) a una sabiduría salvaje que recusa todo saber, y que no es más que la sabiduría soberana de la celebración ciega de la vida.

Introducción

El pensamiento que no tiene por objeto un fragmento muerto existe interiormente de la misma manera que las llamas.

Georges Bataille²

—Escuche Bataille, en lo que se refiere a mis relaciones con usted no puedo sino recordarle lo que he dicho de lo cercano que siempre le he sentido y que creo que es, de hecho, mi virtualidad propia. Así en la definición que he intentado dar he pensado sin cesar en usted.
—Es posible, dijo él entonces, de pronto soñador, es posible que usted sea mi doble.

Pierre Klossowski³

Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñando.

Jorge Luis Borges⁴

1.- Presentación general

En la noche abisal, una imagen fulgurante invade al ojo. Es la figura de un hombre desnudo, sin cabeza. Posee en la mano derecha llamas que parecen un corazón de sacrificio, un arma de hierro en la izquierda. Sus brazos están abiertos como un ser crucificado, abiertos como las piernas de una mujer que ofrece su desnudez. En el pecho dos estrellas que especularmente señalan el vacío infinito y sin sentido del cielo estrellado. En el centro de su

² “La conjuración sagrada”, A 23.

³ “Carta del 30 de abril de 1940”, K-LB 97. El subrayado es del autor.

⁴ “Las ruinas circulares”, *Ficciones*, EMECÉ, Buenos Aires, 1990, p. 56.

cuerpo se observa las entrañas: son ellas un laberinto. El erotismo y la muerte comulgan en un cráneo colocado en la posición de su sexo. Esta imagen es símbolo sagrado que recusa toda autoridad: la ausencia de cabeza es la de un ser que ha abandonado a Dios, que apunta al sacrificio, al submundo representado por un dédalo, a la angustia de la muerte que es una con el erotismo. Figura realizada por André Masson⁵ que anuncia un culto maldito, un culto ferozmente religioso instalado en la muerte de Dios, que refleja una existencia vacía, agitada soberana. Es ésta una figura irrisoria que empero llena de angustia a la mirada porque está hecha de la comunión de la inocencia con el crimen. No es un hombre, ni un dios, sino un monstruo que abisma a quien la contempla: es el *Acéphale*.

Georges Bataille fue fundador de la revista *Acéphale*, cuyo primer número se publicó el 24 de junio de 1936. Pierre Klossowski participó activamente en ella⁶. Pero *Acéphale* es un proyecto doble. Además es el nombre de una sociedad secreta fundada por Bataille de la que forman parte Pierre Klossowski, Georges Ambrosino y Patrick Waldberf (quienes lo admitieron). Empero otros personajes, según Michel Surya, es seguro que participaron⁷. Estos dos proyectos, uno público, otro clandestino, son dos de los muchos avatares que Georges Bataille y Pierre Klossowski compartieron a lo largo de su vida (Bataille y Klossowski se conocieron en 1933). Y en estos dos, sin duda, tuvieron lugar expresiones de su pensamiento y vivencias que son marcas de líneas fundamentales en su creación literaria.

Acéphale dedicó el número 2 a Friedrich Nietzsche⁸, lo que tenía por objeto rescatarlo del olvido⁹. En éste aparece (aunque anónimo) el conocido texto de Bataille “Nietzsche y los fascistas” (que pretende desligar el pensamiento de Nietzsche del nazismo). De Bataille es también el ensayo “Proposiciones”. Los textos “Creación del mundo” (artículo que consideramos capital y que comentamos a profundidad más adelante) y “Dos interpretaciones

⁵ Cf. A 19. Nuestra descripción es un eco de la que realiza de esta figura Georges Bataille en “La conjuración sagrada”, Cf. *ibidem* 23-24.

⁶ Al proyecto de Georges Bataille, además de Pierre Klossowski, se sumaron Roger Caillois, Jules Monnerot y Jean Wahl, como los colaboradores principales, aunque a ese proyecto se agregaron otros personajes.

⁷ Cf. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra*, Arena, Madrid, 2014, p. 290. Los otros participantes según Surya fueron Jacques Chavy, René Chenon, Henry Dubief, Pierre Dugan, Henri Dusat, Imre Kelemen y Jean Atlan. Otros, aunque no fueron partícipes, estuvieron cerca de ella, o al menos estuvieron informados: Michel Leiris, André Masson y Jacques Lacan. Cf. *ibidem* 279-280.

⁸ Cf. A 32-93.

⁹ Cf. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 280-281.

de Nietzsche” que aparecen en este número son de Klossowski. Ello es sólo una muestra de cómo para los dos el pensador alemán fue una fuente inagotable de reflexión. El número 3-4 de *Acéphale* está dedicado a Dioniso¹⁰. Aparece en éste “Crónica nietzscheana” (continuación de “Nietzsche y los fascistas”) donde se profundiza en las características de la divinidad (o al menos del Dioniso de Nietzsche). Pierre Klossowski por su parte contribuye con “Don Juan según Kierkegaard”, texto que relaciona la muerte de Dios con el renacimiento (paródico) de Dioniso¹¹. Dioniso es también otra figura esencial que comparten Bataille y Klossowski. Sólo cabe imaginar las conversaciones respecto a estos temas que debieron haber tenido y que los condujeron, junto a Georges Ambrosino, Roger Caillois, Pierre Libra y Jules Monnerot, a la fundación del Colegio de Sociología en 1937, cuyo objetivo principal era el estudio de lo sagrado¹².

De los avatares de la comunidad secreta se sabe poco. Quizás lo más significativo es que Bataille se ofreció a ser sacrificado. Su muerte serviría como fundamento y garantía de continuidad de dicha comunidad¹³. Aunque nosotros nos inclinamos a pensar que este ofrecimiento tiene más bien un carácter paródico, más allá de si en algún momento existió alguna intención real de sacrificio. Ello es porque además de Nietzsche, Dioniso y lo sagrado, la risa y el juego conformaban dimensiones esenciales en el pensamiento de Bataille. Risa y juego que, como veremos, son igualmente caras a Klossowski. *Acéphale* tiene un talante trágico, pero era un juego y poseía un carácter festivo también¹⁴.

Así, en sus vivencias y en sus colaboraciones, Bataille y Klossowski tuvieron una vida cercana que los llevó a desarrollar una obra que es paralela en cierto sentido. Paralelismo que, por otro lado, también tuvo sus desencuentros, como la expulsión de Klossowski por parte de Bataille de la comunidad secreta por intentar introducir nada menos que a Dios en ella¹⁵. Por otro lado, encuentros y desencuentros textuales tuvieron lugar a lo largo de su vida

¹⁰ Cf. A 94-151.

¹¹ Profundizaremos en este tema en el capítulo V de este estudio.

¹² Cf. “Notas sobre la fundación de un Colegio de sociología”, A 150-151.

¹³ Cf. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.*, 293. Según Roudinesco esta sociedad secreta buscaba una nueva religión inspirada en Zaratustra. Cf. *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un pensamiento*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, p. 199.

¹⁴ *Ibidem* 294.

¹⁵ Cf. *ibidem* nota 1, p. 295.

(aunque vale la pena hacer notar que las referencias de uno a otro no son especialmente numerosas¹⁶), participaron juntos en *Acéphale*, en el Colegio de Sociología, en *Contre-attaque* (movimiento antifascista fundado por Bataille), entre otras cosas. Su amistad fue perdurable. A manera de ejemplos cabe señalar que Klossowski confiesa la ascendencia que Bataille tenía sobre él¹⁷, o que Klossowski ayuda a Bataille interviniendo para que éste se aloje en el invierno del 1943-1944, ante situaciones vivenciales difíciles, en el taller de Balthus, hermano de Pierre Klossowski. Incluso existe un retrato de Bataille realizado por Klossowski donde la imagen del primero está ante la figura desnuda de una mujer que parece ser una estatuilla de una diosa o una ninfa griega¹⁸.

Pero más que su vida, son las convergencias de su obra lo que nos interesa¹⁹. Dioniso, lo sagrado, la comunidad sagrada, la parodia y la risa, los mitos griegos, el sacrificio, su pasión por las imágenes, el pensamiento de Nietzsche, son todas ellas líneas que su creación comparte en un paralelismo que los vincula esencialmente. Ahora bien, decir que sus obras son paralelas resulta inexacto. Es verdad que muchos temas, posiciones y gestos son comunes, y sin embargo cada uno de ellos desarrolla una obra que es única e inimitable. Más que recorrer caminos paralelos en donde se pueden establecer semejanzas, preferimos decir que Klossowski y Bataille recorren (al crearlos) meandros de un laberinto generado por las pasiones e intereses que tienen en común (meandros que quizás otros pensadores como Blanchot y Caillois crearon a partir de la misma comunidad laberíntica). No obstante esos caminos recorren y generan geometrías abiertas y únicas. Cara es la imagen del laberinto para Nietzsche. Bataille y Klossowski recorren y crean, a partir de esa figura del pensamiento nietzscheano, sin repetirlo y con fuerzas propias, diversos dédalos que pierden al pensamiento en una gozosa y cruel aventura de la soberanía.

¹⁶ En nuestro análisis mencionamos algunas de ellas. Sobre los intercambios textuales entre Bataille y Klossowski cf. Kaufman, Eleanor, *The Delirium of Praise. Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001, p. 122-129.

¹⁷ Cf. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra*, loc. cit. 289.

¹⁸ Imagen que aparece en *K-TV* 36.

¹⁹ En nuestro estudio son prácticamente nulas las consideraciones biográficas en el análisis de sus obras. Sin embargo vale la pena referir a *K-LB* para observar algunas de las vivencias comunes e influencias mutuas.

En nuestro estudio queremos poner de manifiesto ese laberinto común, laberinto con senderos que poseen diferencias fundamentales. Mostrar con ello de qué manera las obras literarias de Klossowski y Bataille poseen convergencias y encuentros diversos, a través de múltiples dimensiones. Pero también cómo esas obras están conformadas por una potencia de divergencia infinita que las lleva a generar, dentro del laberinto, una infinidad de recorridos únicos y diferentes que se expresan como acontecimientos, como operaciones soberanas, como teatralidades crueles, como efusiones sacras, como experiencias límites, como fulgurantes y aniquiladoras imágenes incendiadas.

2.- Metodología

La obra de Georges Bataille y Pierre Klossowski es una rebelión contra el lenguaje. A través del mismo lenguaje se establece en sus libros un cuestionamiento del saber. Bataille y Klossowski, prosiguiendo caminos abiertos por Nietzsche, cuestionan el lenguaje en tanto fundamento de toda metafísica, orden y teleología²⁰. Su obra ensayística insiste en ello y sus relatos ponen esa ruina del saber en escena, puesta en escena cuyo eje central es la muerte de Dios. Muerte de Dios que, parafraseando a Bataille, es génesis de una teatralidad tal que produce que el suelo bajo nuestros pies se abisme de la misma manera en que lo está el infinito firmamento estrellado, vacío y sin sentido sobre nuestras cabezas²¹. Apertura del fondo de los mundos que permite, al menos dramáticamente, el acceso a la vida pura, a la experiencia soberana, a las intensidades del cuerpo que se elevan como única vía de acceso a lo sagrado. Experiencia sagrada que recusa la identidad, el orden, la finalidad, la metafísica que hace de esta negación radical (recusando todo aquello que limita la expresión de la vida) una afirmación absoluta, plena, pletórica. Afirmación que tiene la figura del eterno retorno.

Nuestro análisis de la obra de Georges Bataille y Pierre Klossowski se realiza a través de cuatro dimensiones generales. O preferiríamos decir, desde cuatro perspectivas distintas del escenario donde sus relatos tienen lugar. Ahora bien, estas perspectivas no buscan aislar los

²⁰ Cf. Derrida, Jacques, "La différence", *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 53.

²¹ Cf. B-AZ 62.

elementos de su obra para dar tal o cual sentido. Si los describimos en este apartado como separados es con el objeto de aclarar los vías sobre las cuales se deslizará nuestro análisis. A lo largo de éste abordamos estas perspectivas de manera simultánea. Hacer lo contrario traería el riesgo de perder de vista la riqueza de los relatos, de las historias que se plantean, de las imágenes que se dibujan. Es fundamental, en el análisis de toda obra con las características de las de Klossowski y Bataille, no poner cadenas que surjan de la interpretación. Por el contrario, todo análisis debe apuntar a la apertura de sus libros a nuevas dimensiones que quizás no se observen de manera inmediata. Si la fortuna acompaña es quizás posible a través de este análisis, si no enriquecer, al menos ampliar su obra (aun insignificadamente) a través del comentario, o mejor dicho, a través de la repetición de la experiencia literaria.

Estas cuatro dimensiones no son cerradas. Por el contrario, se abren laberínticamente y apelan a muchas otras vías y caminos. La obra de nuestros autores así lo exige. Toda clausura en uno o varios sentidos significaría traicionarlas. Porque toda interpretación de esa obra implica hacer un estudio falso en el sentido klossowskiano²², a saber, un estudio que no busca ningún sentido oculto, ningún saber subterráneo que reconfiguraría la obra de Bataille y de Klossowski en un discurso más sobre el mundo. Un estudio falso que sea fiel debe mantener el simulacro y el juego, y con ello la ruina del lenguaje²³. Nuestro interés se centra en la experiencia pura, en la puesta en escena del fondo de la vida, en la dramatización de los cuerpos, en la pantomima de los espíritus (que, como veremos, no son más que las intensidades del cuerpo) que la obra literaria de Klossowski y de Bataille propone para quien sabe leerla, o mejor dicho, para quien sabe verla.

La primera de esas dimensiones es la propia obra ensayística de Georges Bataille y Pierre Klossowski, que como veremos se arroja a una explosión del pensamiento en pos de una diversidad infinita (en el sentido de que no tiene límites, de que es abierta). La segunda dimensión es el pensamiento de Friedrich Nietzsche, especialmente la figura del eterno retorno (ligada claramente al pensamiento de Klossowski y de Bataille). La tercera dimensión

²² Cf. *K-CV* 13.

²³ Cf. *infra* Cap. I.

que proponemos refiere a la imagen de Dioniso cuya relación con las anteriores es de igual forma esencial, y que es una imagen que se multiplica en muchas más. La última de ellas es la de la imagen incendiada, figura que proponemos en este estudio y que posee de igual modo múltiples elementos.

La obra ensayística de Bataille y Klossowski atañe a diversas nociones²⁴. Nociones que se entrelazan, que se entremezclan, que se superponen, que se funden, pero que también se abren, se amplían, se multiplican, se abisman. Nociones polisémicas que son irreductibles a una simple representación, y que por tanto son menos conceptos que expresiones de fuerza. La primera de esas nociones refiere a la elisión de la identidad que recusa todo orden, toda finalidad, toda utilidad, toda comunicabilidad. Rompimiento que tiene como correlato la expresión de la vida pura que no se supedita a nada: ni a una moral, ni a algún saber, ni a una divinidad trascendente, y tampoco a objetivos para ser alcanzados en el futuro. Tanto Bataille como Klossowski rechazan la utilidad y la finalidad, ya que éstas son límites de la vida en tanto uso del tiempo, más aún, secuestro de ella²⁵. El trabajo y la utilidad suspenden la vida difiriéndola en pos de la consecución de ciertos fines. Bataille y, sin duda a través de él, Klossowski rechazan dicha supeditación porque rompe con la libertad de la vida, con la experiencia soberana.

Ahora bien, esta dicotomía desgarrar al hombre. El hombre definido por el saber y el trabajo está inscrito en un orden teleológico y limitado por una serie de prohibiciones. Pero en el hombre, a través de ciertas efusiones soberanas (la poesía, la risa, la fiesta, el erotismo, la embriaguez, el sacrificio, el arte en una revuelta total)²⁶, a través de la entrega a las fuerzas del cuerpo, una libertad total de la experiencia es posible. Con ello la identidad del hombre, que se define dentro de ese orden, se rompe y permite la erupción de las fuerzas de la vida

²⁴ Nuestra exposición del pensamiento de Klossowski y de Bataille de ninguna manera pretende agotarlos y mucho menos darles un sentido cerrado, unívoco. Abrimos estas nociones tratando de captar su fuerza, su radicalidad, para después utilizarlas en el análisis de la obra literaria. Por ende, si bien nuestra exposición es limitada, creemos que logramos señalar aquellos aspectos que son los más importantes.

²⁵ La noción de secuestro de la vida la desarrolla Foucault, quien sin duda se inspira en Bataille. Cf. por ejemplo *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002. Miguel Morey reflexiona en varios lugares sobre esta influencia. Cf. por ejemplo: “De la santificación de la risa”, *Pequeñas doctrinas de la soledad*, Sexto piso, México, 2007.

²⁶ Cf. B-EI 222-223.

que arrojan a la soberanía. La experiencia soberana en Bataille y la exhibición de la pantomima de los espíritus en Klossowski transgreden el orden y la identidad que, tras la muerte de Dios, no es más que una mera broma gramatical²⁷.

A través de un lenguaje otro (un lenguaje desnudo, el del no saber, un lenguaje de los cuerpos que comunica lo no intercambiable) el saber se horada para permitir una expresión de lo imposible (de lo que está más allá de la esfera de las posibilidades según lo real discursivo). Con ello se recusa todo proyecto (que busca la consecución de algún fin o el alcanzar alguna trascendencia) por mor de la expresión dramática, paródica. El simulacro y el juego son gestos que hunden al yo en expresiones soberanas, como en el erotismo, que es paralelo a la muerte. Simulacro y juego que se multiplica en un movimiento disyuntivo sin fin, que aspira a la multiplicidad infinita. El erotismo, que es fusión, que es pérdida del yo, acontece en expresiones que superan los límites individuales. Ahora bien, tanto para Bataille como para Klossowski este erotismo no es simple goce, mucho menos búsqueda de la satisfacción. El erotismo está profundamente unido con la muerte, con el sacrificio, con la pérdida del yo. El erotismo, para que sea real (según nuestros autores), debe arruinar al hombre, despedazarlo, sacrificarlo. Por tanto el erotismo de Bataille y de Klossowski está profundamente atravesado por la angustia y por la crueldad. Paradójicamente ese naufragio del ser, para que sea realmente libre, debe estar poseído radicalmente por la desesperanza, a saber, el alegre rechazo de todo recurso de salvación. Desesperanza que es alegre, que es arrobo de una risa soberana.

La segunda noción fundamental es la del mal. El mal en Klossowski y Bataille también tiene diversos atributos. Con Sade y con Nietzsche se establece un rechazo a toda moral y a toda ley, más allá del bien y del mal, en pos de una monstruosidad integral. Las obras literarias de Bataille y Klossowski se entregan a la profanación de todo bien por mor del goce destructor de la vida. Goce que es maldito, que es pérdida, que es sacrificio, que es inutilidad soberana. La parte maldita (conceptualización que Bataille desarrolla a partir de la noción del don de Marcel Mauss) es consumo que no busca más que su alegre realización. Gloria de la vida insubordinada que se expresa sobre todo en el sacrificio. Sacrificio que es cósmico, universal,

²⁷ Cf. "Postface", *K-LLH* 337.

donde no sólo el objeto entregado al gasto es destruido, sino que en ese acto de aniquilación la totalidad del mundo es puesta en cuestión dramáticamente, en donde todo y todos (incluido el sacrificante) devienen víctimas²⁸. Pérdida que se aboca al juego, a la suerte, a la tirada de dados donde el ser entero es cuestionado, donde el peligro de muerte se funde con el placer glorioso de la vida. Juego que rompe con el tiempo y que se expresa sólo con el instante, es decir, con la imagen del eterno retorno.

Y en ello consiste la segunda dimensión de nuestro análisis que recorre todo nuestro estudio. Cada noción y cada imagen que proponemos están en relación con el eterno retorno, porque las obras de Bataille y Klossowski están íntimamente ligada a la expresión pletórica del instante de la vivencia artística. Su literatura es una perenne multiplicación, a través de meandros infinitos, de las implicaciones del pensamiento nietzscheano del eterno retorno. Sin que sean una simple repetición o interpretación de Nietzsche, las obras de Bataille y de Klossowski desarrollan, cada uno con su estilo, cada uno de manera diferente, el explosivo pensamiento del eterno retorno. Esta noción, que aparece por primera vez en el aforismo 341 de *La ciencia jovial*²⁹, es profundamente afirmativa a la vez que destructora. Destruyectora de todo aquello que se oponga al instante soberano, radicalmente afirmativa de la belleza paroxística de la vida sin reservas que hace erupción en ese instante. Este eterno retorno, conjugado con las diferentes fuerzas que atraviesan la obra de Nietzsche, conducen a la tercera dimensión de nuestro análisis: las obras de Bataille y de Klossowski son expresión de una divinidad. Una divinidad que es constituida como simulacro inmanente y sin ataduras. Falsa divinidad que no es más que el símbolo del fondo de la vida: Dioniso.

Nos parece que el rompimiento con el lenguaje, con el saber y con todo orden lleva consigo también la imposibilidad de interpretar la obra de Bataille y de Klossowski desde cualquier perspectiva de sentido. Por ello intentamos analizarla no sólo como meros relatos sino como imágenes que se exhiben (y que muestran los desiertos abiertos por la muerte de Dios y del pensamiento). Repeticiones de imágenes soberanas que expresan una fulguración del instante

²⁸ Cf. B-EI 181-187.

²⁹ Cf. Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, pp. 327-328. A través de nuestro análisis profundizamos y tratamos de aproximarnos, en la medida de lo posible y en la medida también de nuestras propias limitaciones, al corazón en esta noción.

que aspira al eterno retorno. Imágenes que ponen a la vez en escena otras imágenes, las cuales son expresiones de intensidades por un lado, pero también exhibición de experiencias que son únicas e irreductibles. Así, leemos, o mejor dicho, vemos los relatos de nuestros autores como imágenes³⁰, pero también los vemos a través de otras imágenes (imágenes más que conceptos). El primero de esos prismas a través de los cuales vemos las obras de Klossowski y Bataille, como hemos mencionado, es la de la imagen del eterno retorno. El segundo es la imagen de Dioniso. Empero la imagen de Dioniso es múltiple, abierta, desplazada, laberíntica.

Dioniso se multiplica en infinitas manifestaciones. Así, el primero de sus atributos refiere a su llegada desde la alteridad. Dioniso es fuerza de irrupción, de invasión, otredad que perturba. Atributo que se relaciona por un lado con su vocación de revelarse enmascarado, y por otro con su naturaleza epidémica. Dioniso es un dios que contagia la locura y el delirio³¹. Divinidad avasalladora que se caracteriza por la irrupción violenta sobre el orden³². Siendo extranjero siempre evoca una parte otra que cuestiona la identidad. Dios nocturno y furtivo, del enigma y del misterio, es símbolo del fondo de la vida, de la vida indestructible que supera los límites del individuo. Símbolo que, como es conocido, Nietzsche reconoce como fundamento de la teatralidad en su *Nacimiento de la tragedia*³³.

Dioniso es un dios que se manifiesta de manera contradictoria, divinidad de lo imposible, de lo absurdo³⁴. Dios de la vida que también se expresa a través de epifanías violentas³⁵. Revela las fuerzas de la vida y de la muerte: es gozoso pero a la vez aterrador. Dios del arrobamiento, del éxtasis, del arrebato, lo es también de la angustia, del peligro mortal. Peligro que entre otras formas se revela en la mirada frente a frente de la máscara de la divinidad³⁶, lo que constituye

³⁰ Esta lectura de la obra de Bataille y Klossowski, como imágenes, la desarrollaremos un poco más en la siguiente dimensión de nuestro análisis: la de la imagen incendiada.

³¹ Cf. Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, Gedisa, Barcelona, 1997, pp. 15-58.

³² Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Herder, Barcelona, 1998, pp. 105-118.

³³ Cf. también Lesky, Albin, *La tragedia griega*, El acantilado, Barcelona, 2001, pp. 77-109.

³⁴ Colli, Giorgio, *La sabiduría griega*, tomo I, Trotta, Madrid, 2008, pp. 15-24.

³⁵ Cf. Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, Madrid, 2006, p. 63.

³⁶ Cf. Vernant, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Gedisa, Barcelona, 2001 y Vernant, Jean-Pierre y Frontisi Ducoix, F., "Figuras de la máscara en la antigua Grecia" en Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, volumen II, Taurus, Madrid, 2002, pp. 29-45.

para nuestros autores un Teatro de la crueldad³⁷. Dioniso es un dios en cuyo sacrificio no sólo el objeto se inmola, sino que también el sacrificador deviene víctima, lo cual expresa un delirio sombrío³⁸.

Lo líquido es otro de sus atributos, como elemento de purificación a la vez que de sensualidad, donde el vino y la sangre se funden con lo orgiástico³⁹. Dios sacrificador que se expresa de diversas formas, pero también es él un símbolo de lo sacrificado que se manifiesta también a través de la figura del toro⁴⁰. Dios del sacrificio que es a la vez paralelo y contrario a la divinidad cristiana⁴¹. Divinidad por último que crea una comunidad delirante, especialmente de mujeres que lo siguen y se identifican con él⁴².

Ahora bien, este dios —epidérmico, que irrumpe, extranjero que invade, dios de la locura, de la alteridad, que reúne a mujeres delirantes alrededor de él, dios orgiástico, de la máscara que libera de todo referente, sacrificante y sacrificador, de la embriaguez, de la desindividuación, de la contradicción— evoca de igual modo otro movimiento fundamental: el del juego. Dioniso es un dios jugador, y el verdadero jugador hace del azar objeto de afirmación⁴³. Juego que rompe con el tiempo, con la finalidad, con la semejanza, lo que hace que también sea expresión de la diferencia⁴⁴. Diferencia que se repite, que se multiplica, que se desdobra, a manera de laberinto⁴⁵. Que el laberinto sea una figura de Dioniso lo sabemos por su relación con Ariadna, pero también porque esta figura está relacionada con la danza⁴⁶. Expresión que rompe con el logos para manifestar la vida que se quiere más allá de toda atadura, que se

³⁷ Cf. Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Random House Mondadori, México, 2005.

³⁸ Cf. Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, loc. cit. 78-89.

³⁹ Veyne, Paul, “El llamado fresco de los misterios en Pompeya”, en Veyne, Paul, Lissarague, François y Frontisi-Ducroux, Françoise, *Los misterios del Gineceo*, Akal, Madrid, 2003, p. 23, y Otto, Walter, F., *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, Madrid, 2006, pp. 118-126.

⁴⁰ Cf. Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, loc. cit. 122, y Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, loc. cit. 128-133.

⁴¹ Cf. “Dionisos Redivivus”, *B-FEL* 28-29.

⁴² Cf. Vernant, Jean-Pierre, *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Siglo XXI, Madrid, 2003, p. 149. Piénsese, por ejemplo, en las “Bacantes” de Eurípides.

⁴³ Cf. Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, Arena, Madrid, 2006, p. 33.

⁴⁴ Cf. Derrida, Jacques, “Fuerza y significación”, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 44-45.

⁴⁵ Cf. Kerényi, Karl, *En el laberinto*, Siruela, Madrid, 2006.

⁴⁶ Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, loc. cit. 103 y Cf. Kerényi, Karl, *En el laberinto*, loc. cit. 78-83.

expresa como una fuerza plástica irrefrenable⁴⁷, que se hunde en la angustia, pero también en la alegría, en la risa soberana, destructora, abisal⁴⁸. Risa que celebra (unida con el horror) el fondo de la vida que hace erupción y se multiplica especularmente⁴⁹.

La literatura de Bataille y de Klossowski posee todos estos elementos, todas estas fuerzas simbolizadas por el dios. Todos ellos —fuerza de irrupción, alteridad violenta, máscara que expresa la muerte y el fondo de los mundos, rompimiento del orden y de la identidad, delirio y embriaguez, éxtasis, sacrificio total, bacantes danzando, juego, risa soberana potencia plástica— están relacionados a todas luces con el pensamiento nietzscheano. Resumidos aquí, nuestro análisis profundiza en esos atributos para mirar las escenas de la literatura de Bataille y Klossowski como expresiones teatrales dionisiacas y mostrar cómo esas puestas en escena hacen explotar un sinfín de fuerzas que no tienen otro objeto más que su propia realización. En este estudio no pretendemos agotar la figura de Dioniso, que es profundamente nietzscheana (a pesar de sus inexactitudes históricas), sino mostrar cómo a través de los atributos de este dios las imágenes de Bataille y de Klossowski adquieren no sólo matices, sino aperturas diversas, radicales, múltiples y abismales.

La cuarta dimensión la constituye la noción de la imagen incendiada. Como hemos afirmado, la literatura de Bataille y Klossowski puede observarse como una sucesión ilimitada y laberíntica de imágenes (de la misma manera que pueden contemplarse a través de otras imágenes). Dentro de este marco proponemos que sus imágenes tienen características muy específicas y especiales. Son imágenes que perturban y que destruyen los elementos que ponen en escena. Empero, esas imágenes también se abisman a sí mismas, no son interpretación ni configuración de un saber, sino pensamiento que se quiere al límite, escritura que busca sacrificar al pensamiento, muerte del pensamiento por exceso. Cabe anotar que la muerte del pensamiento implica que no se puede pensar más, en términos filosóficos. El éxtasis, el juego, la dramatización, el sacrificio, el erotismo, la risa, la poesía

⁴⁷ Cf. Vattimo, Gianni, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Ediciones Península, Barcelona, 2003, p. 47.

⁴⁸ Deleuze, Gilles, “Pensamiento nómada”, *La isla desierta y otros textos*, Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 327-328.

⁴⁹ Colli, Giorgio, *Filosofía de la expresión*, Siruela, Madrid, 2004, pp. 63-84.

y las imágenes son algunos ejemplos en los que resulta asequible la superación del pensamiento por exceso, que como veremos se expresa como un desnudamiento del saber. Por tanto su obra se constituye como una consecución de imágenes que ponen en llamas sus elementos constitutivos (imágenes de éxtasis, de juego, de drama, de sacrificio, de erotismo, de risa, de poesía, e imágenes de otras imágenes), pero que también, por ese mismo exceso, hacen que el fuego supere los límites tal que las llamas se extienden a la imagen misma.

La noción de imagen incendiada que proponemos nace de varias fuentes y es enriquecida por otras más. Esta surge originalmente de un comentario de Bataille de la obra de Francisco de Goya. Bataille afirma que la pintura de Goya es como el incendio de un templo que destruye todo academismo. Incendio que está relacionado con la angustia que provoca la muerte. La pintura de Goya, afirma Bataille, está conformada por las visiones más incendiarias que un pincel haya trazado⁵⁰. Esa imagen de un incendio de un recinto sagrado, relacionándola con el simulacro en Klossowski y en Bataille, hizo que se nos presentara, si no como iluminación, al menos como destello en la noche, la idea de que el fuego de alguna manera cobraba vida y se extendía a la tela en una especie de *mise en abyme*. Movimiento análogo al fuego que se apodera del mundo y abisma al hombre en “Las ruinas circulares” de Borges.

La imagen incendiada en tanto que *mise en abyme* y simulacro se configura como un cuestionamiento tanto de la identidad como del orden. Cuestionamiento de los elementos que configuran esa identidad y de las imágenes mismas. En ese sentido la imagen incendiada está relacionada con la máscara dionisiaca (que no tiene sujeto detrás), que fascina a la mirada arrojándola al peligro de muerte. Repetición de la diferencia que se manifiesta como un objeto que se abisma arrastrando consigo al sujeto que observa. Este juego de máscaras lo entendemos por un lado como manifestación de la diferencia tal como la entiende Deleuze en su *Diferencia y repetición*, pero también libremente utilizamos las nociones de *différance* e iterabilidad de Derrida para ampliar la nuestra. Con ello buscamos enriquecer el análisis de los efectos que tendría observar la obra de Bataille y Klossowski como imágenes incendiadas. Y precisamente dos de estos efectos nos parecen fundamentales: el rompimiento con el lenguaje y la fascinación de sus relatos. El rompimiento con el lenguaje provoca un

⁵⁰ Cf. *B-Manet* 49.

pensamiento nómada en el sentido deleuziano⁵¹. Pensamiento nómada que aviva las llamas de las imágenes creadas, pero también la mirada que observa. Pensamiento nómada entonces que no constituye ni un saber, ni un orden, ni una historia, sino que se expresa como acontecimiento⁵².

Acontecimiento que abisma al ser y que se exhibe como sacrificio. Sacrificio que provoca en la mirada una incendiaria fascinación que hace partícipe al sacrificante del acto de inmolación en tanto víctima. Así, en la fascinación, la mirada queda atrapada y se hunde con su objeto. Para la noción de fascinación apelamos a la obra de Pascal Quignard y Maurice Blanchot para su desarrollo⁵³. Esta fascinación atrapa de lejos, seduce, abisma. Y en este sentido se refuerza la *mise en abyme* que el fuego provoca esparciéndose a la tela. Así, las llamas se apoderan del templo que representan, de la tela, de la mirada, del sujeto y del mundo entero en que se manifiestan.

Más allá de estas cuatro dimensiones —el pensamiento de Bataille y Klossowski, la obra de Nietzsche (especialmente el eterno retorno), Dioniso y la imagen incendiada— a lo largo de nuestro análisis hacemos adicionalmente uso de otros conceptos de diversos autores (incluidos Bataille, Klossowski y el propio Nietzsche) según convenga al análisis de cada relato y de cada imagen. De esta manera —a partir de múltiples nociones, pero sobre todo a partir de una mirada que hace de sus relatos una puesta en escena (que se observan a la vez bajo el matiz de otras imágenes)— buscamos mostrar cómo la literatura de Georges Bataille y de Pierre Klossowski configura un teatro donde la vida pura y la angustia que provoca la muerte se expresan de manera soberana, hundiendo con ello al escenario y al público que se arremolina alrededor de éste en una experiencia que se yergue pletóricamente, y que se agota en su propia erupción.

⁵¹ Cf. Deleuze, Gilles, “Pensamiento nómada”, *La isla desierta y otros textos*, Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 321-332.

⁵² Este acontecimiento lo entendemos a la manera de Alain Badiou. Cf. Badiou, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos Aires, 1999.

⁵³ Cf. *infra* Cap. III para el desarrollo de todos los elementos de la imagen incendiada. En esta introducción sólo pretendemos mostrar los diferentes medios de nuestros análisis así como de dónde surgen, profundizando en ellos a lo largo de nuestro estudio.

Por último, hemos mencionado cómo la risa y la parodia son esenciales en la obra de Bataille y de Klossowski. A lo largo de nuestro análisis hacemos notar en algunas ocasiones esas parodias, esas ironías, esa risa soberana. Pero hemos querido tener mucho cuidado en no excedernos en esos señalamientos para, como se dice en términos cotidianos, no arruinar la broma al explicarla. Con ello corremos el riesgo de mostrar un análisis que se centra demasiado en la crueldad, en lo trágico, en la angustia, en la muerte. A la obra de Georges Bataille y de Pierre Klossowski, como a la de Nietzsche, no se puede acceder sin ese humor profundo, sardónico, pero alegre y soberano también. La parodia del renacimiento de los dioses, la última profanación de Diana por parte de Acteón, el irónico lenguaje escolástico en *Las leyes de la hospitalidad* en la obra de Klossowski, y la profanaciones en *Historia del ojo*, el alegre despeñadero de Pierre en *Mi madre* y el delirio de Madame Edwarda en Bataille (entre otras muchas escenas e imágenes) perderían mucha intensidad si nos olvidamos de la risa y del goce abisal que están unidos al erotismo y al placer. Sólo bajo esos ojos cegados por la angustia y el horror, pero arrojados al goce y a la risa, la literatura de Bataille y Klossowski adquieren su último sentido, un sentido sacrificado.

3.- Estado de la cuestión

Sobre Pierre Klossowski y sobre todo de Georges Bataille mucho se ha escrito. Innumerables estudios y comentarios ha sido realizados, incluso por pensadores esenciales de nuestro tiempo (Foucault, Habermas, Vattimo, Deleuze, Blanchot, Habermas, Baudrillard y Agamben, entre otros). Nuestro análisis, por tanto, está condenado a repetir muchos elementos ya escritos. Sin embargo hay tres dimensiones de su obra que creemos esencial retomar porque no se ha insistido mucho en ellas, ya que si bien no se han pasado por alto, no han sido observadas lo suficiente como para extraer consecuencias fundamentales.

Existen, es verdad, ciertos temas de Bataille y de Klossowski que no dejan de repetirse, incluso, hasta el cansancio. Por ello, algunas contribuciones nos parecen esenciales y las

citamos en nuestro trabajo⁵⁴, otras las consideramos honestamente repetitivas tal que creemos que poco contribuyen. Existen algunas obras que citamos poco o nada debido a que no creemos que estén en convergencia con nuestro análisis, aunque es adecuado mencionarlas porque abren puertas muy importantes, como el trabajo de Baudrillard, de Lyotard y de Habermas⁵⁵. Sin embargo, precisamente respecto a los temas que consideramos en nuestra metodología no se ha insistido lo suficiente: sobre el eterno retorno nietzscheano y sobre el dionisismo tan caro a nuestros autores. Y no sólo eso, existen pocos autores que mencionan cómo estos temas atraviesan su literatura. Si la muerte del pensamiento inhabilita al pensamiento a proseguir, es a través de la literatura donde las consecuencias de esa muerte, en teatralizaciones dionisiacas, en dramatizaciones del eterno retorno, se pueden llevar hasta sus últimas consecuencias. En su literatura los objetos del pensamiento de Klossowski y de Bataille, más que reflexionados a través de un pensamiento filosófico, son puestos en escena y llevados dramáticamente hasta lo imposible (más allá de las condiciones de posibilidad que permite el pensamiento filosófico). Con ello no queremos decir que su literatura se reduzca a sus ideas, por el contrario, es su obra literaria un teatro que busca romper con el pensamiento. Si en su obra ensayística se piensa la muerte del pensamiento y lo no intercambiable, su literatura, a través de la función poética, pone en escenario ese no intercambiable y esas efusiones que surgen de la aniquilación del pensamiento. Esta puesta en escena amplía dichas dimensiones rompiendo con los límites del pensamiento, conduciendo la escritura a la manifestación de la vida.

Utilizamos una muy diversa bibliografía que repertoriamos al final de este estudio y que a nuestra consideración incluye los análisis más significativos, al menos para nuestro propósito, de la obra de Bataille y de Klossowski. Hacemos notar que los análisis de Deleuze,

⁵⁴ A manera de ejemplos nos referimos a los siguientes: los conocidos “Prefacio de la transgresión” y “La prosa de Acteón” de Foucault, “Klossowski o los cuerpos-lenguaje” y *Diferencia y repetición* de Deleuze, de Alian Arnaud su *Pierre Klossowski*, de Hervé Castanet *Klossowski. La pantomima de los espíritus*, de Éric Marty *¿Por qué el siglo XX tomó a Sade en serio?*, “La risa de los dioses”, *La comunidad inconfesable* y *La conversación infinita* de Maurice Blanchot, de Derrida “Sobre la hospitalidad” y “De la economía restringida a la economía general (Un hegelianismo sin reserva)”, el citado más arriba *Georges Bataille. La muerte obra* de Michel Surya, “La metáfora del ojo” de Barthes, de Susan Sontag “Sade y Bataille”, “SATISFACTION. (I Can’t Get No)” de Miguel Morey, De Roger Caillois *El hombre y lo sagrado* entre muchos otros. Para las referencias completas y el resto de la obra citada Cf. la bibliografía de este estudio.

⁵⁵ Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980. Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz, Buenos Aires, 2008. Lyotard, Jean-François, *Economía libidinal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Castanet, Foucault y Derrida fueron especialmente útiles para nuestros objetivos. Hemos intentado conducir estos estudios en el sentido de profundizar en nuestras dimensiones centrales. De esta manera, bajo estas nociones, sumándole la de la imagen incendiada, queremos llevar nuestra lectura a una perspectiva tal que seamos fieles al quiebre del pensamiento que buscan tanto Bataille como Klossowski. Quiebre del pensamiento por exceso, por rompimiento de los límites, por las manifestaciones de las intensidades y las fuerzas del fondo de la vida que se expresa en imágenes que se configuran como un teatro (teatro dionisiaco y teatro de la crueldad).

4.- Objetivos

En base a lo someramente visto en esta introducción se puede intuir que plantear objetivos claros y distintos para este estudio implicaría de alguna manera traicionar el objeto del análisis, a saber, una obra que busca romper con toda dimensión teleológica, con el saber, con la metafísica, con el lenguaje, con la utilidad. La obra tanto de Klossowski como de Bataille representa un esfuerzo (un proyecto) que busca en última instancia romper todo proyecto por mor del instante. Por consecuente nuestros objetivos están de alguna manera sesgados, son objetivos que si bien buscan una comprensión más profunda de la obra de nuestros autores, están condenados, en tanto entendimiento, solamente a mostrar las fuerzas incomprensibles que se despliegan en los relatos de Bataille y Klossowski. Objetivos que tendrían como fin último cegar por exceso de luz nuestra mirada. Es decir, queremos mostrar más que decir, pero mostrar lo que se dice de una manera otra y aquello que sólo se puede ver en la oscuridad de la mirada.

Sin embargo, y para plegarnos al género de la tesis doctoral, vamos a establecer una lista de objetivos a continuación.

- El primero de esos propósitos es establecer cuáles líneas del pensamiento de Bataille y Klossowski están en juego dentro de su literatura. Es decir, hacer un análisis de cómo las dimensiones de su pensamiento son puestas en escena dentro de sus relatos.

- El segundo de los objetivos es mostrar cómo todos ellos están en relación con el eterno retorno.
- El tercero de nuestros objetivos es mostrar cómo las diversas acepciones del símbolo de Dioniso son desplegadas a lo largo de su literatura, y cómo a través de ellas se busca una expresión artística que apele a la vida liberada.
- El cuarto de nuestros objetivos es mostrar las líneas paralelas que recorren la obra de Bataille y la de Klossowski. Paralelismo que no refiere a una semejanza, sino al recorrido de caminos que se hunden en estas dimensiones, pero que no dejan de apelar a la diferencia, al acontecimiento puro, a la experiencia soberana.
- De este modo, el último de nuestros objetivos consistiría en, a través del análisis de sus relatos, siendo fieles a ellos, romper por exceso toda interpretación para intentar, más allá de toda referencia y de todo significado, volver a representar (a poner en escena) las imágenes creadas en su literatura. Mostrar así los relatos de Bataille y de Klossowski como una sucesión de imágenes. Crear, al menos imaginariamente, un teatro incendiario. Con ello señalar las creaciones originales así como las aniquilaciones que tienen lugar, puntualizar las aperturas donde un pensamiento otro tiene lugar, mostrar cómo el fuego de esas imágenes consume su propia creación para dar paso a una expresión de intensidades, y por último, si somos exitosos y tenemos suerte, extender ese fuego vital a nuestro propio análisis mostrando cómo en la literatura de Bataille y de Klossowski la vida acontece.

Estos objetivos poseen, para proseguir los meandros que abren Bataille y Klossowski en su creación, la semilla de su propio abismarse. Queremos ser consecuentes con su pensamiento y acceder, al menos paródicamente, teatralmente, al goce al que la lectura de una literatura incendiaria arroja, Así, rozar instantes pletóricos que merezcan una repetición eterna.

5.- Organización del análisis

En los dos primeros capítulos damos una perspectiva global del pensamiento de Georges Bataille y de Pierre Klossowski. No pretendemos en ello agotarlo, sino dar un primer círculo

a través de sus temas principales para elaborar una perspectiva inicial, aunque sea global, de los derroteros de su obra. En los capítulos posteriores profundizamos y ampliamos estos temas, así como sumamos algunos otros, para el adecuado análisis de su obra literaria.

En el primer capítulo analizamos la noción de la elisión de la identidad, de la ruina del yo. Para Bataille desarrollamos su concepción de la dicotomía entre lo real discursivo y lo útil por un lado, y el erotismo, la muerte y lo sagrado por el otro. En este primer capítulo también desarrollamos la noción de identidad confrontada a las intensidades del cuerpo en Klossowski. Intensidades que hacen explotar al yo y que muestran que la identidad no es más que una broma gramatical.

El segundo capítulo analiza la idea del mal en Klossowski y en Bataille. Idea polisémica y múltiple que refiere a diversas acepciones: monstruosidad integral, afrenta a toda moral y a todo orden, gozosa negación de todo aquello que aprisiona y limita, avidez de sacrificio, parte maldita, moral de la cumbre. Expresiones que buscan la afirmación de la vida más allá del bien y del mal.

En el tercer capítulo desarrollamos nuestra noción de la imagen incendiada enriquecida con Deleuze, Derrida, Blanchot, Badiou y Quignard. Imagen incendiada que es una puesta en escena que consume sus elementos, sus personajes, la escena misma, el escenario y el público que observa: incendio que no busca más que la plenitud del eterno retorno.

En el cuarto y quinto capítulo hacemos el análisis de la obra literaria de Pierre Klossowski. *Las leyes de la hospitalidad* son el objeto del cuarto, y la figura de *El baño de Diana* y *El Baphomet* del quinto. Análisis que realizamos a través de las dimensiones mencionadas, pero también a través de las figuras de Dioniso y la desnudez que abren las escenas a fuerza divinas que acontecen en un Teatro de la crueldad.

El capítulo sexto y el séptimo están dedicados a la literatura de Bataille. Sumando a los temas arriba mencionados (incluidos a Dioniso y a la desnudez) profundizamos en la crueldad y en la guerra para el análisis de *Historia del ojo* y *El azul del cielo* en el sexto capítulo. El

séptimo, en el cual adicionamos la idea del laberinto y profundizamos en la muerte del pensamiento, está dedicado al proyecto *Divinus Deus*, cuyos principales componentes son la novela *Mi madre*, “Charlotte d’Ingerville” y *Madame Edwarda*.

Hemos seleccionado el corpus arriba referido debido a que es en éste donde las dimensiones que consideramos esenciales de su obra se muestran con más potencia, y en donde Bataille y Klossowski llevan más lejos la fuerza de su creación. En estas obras profundizamos nuestro análisis, apelando a otras en la medida en que lo creemos necesario. Nuestro estudio pretende de esta manera, a través de sus obras más abisales, permitir observar en plenitud las fuerzas que atraviesan la literatura de Georges Bataille y de Pierre Klossowski. Para ello es necesario, además de ponerlas en paralelo, ver sus obras como una representación en un escenario insondable. Su creación es así, un teatro total donde resulta asequible el peso insoportable de la vida, potencia divina que hace que su propia fulguración se desvanezca en el fuego eterno del goce y de la fiesta orgiástica, donde el ser es lanzado a una delirante búsqueda de lo imposible, que es la vida misma.

I Intensidad y experiencia

Lo que en la risa está oculto debe seguirlo estando. Si nuestro conocimiento va más lejos y llegamos a conocer eso que está oculto, lo desconocido que destruye el conocimiento, ese nuevo conocimiento que nos vuelve ciegos, es preciso dejarlo en la sombra (donde estamos), de tal suerte que los otros permanezcan ciegos ingenuamente.

Georges Bataille⁵⁶

Cuanto menos ves, hijo mío, más te acercas a la verdad: tú no ves comunicación posible de su naturaleza porque crees que Roberte es siempre Roberte.

Pierre Klossowski⁵⁷

Cerró los ojos mientras temblaba con un tintineo en la cabeza sobre la plancha de hierro, a causa de la violencia bestial con que tenía apretado los dientes.

José Revueltas⁵⁸

Los ojos son arrojados al cielo y a la vez se sumergen hacia el interior. Elevándose, las líneas del rostro se revelan paralelas a la extraviada mirada. La boca ligeramente abierta expresa un abismal sufrimiento. El cuello extendido —a manera de columna que sostiene un busto— asoma los huesos bajo la piel. El cuerpo atado expande el pecho lacerado que no oculta las costillas. Dos marcos, dos elipsis verticales de ausencia de piel, recorren cada uno de los

⁵⁶ B-EI 183.

⁵⁷ K-RCS 43-44.

⁵⁸ *El apando*, Ediciones Era, México, 2003, p. 37.

lados exponiendo la escena del dolor. La imagen deja ver el detalle de las heridas y, aun en blanco y negro, se puede adivinar el angustioso rojo de la sangre que escurre a lo largo del vientre. Cuatro o cinco flujos caen y se pierden en los límites de la figura. Un par de ellos se extravían en la entrepierna que oculta el sexo. Los brazos desaparecen atados por la espalda mientras expanden los pectorales agrandando las heridas. Una rajadura vertical, que corre a lo largo del muslo derecho, remata en el instrumento que sigue cortando más abajo. Dos verdugos lo sostienen. Un tercero parece ayudar al portador del arma que continúa con el tormento. La figura erguida se presenta en una desgarrada imagen que es observada por una multitud. El cuerpo en suplicio se suspende en éxtasis de dolor infinito. Se presiente la muerte que lo invade. Es víctima de una experiencia que consume el cuerpo y fragmenta el ser. En interminable sufrimiento la expresión no muestra ya rasgo de integridad. Y se manifiesta en el rostro, sobre todo en el rostro, el cual recuerda el éxtasis de la Santa Teresa de Bernini. Indeterminación del cuerpo, del sexo y del ser bajo *el suplicio de los cien cortes*. Es esa inmólación —bajo una experiencia de sacrificio y de horror que a la vez se pierde en una vivencia erótica (y que a manera de ejemplo es mostrada en la fotografía descrita⁵⁹)— una imagen que exhibe uno de los temas que obsesionó a Georges Bataille a lo largo de su vida: “Lo que súbitamente veía y me angustiaba —pero que al mismo tiempo me liberaba— era la identidad de estos perfectos contrarios, oponiendo al éxtasis divino un horror extremo”⁶⁰. En esa coincidencia heterogénea y contradictoria Bataille encontró un elemento concluyente del erotismo invadido a su vez por un horror hierático que conduce al rompimiento de la identidad y de lo real discursivo.

Describamos ahora otra imagen: Una dama mira de soslayo a uno de sus captores quien parece besar sus dedos, los cuales apuntan hacia arriba, mientras la mano se encuentra atada a una de las barras paralelas. La otra mano está capturada a la otra barra. Ella ve a ese hombre parado que lascivamente acerca la boca a su mano. La boina oscura que ella usa todavía muestra el recato de un miembro la Comisión de Educación Nacional. La “inspectora de la

⁵⁹ La fotografía aparece en *B-LE* 248.

⁶⁰ *Ibidem* 249.

Censura” aparta el rostro, sin embargo su mirada desenmascara un solecismo⁶¹ que se ve reforzado por su cuerpo. Abajo en la pintura, otro captor sostiene la pierna izquierda mientras eleva la mirada hacia el trasero de la mujer cuyo atuendo aparece arrojado al suelo. La falda negra está bajo sus pies, el saco abierto muestra la ropa interior rosa y blanca, las medias son a la vez elemento de seducción como recuerdo de integridad, los zapatos negros por último intentan conservar la dignidad que está por ser mancillada. Ella eleva la pierna derecha hacia el hombre que parece obsesionado con la mano. Elevación de la pierna que sin duda tiene por objeto atraerlo, mientras su pierna izquierda se abandona a la atadura por parte de otro agresor. Ella ofrece también el vientre curveándolo hacia el captor. La mirada, la pierna y el vientre —en brega con la identidad que corresponde a cierta función social— muestran su disponibilidad en el desvelamiento del cuerpo que ya no le pertenece. Los colores difuminados, los escasos detalles en los rostros de los captores, la falta de profundidad, o mejor dicho, la apuesta por el efecto de superficie de la composición, la carencia de localización referencial y sobre todo la posición del cuerpo nos impelen a ver las inconsistencias de las intensidades que conforman la escena: fuerzas que apresan y otras que son aprisionadas, violencia y sensualidad, resistencia pero a la vez invitación y abandono: intensidades que conforman el gesto de Roberte⁶². Esa mirada, que es de rechazo pero a la vez seducción, que concatena en un instante las fuerzas que la atraviesan, muestra la concepción de Pierre Klossowski respecto a la identidad. Designación fortuita y azarosa en el lenguaje (en el código de los signos cotidianos) de intensidades que se encuentran, se mezclan, se funden, se rechazan y se dispersan en los cuerpos: identidad que no es nada más que una mera broma gramatical.

Estas dos imágenes exhiben una de las aperturas fundamentales del pensamiento y de la escritura de Georges Bataille y Pierre Klossowski: la elisión sin miramientos del yo, el desgarramiento de la realidad, la ruina de lenguaje y del saber, la abolición de la retórica, la destrucción de toda teleología, de toda trascendencia discursiva: acceso a la noche, a la oscuridad, al reverso del mundo, para hundirse en la intensidad desnuda, en la experiencia

⁶¹ En *K-REN* 13. Klossowski utiliza el sentido del término en consonancia con Quintiliano: “«Algunos piensan que se comete solecismo también con el gesto cada vez que mediante un movimiento de la cabeza o de la mano, uno da entender lo contrario de lo que dice»”. Para la importancia de este gesto ver más abajo, Cap. IV.

⁶² La imagen descrita, *Les barres parallèles III*, aparece en *K-TV* 131. La escena es descrita en *K-REN* 131.

soberana. Cada uno a su manera, pero siguiendo caminos que se encuentran a la vez que divergen de manera laberíntica, se embarca en un recorrido que, a manera de espiral, o mejor aún, de remolino, se sumerge en la aniquilación de la identidad, la transgresión de la ley y la abolición de todo universal, de todo absoluto. Para comprender qué entienden nuestros autores como ruina del yo, para comprender cuáles son los elementos que generan esta destrucción y cómo se lleva a cabo, y, sobre todo, para captar las implicaciones que tiene esa pérdida, hay que abordar a Bataille y a Klossowski desde las puertas que abren los paseos por Sils-Maria y el pensamiento intempestivo de aquel alemán tan caro a estos autores. El recorrido de su obra comenzaría desde la muerte de Dios y el eterno retorno. Apuesta que implica la demolición de todo absoluto y la caída de todo ídolo, y que nos lleva al instante soberano y azaroso: punto de partida y llegada de la eternidad.

1.- El erotismo y la muerte

Para Bataille la identidad es el resultado de un sometimiento. La inscripción en el trabajo y en la organización social con fines de conservación —en contra de la violencia animal— implica la sumisión a lo real discursivo. Este reino es el de la institución de leyes y de prohibiciones que tiene por objeto la preservación, lo cual yergue límites sociales e individuales provocados por funciones sociales y la vida supeditada. El hombre, así inmerso en un espacio teleológico, se define en una suerte de discontinuidad al establecerse sobre su mundo y sobre sí mismo una jurisdicción de límites. Las restricciones impuestas sobre esta violencia primitiva, especialmente referidas a la muerte y la vida sexual, implican para Bataille una transformación en la conciencia del hombre que se desliza hacia una vergüenza, un tabú. El miedo y la angustia que provoca la violencia primigenia y el afán de conservación establecen el mundo de la ley.

Dos dimensiones aparecen en esta inscripción: un resultado buscado que es la de la actividad, con sus prerrogativas y sus prohibiciones, pero también la del espacio sagrado con sus ritos y sus transgresiones. El hombre está de esta manera escindido entre el terreno del trabajo y la razón por un lado, y el terreno de la violencia sacra por el otro. El ser juega entre la

determinación y la conservación proporcionada por la ley y el mundo social, y la experiencia más allá del orden, en el vacío del deseo y de lo hierático. El terreno de lo sagrado para Bataille es reino de la licencia que posee toda la carga de angustia de romper las prohibiciones que ello trae consigo mismo. Ahí, el lenguaje cotidiano, el reino del logos, ya no puede dar cuenta de lo vivido. A él sólo se accede a través de la transgresión, a través de la evocación, a través del erotismo, del sacrificio, del mal, de la poesía. Ese vacío, que está más allá del lenguaje y de la razón (un más allá al que se accede por exceso), se opone al orden: el desorden del sinsentido opuesto al orden de la razón lleno de sentido. Pero en las dos dimensiones vive el ser humano: el horror a la violencia lo aparta de ella inscribiéndolo en el orden, pero por otro lado la fascinación hacia ésta lo introduce a una desavenencia soberana. La realidad del hombre es entonces contradictoria.

Estas dos dimensiones desgarran al hombre. Por un lado al territorio de la identidad: del trabajo, de la conservación de los bienes y del yo, de lo real discursivo; y en el otro extremo el de la experiencia interior: del instante que se busca eterno, de la plenitud, de la fiesta y lo hierático como derrochador de energía y deliquio de la identidad. Bataille afirma la fiesta como tiempo sagrado por excelencia en el que acaece un levantamiento en masa de las prohibiciones —las de matar (real o simbólicamente) y las de ejercer la plétora que proporciona la vida y la sexualidad— que impulsa hacia esa continuidad primera en la que el ser se pierde: “no hay sentimiento que arroje más profundamente a la exuberancia que el de la nada. Pero de ningún modo la exuberancia es aniquilación de la actitud aterrorizada, es transgresión”⁶³. El hombre, al experimentar ciertas vivencias, accede a una liberación del mundo del trabajo y de la razón; ello es también de manera necesaria una emancipación del lenguaje que configura la identidad. A ese mundo sólo se puede acceder por medio de la experiencia soberana a través de sus diferentes manifestaciones (la expresión poética, la risa, la festividad, el erotismo, la embriaguez, el sacrificio⁶⁴); en él el lenguaje discursivo no tiene ya cabida pero paradójicamente también una comunicación otra se impone.

⁶³ B-EE 74.

⁶⁴ Cf. B-EI 222-223.

El ser humano dentro del mundo de la actividad se entiende como un ser discontinuo inscrito en ciertos límites, como ficticiamente dueño de su propia existencia donde experimenta en su soledad su nacimiento y su muerte: “Solo él nace. Solo él muere. Entre un ser y otro ser hay un abismo. Hay una discontinuidad”⁶⁵. El ser es presentado como fuera de la pasión, de manera objetivada. En ese sentido el hombre está pretendidamente conformado como discontinuo, como delimitado del mundo por su propia identidad.

Ahora bien, si la identidad se sustenta en el lenguaje, su elisión arroja a una exuberancia que no procede de ninguna revelación y que tampoco revela nada salvo lo desconocido. Nace del no-saber y permanece en él decididamente. Es éste un anuncio de la muerte de todo lo absoluto en el misterio, ausencia de todo elemento determinante más allá de la propia experiencia: en ella, “en el movimiento que nos lleva a la aprehensión más oscura de lo desconocido: de una presencia que no es distinta en nada de una ausencia”⁶⁶, el ser penetra en algo sin forma y sin fondo, para convertirse él mismo en algo sin forma ni fondo. La experiencia interior es tal que supera violentamente todo referente del saber: en principio hay que situar esta operación como un acceso a un espacio que lo soslaya, que supera cualquier servidumbre dogmática, cualquier actividad científica, cualquier actitud experimental, para posicionarse ella misma como valor y autoridad.

La experiencia interior no tiene principio ni en un dogma (actitud moral) ni en la ciencia (el saber no es ni su fin ni su origen) ni en una búsqueda de estados enriquecedores (actitud estética o experimental). No tiene otro fin que ella misma. Esa experiencia implica una negación de cualquier gobierno y valor que la confinen: ella misma es el único y último valor y la única autoridad; no está subordinada a nada, es soberana. No significa absolutamente nada sino el abismo que ha dejado la muerte de Dios, sólo se muestra y se logra en el despliegue de sí misma superponiéndose y transgrediendo, en un movimiento insurreccional, toda posibilidad de sentido o fin. Es entonces una experiencia que desnuda (de cualquier ropaje del saber):

⁶⁵ *B-EI 17.*

⁶⁶ *Ibídem 15.*

EL NO SABER DESNUDA

Esta proposición es la cumbre, pero debe ser entendida así: Desnuda, luego *veo* lo que el saber escondía hasta entonces, pero, si veo, *sé*. En efecto, sé, pero, a lo que he sabido, el no saber lo desnuda de nuevo. Si el sinsentido es el sentido, el sentido que es el sinsentido se pierde, se convierte en sinsentido (inacabablemente).⁶⁷

Esta cita que manifiesta el reverso de una dialéctica del saber muestra que apuntalar la experiencia en el no-saber termina en un movimiento ilimitado que nos introduce en él constantemente, que nos adhiere a él en una operación sin fin y sin previsión: “Lo desconocido es, evidentemente, siempre lo imprevisible”⁶⁸. Y esa puesta en marcha de un flujo azaroso expone al ser, a través de ciertas efusiones, al misterio y a una forma de conocimiento otra: “Para todos los hombres, existe un reino precioso del cual dependen esencialmente: es el reino de la poesía, de lo sagrado, de la tragedia, [...] de la angustia”⁶⁹. Y en él, en la muerte del pensamiento, otro tipo de vida tiene lugar: “Cada vez que se abandona la voluntad de saber, se tiene una posibilidad de contacto con el mundo, con una intensidad mucho más grande”⁷⁰. Esa experiencia “consiste en decir que todo es un juego, que el ser es un juego, que el universo es un juego”⁷¹ y esa “aventura de la autonomía del pensamiento [conduce] al pensamiento a la muerte del pensamiento”⁷². La rebeldía contra el saber se convierte en deleite, que anuncia nada más que la vida misma al borde de la muerte: “la muerte del pensamiento es la voluptuosa orgía que prepara la muerte, la fiesta que la muerte da en su casa”⁷³. Esa vivencia ambivalente da cuenta de una manera diferente de la existencia desbordada, con todas las implicaciones del horror, la crueldad y la angustia, pero también con todo el peso del placer y de la exuberancia. El lenguaje deviene delirio de contemplación poética, libre y activa, transgresora y viva. El ser se desnuda en su totalidad en el acceso a lo

⁶⁷ *Ibidem* 67-68. Profundizaremos en la noción de desnudez a lo largo de nuestro estudio.

⁶⁸ *B-ONM* 113.

⁶⁹ *Ibidem* 136.

⁷⁰ *Ibidem* 92.

⁷¹ *Ibidem* 110.

⁷² *Ibidem* 166.

⁷³ *Ibidem* 79-80.

desconocido: “No nos desnudamos totalmente más que yendo sin hacer trampas a lo desconocido. Es la parte de lo desconocido la que da a la experiencia de Dios —o de lo poético— su gran autoridad”⁷⁴. Ello tiene lugar sólo en el cese de toda operación discursiva, no por carencia sino por exceso. De lo contrario el orden se mantiene y con ello impone una servidumbre. La libertad de la experiencia interior implica el rebelarse contra el discurso en donde la angustia pero también la risa y el deleite surgen.

En la palabra deslizante⁷⁵ —que es aquella que hace deslizar al ser desde el campo exterior (objetivo) a la interioridad del sujeto, aquella que apunta más allá del propio lenguaje, la palabra más perversa y poética a la vez, porque implica la desestructuración del mismo lenguaje— la angustia de la muerte aparece, pero el arte la trasforma en delicia. Esa angustia y terror (que no tiene ningún elemento de salvación ni razón proporcionado por lo real discursivo) es una oportunidad de operación pura, donde la muerte o el éxtasis se viven sin amarras. En ese espacio de lo desconocido no hay nada “que no sea desesperación, locura, amor y aún más: risa, vértigo, náusea, pérdida de sí hasta la muerte”⁷⁶. Ese desvanecimiento implica la aparición de una “luz evanescente: esta luz quizás deslumbra, pero anuncia la opacidad de la noche; no anuncia más que la noche”⁷⁷.

La soberanía es entendida como una libertad absoluta que niega toda subordinación, incluida a la identidad. Ni salvación ni promesa: decir que la experiencia es la única autoridad es afirmar que se pretende que conduzca adonde ella misma lleva, que no es determinada a través de la institución de una dimensión teleológica: “no lleva a ningún puerto (sino a un lugar de perdición, de sinsentido)”⁷⁸. Por tanto no está supeditada a absolutamente nada, ni a la razón ni al saber ni al lenguaje; no puede ser captada por el entendimiento, sólo puede ser vivida. En esa vivencia las categorías del pensamiento no pueden dar cuenta ya de la experiencia a la que se accede. No es ello un mero retorno a una irracionalidad sino un movimiento que atraviesa y supera al pensamiento por exceso. El extremo de lo posible se

⁷⁴ *B-EI* 16.

⁷⁵ *Cf. ibídem* 27. Analizaremos a profundidad en el Cap. VII este lenguaje que rompe con el saber y que deviene contra-lenguaje, es decir palabra desnuda.

⁷⁶ *Ibídem* 49.

⁷⁷ “Post-scriptum”, *ibídem* 235.

⁷⁸ *Ibídem* 13.

alcanza, y en éste se accede a “la fusión del objeto y sujeto, siendo, en cuanto sujeto, no-saber y, en cuanto objeto, lo desconocido”⁷⁹. La soberanía es el rechazo de todo elemento exterior, de toda salvación, en fin, de todo subterfugio de coherencia, de sentido y de finalidad, para dar paso únicamente a la vivencia pura, en donde la totalidad del ser se pierde en el drama: “Lo que no es servir es inconfesable: una razón de reír, de... lo mismo sucede con el éxtasis. Lo que no es útil debe ocultarse (bajo una máscara)”⁸⁰. Experiencia superflua y abismal ya que no apunta a más que a sí misma en tanto que exterioridad, en tanto que vivencia presente. Y cuando ese desnudamiento es deseado surge paradójicamente un acceso al éxtasis, a lo sagrado donde “la posibilidad de la vida se abre sin límite”⁸¹.

La experiencia interior es por tanto contraria a toda dependencia del proyecto. El pensamiento discursivo es obra de un ser comprometido con algún proyecto en una instancia temporal. Y el proyecto a fin de cuentas es el aplazamiento de la existencia. En ese terreno la vida siempre está supeditada a un fin, es una vida muerta –en diferente sentido a la muerte en la que se accede en la experiencia de lo imposible, porque ese morir es suspender la vida, no llevarla al extremo:

Así pues, hablar, pensar, a menos de bromear o de... es escamotear la existencia: no es morir, sino estar muerto. Es marchar por el mundo apagado y pálido, por el que nos arrastramos habitualmente: ahí todo está suspendido, la vida está aplazada, de aplazamiento en aplazamiento... La pequeña postergación de los proyectos basta, la llama se apaga, a la tempestad de las pasiones sucede una calma chicha. Lo extraño es que, por sí mismo, el ejercicio del pensamiento introduce en el espíritu la misma suspensión, la misma paz que la actividad en lugar del trabajo. La pequeña afirmación de Descartes es la más sutil de las huidas (la divisa de Descartes: «*Larvatus prode*»); el que avanza enmascarado: estoy angustiado y pienso, el pensamiento en mí suspende la angustia, soy el ser dotado para poder *suspender* en él el ser mismo. Siguiendo a Descartes: el mundo del «progreso», del proyecto, en otros

⁷⁹ *Ibidem* 19.

⁸⁰ *Ibidem* 200.

⁸¹ *B-ES* 64.

términos es el mundo en que estamos. La guerra lo altera, es cierto: el mundo del proyecto permanece, pero en la duda y la angustia.)

La experiencia interior es la denuncia de la tregua, es el ser sin demora.

Principio de la experiencia interior: salir merced a un proyecto del dominio del proyecto.⁸²

Vivir inscrito en el proyecto no es vida sino estar muerto, apagado, porque se abandona la vida proyectándola a un fin. Es la postergación de la existencia. Es el sustraerse de la vida y suspender la existencia. La experiencia interior es anular el equilibrio, regresar al espacio de la existencia, violentar el proyecto. La experiencia interior es por tanto una paradoja en cuanto que es el último proyecto que implica eliminar todo proyecto. Escribe Bataille sobre el erotismo: “la salvación fue el único medio de disociar el erotismo (la consumación báquica de los cuerpos) y la nostalgia de existir sin aplazamientos. Un medio vulgar, indudablemente, pero el erotismo...”⁸³. Es el erotismo la urgencia del deleite en la muerte del pensamiento, del placer en la angustia, de la vida que supera la aniquilación:

En el arte, vuelve el deseo, pero, en primer lugar, es el deseo de anular el tiempo (de anular el deseo), mientras que, en el proyecto, había sencillamente rechazo del deseo. El proyecto es expresamente obra del esclavo, es el trabajo y el trabajo ejecutado por quien no goza de su fruto. En el arte, el hombre vuelve a la soberanía (a la instancia del deseo) 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.⁸⁴

El mundo de la actividad –donde sólo se observa las relaciones que guardan las cosas entre ellas en un registro que las abarca y las define; salir de esa visión es ver las cosas en sí mismas en tanto fuera de toda relación– y del proyecto en el fondo no es más que un problema del uso del tiempo, es decir, definir las experiencias dentro de un programa que conduzca a un fin determinado. Y ahí, el ser se inscribe, a manera de esclavo de la finalidad, en el trabajo,

⁸² *B-EI* 61.

⁸³ *Ibidem* 62. Bataille deja suspendida la frase en clara evocación.

⁸⁴ *Ibidem* 73.

mientras que la libertad exige negarse al sometimiento a condiciones preliminares. La operación soberana atraviesa y supera el saber y el fin, inmersa en la alegría y en la angustia, es una estupidez desmesurada que sólo tiene lugar en ciertos lazos de inmanencia: los eróticos, los cómicos, de parentesco, sagrados y románticos que sólo acontecen en lo imposible: “*Subordinarnos a lo POSIBLE es dejarnos borrar del mundo soberano de las estrellas, de los vientos, de los volcanes*”⁸⁵. Y para acceder a ello es necesario “romper en un punto el límite de lo posible”⁸⁶.

La experiencia es pérdida del ser individual, del sentido, experiencia de gasto para acceder a un movimiento de desnudez soberana (esta imagen de desnudez utilizada frecuentemente por Bataille implica una herida producida por un abismo ilimitado que se abre bajo sus pies). Un movimiento análogo a la experiencia mística, pero en este caso es una experiencia de adentrarse a una noche insondable que se entrega infinitamente en la disolución. No-saber absoluto que no es respuesta ni tregua, sino un suplicio sin fin. No hay un conocimiento mayor que superaría por una luz divina el conocimiento común en el encuentro con la sustancia superior tal cual se manifiesta en el misticismo. No es Bataille un nuevo místico, al menos no lo es en el sentido de una búsqueda de trascendencia, sino que sólo se asemeja por el hundimiento en la noche, por el abandonarse al precipicio donde sólo reina el vacío y nada más que el infinito desierto que deja tras de sí el instante. De esta manera Bataille elabora una ateología que buscará una experiencia sin terminación, superación, proyecto o respuesta. Hambre de vida que se ahoga en último término en la nada sin apaciguamiento alguno. Experiencia del instante ilimitado. Pérdida de límites y de las garantías del ser, fusión en la nada, que es ir hasta lo imposible.

2.- El cuerpo y los nombres azarosos

Pierre Klossowski afirma por su parte que toda identidad no descansa más que en un saber en el exterior de nosotros mismos: si ello tiene lugar en Dios, en tanto coherencia absoluta,

⁸⁵ *Ibidem* 212.

⁸⁶ *Ibidem* 213.

nuestra identidad es pura gracia; si en cambio ese pensamiento tiene su origen en el mundo cotidiano, donde todo comienza y termina con la designación: “notre identité n’est que pure plaisanterie grammaticale”⁸⁷. La conformación de esta identidad tiene lugar en una dinámica fortuita. En este sentido hay en él un pensamiento paralelo al de Bataille: el enfrentamiento del mundo de la identidad con el del territorio de las intensidades libres de cualquier atadura. Esta concepción respecto a la identidad fijada por el sistema de signos cotidianos y su contraparte soberana del azaroso fluir de las intensidades es expuesta principalmente en su radical comentario del pensamiento nietzscheano: *Nietzsche y el círculo vicioso*⁸⁸. Klossowski afirma que sabe ya que innumerables interpretaciones de Nietzsche han sido realizadas y que ello implica el riesgo de repetir lo dicho. Pretende entonces hacer un ensayo en donde su propio pensamiento pueda ser planteado de manera subterránea (sugiere que simulemos que se trata de un estudio falso⁸⁹ donde el juego, la parodia y el simulacro, es decir la ruina del lenguaje, se despliegan:

Ya que leemos a Nietzsche en el texto, ya que lo escuchamos hablar, acaso le haremos hablar en función de «nosotros mismos» y contribuiremos al murmullo, al chisme, a los estallidos de cólera y de risa de esta prosa, la más insinuante que hasta ahora se haya producido en la lengua alemana— ¿también la más irritante?⁹⁰.

En esa voz insinuante e irritante se puede ver cómo el caos toma primacía sobre el mundo del hombre en donde conceptos, imágenes, y sentimientos se aglutinan de manera fortuita y son arrojados, como una suerte de dados, al desorden, para luego concretarse sólo como resultado azaroso. Se puede así ver en Nietzsche un pensamiento lúcido que arroja un delirio. Delirio donde acontece destrucción de la identidad y de las instancias del lenguaje, incluidas las de su propio discurso. Y con ello se evidencia la artificialidad y gratuidad de las

⁸⁷ “Postface”, *K-LLH* 337.

⁸⁸ Klossowski en este libro dedicado a Gilles Deleuze entiende el término de intensidad de la misma manera que aquel, por ejemplo en Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

⁸⁹ *K-CV* 13.

⁹⁰ *Ibidem* 13.

metafísicas y morales que no tiene otro objeto que perpetuar el reino de las normas, de los instintos gregarios, del resentimiento y el de la culpabilidad.

Según Klossowski, en el principio están los instintos que constituyen al cuerpo, materialidad que es invadida por diversas fuerzas a lo largo del tiempo y que llegan a identificarse (a volverse identidad) en el lenguaje. El cuerpo pretendidamente se da a entender por medio de una serie de signos que son ilusoriamente descifrados por la conciencia a través de un código que invierte, falsifica y filtra lo expresado. La conciencia no sería otra cosa que el cifrado de mensajes transmitidos por impulso. Conciencia que escamotea —con el objetivo de individualizarse— estados corporales que son fuerzas auténticas de la materia.

El cuerpo es un lugar de encuentro de impulsos que se suceden a lo largo de una vida. Impulsos que son un poder hacer que busca, que quiere y que atraviesa al cuerpo de manera aleatoria y fortuita. De esta asociación azarosa nacería un principio engañoso de la actividad cerebral, que a su vez, en tanto conciencia, es un ir y venir permanente entre el sueño y el insomnio: es un juego de espejos. Y en esa dinámica se conforma un olvido de los impulsos. La conciencia es una amnesia de la fuerza que la conforma: simulacro que pretende falsamente dar consistencia primera a un derivado del azar, de intensidades contradictorias reconciliadas transitoria y temporalmente.

A partir de esta visión genealógica Klossowski se pregunta respecto al yo y concluye que partiendo de una reivindicación, en la historia irreversible del cuerpo, que pretende encadenar causas y efectos, se arriba a una identidad que no es otra cosa que una pura apariencia otorgada por el lenguaje⁹¹. El cuerpo sin embargo, está inmerso en un eterno devenir que es siempre renovación y modificación (aunque de forma paradójica una ilusoria cohesión del cuerpo acontece). Para sí mismo el cuerpo está en permanente en estado de muerte y

⁹¹ El lenguaje no nos pertenece exclusivamente, nos conforma y conformará otros cuerpos después de que el nuestro desaparezca. La conciencia es creada y se hunde en el lenguaje. Sólo el lenguaje, infinito, interminable, es el sostén de toda conciencia. Klossowski en otro lado afirma: “Sin tener más que un instante de existencia imaginaria, la conciencia individual se pierde rápidamente en el nombre que ella misma se da. Unida al lenguaje, tiene por función abismarse en él mientras que sólo el lenguaje aparece. Incapaz de contemplarse a sí misma sin su intermediario, o bien no es más que un sentimiento (y deja de ser ella), o bien no es más que el nombre que da a este sentimiento, transmitiéndoselo de este modo al lenguaje; el infinito que entonces nace es el de la palabra”, “El lenguaje, el silencio y el comunismo”, *K-TFD* 142.

renovación. Las edades del cuerpo son movimientos de fuerzas que lo conforman y lo deforman a cada instante, para después repetir la incesante transformación. Impulsos que son su fuente, pero que al ser al mismo tiempo perturbación, amenazan esa misma cohesión. El paso del tiempo implica cambios y revueltas que nunca cesan y que nunca dan tregua. La aspiración a la cohesión y la aprehensión de la disolución física exige una ilusoria visión retrospectiva para crear la identidad. El yo, en tanto que apariencia, es un producto de las luchas de intensidades en el cuerpo. Ese yo se atribuye ficticiamente ese cuerpo como suyo, y al no poder crearse o vivir en otro, ese yo tiene también una historia irreversible: “La identidad del yo, con la del «cuerpo propio», sigue siendo inseparable de un sentido, formado por el curso irreversible de una vida humana: así el sentido le subsiste en cuanto realización suya. De ahí la eternidad del sentido de una vez para siempre”⁹². Hay por tanto una ilusión de fijación de sentido en el cuerpo que se define en el lenguaje y por el lenguaje de una vez para siempre en una linealidad temporal, una identidad que apresa las intensidades en un sistema de signos:

De lo cual resulta que somos atrapados, abandonados, de nuevo atrapados y sorprendidos, a veces por el sistema pulsional de designaciones, a veces por el sistema de los signos cotidianos. Aquél es el que nos encuentra, nos invade y subsistirá a nuestra desaparición. Afuera somos poco, mucho, nada — según que nos solicite o no el código cotidiano. Adentro ninguno sabe ni podríamos saber lo que se designa en nosotros: porque incluso cuando estamos solos — silenciosos — hablándonos a nosotros mismos dentro de nosotros mismos, es todavía el afuera lo que nos habla — gracias a esos signos del exterior que nos ocupan y cuyo rumor cubre totalmente nuestra vida pulsional: incluso la intimidad, incluso la pretendida vida interior, todo eso es todavía el residuo de los signos instituidos en el exterior so pretexto de significar de manera «objetiva», «imparcial»: residuo que sin duda adquiere la configuración del movimiento pulsional propio de cada uno; se amolda por tanto a los contornos

⁹² K-CV 53.

de nuestros modos de reaccionar a esa invasión de signos que no hemos inventado. He aquí nuestra «conciencia».⁹³

Sin embargo, las fuerzas indomables debajo de los nombres no son intercambiables porque no significan nada. Bajo los cuerpos hay un fondo sin sentido que no entra en el juego de intercambio del lenguaje sino que subsiste en otro, más radical, más libre. La experiencia del eterno retorno llevada hasta sus últimas consecuencias resultaría en un rompimiento de la irreversibilidad de una vez para siempre (por la posibilidad de repetición). Una nueva fatalidad se presenta entonces: la del círculo vicioso que es supresión de la finalidad, del sentido y fractura del sujeto, y donde el comienzo y el fin se confunden irrevocablemente. A partir de este punto el cuerpo (al romperse ese de una vez para siempre en su linealidad) no subsiste dentro de la ficción del yo sino únicamente como campo de batalla de intensidades. El cuerpo recupera su condición originaria como elemento fortuito más allá de una ilusión de necesidad. No habría más que una historia que es la de los impulsos. En un movimiento circular aparecen y desaparecen, se encuentra, se crean, se destruyen. Todas las tonalidades del alma son igualmente contingentes y sus aparentes coherencias no radican en la materialidad sino en el lenguaje. Con ello se concluye que la vida deviene inmersa en una corriente subterránea de actividad pasional invadida por el sistema de los signos cotidianos que son la fuente de la identidad: esa broma gramatical. Esta genealogía realizada por Klossowski oblitera por tanto no sólo al sujeto, a la conciencia, y a la identidad, sino a las leyes y las normas, es decir al reinado del lenguaje.

El flujo de impulsos no tiene sentido ni orden alguno, es caos, es juego de lo innombrable. Juego de intensidades que pretende ser ficticiamente revestido por la codificación exterior. Pero esa codificación no es de ninguna manera absoluta: el mundo verdadero es suprimido. El conocimiento es un elemento inventado por nuestra especie y con ello el mundo de las apariencias⁹⁴. Lo anterior, prosigue Klossowski, implica que las nociones de conciencia e inconsciencia (el afuera y el adentro) sean dinamitadas:

⁹³ *Ibidem* 63.

⁹⁴ Cf. por ejemplo Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, aforismo 53, 142-144. Este aforismo lo analizamos a más profundidad en el Cap. V. Cf. también aforismos 76, 110, 121 de esta misma referencia, y “Cómo el «mundo verdadero» al fin devino en fábula. Historia de un error.”, Nietzsche,

No somos más que una sucesión de *estados discontinuos* en relación con el *código de los signos cotidianos*, y sobre la cual *la fijeza del lenguaje* nos engaña: en la medida en que dependemos de ese código concebimos nuestra continuidad, aunque no vivamos más que como discontinuos: pero esos estados discontinuos sólo conciernen a nuestra manera de usar o de no usar la fijeza del lenguaje: ser *consciente* es usarla. Pero ¿de qué manera lo podemos hacer sin saber nunca lo que somos desde el momento en que nos llamamos?⁹⁵

Los hombres no son más que una discontinuidad de estados fortuitos conformados por voluntades de poder. Impulsos que retroactivamente son significados ilusoriamente a partir de unidades coherentes. El sistema de signos reduce la presión pulsional a una unidad coherente (del agente) que conforma el sujeto (gramatical). El sujeto no es una unidad sino el revestimiento de un combate pulsional. Dar cuenta de ello implica la disolución de toda esencia para dar paso a un carnaval de máscaras que oculta fuerzas, diferencias, diversidades. Es ésta una aniquilación que estable una nueva dinámica más allá del agente, a saber, un “estado de tensión entre la cohesión fortuita del *suppositum* incoherencia del Caos”⁹⁶. La conclusión de esta elisión del sujeto es un sentimiento liberador. El ser vivo es reconstruido por fuerzas que conllevan una espontaneidad pulsional. A partir del desensamblaje no es necesario reconstituir un sujeto. La muerte de la identidad

es crear al mismo tiempo las condiciones de una nueva libertad, una libertad creadora. La «conciencia» de la «inconsciencia» sólo puede consistir en una *simulación* de fuerzas; no se trata de destruir lo que Nietzsche llama la *abreviación (de signos) de los signos propiamente dichos* — el cifrado de los movimientos —, sino de volver a traducir *la semiótica «consciente»* a la

Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 59-60. En un fragmento póstumo de 1873 Nietzsche afirma: “En algún punto perdido del universo, cuyo resplandor se extiende a innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que unos animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue aquél el instante más mentiroso y arrogante de la historia universal”, citado en Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 2007, p. 18. Cf. por último también Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 2007.

⁹⁵ K-CV 65.

⁹⁶ *Ibidem* 76.

semiótica pulsional: las «categorías conscientes» que escamotean, repudian y traicionan los movimientos —y así ignoran el combate perpetuo de las fuerzas, — mantienen el automatismo, bajo la aparente espontaneidad del pensamiento: para encontrar la *espontaneidad auténtica*, el productor de esas «categorías», el órgano intelectual, debe a su vez ser tratado en adelante como simple autómatas, puro instrumento: puesto que, como espectador de sí mismo, el autómatas no encuentra su libertad sino en el espectáculo que va de la intensidad a la intención, y de ésta a la intensidad.⁹⁷

De esto último se deriva ausencia sentido del ser, de finalidad: hay que reconocer que ningún ser ni ningún movimiento liberado del código nunca es provocado por un fin útil. La vida es un movimiento sin descanso de voluntades de poder, es decir de intensidades que quieren, que desean, que luchan, que se imponen en esa espontaneidad auténtica. Tomando con rigor el eterno retorno la pérdida de la identidad es total. El sujeto al volver al instante en que le es revelado el retorno, ha olvidado esa misma revelación acaecida eternamente ya. Debe trascurrir un ciclo donde el olvido ha tenido lugar. Pero en el mismo momento de la revelación una apertura abismal acontece: “en el mismo momento sé que yo era distinto del que soy *ahora*, por haberlo olvidado, puesto que me he convertido en otro al saberlo; ¿voy a cambiar y a olvidar una vez más que cambiaré necesariamente durante una eternidad — hasta que vuelva a tener esa revelación?”⁹⁸. La muerte de Dios (garante de la identidad del yo responsable) abre al individuo a una gama de posibilidades: “la revelación del eterno retorno aporta como necesidad las realizaciones sucesivas de todas las identidades posibles: «Soy, en el fondo, todos los nombres de la historia» — finalmente «Diónisos [*sic*] y el Crucificado»⁹⁹.

Ahora bien, según Klossowski esta interpretación no es contradictoria con la que surgiría del aforismo 341 de *La ciencia jovial* en donde la revelación del eterno retorno implica la posibilidad dichosa de querer la vida repetida sinfín de veces:

⁹⁷ *Ibidem* 76.

⁹⁸ *Ibidem* 85.

⁹⁹ *Ibidem* 85.

El Eterno Retorno, necesidad que hay que querer: sólo el que soy ahora puede querer esta necesidad de mi retorno y de todos los acontecimientos que han desembocado en lo que soy — por eso, aquí la voluntad supone un sujeto; ahora bien, ese sujeto no se puede ya querer tal como ha sido hasta ahora, sino que quiere todas las posibilidades previas; ya que al abarcar con una sola mirada la necesidad del retorno como ley universal, desactualizo mi yo actual para quererme *en todos los otros yo cuya serie debe ser recorrida* para que, siguiendo el movimiento circular, vuelva a ser *lo que soy en el instante en que descubro* la ley del Eterno Retorno.

En el instante en que se me revela el Eterno Retorno dejo de ser yo mismo *hic et nunc* y soy susceptible de convertirme en innumerables otros.¹⁰⁰

El eterno retorno de lo mismo es de ese modo un pensamiento supremo, pero de igual forma un sentimiento supremo: el de querer la propia vida eternamente, vivir de tal manera que se busque la perenne repetición, doble afirmación de la vida (del instante y de su repetición, pero también una afirmación de esa misma afirmación primera) que constituye el sentimiento más elevado: afirmación de la vida que se abre a una espontaneidad soberana, a una libertad pulsional, celebración del caos en un movimiento paródico del lenguaje. El círculo vicioso no dice nada salvo que la existencia no tiene sentido fuera de sí misma. Energía pura que es su propia autoridad y que acontece en el instante, punto de encuentro de la eternidad si es que ésta se entiende como retorno infinito. Intensidad en eterna fluctuación.

Ahora bien, esta energía dejaría una huella (en el espíritu): un signo cuyo sentido sería la confusión total del círculo vicioso. Signo que es a su vez vaciado e incendiado por el juego de dados otorgado por el cúmulo de intensidades que nos atraviesan. Una conclusión fundamental de lo expuesto es una inmensa libertad: “El Círculo no dice nada por sí mismo, excepto que el único sentido de la existencia es ser existencia; excepto que la significación no es nada más que una intensidad”¹⁰¹ que se abre al hombre para inventar siempre nuevas ficciones, para multiplicar las máscaras a ser portadas, de engendrar nuevos fantasmas en

¹⁰⁰ *Ibidem* 85.

¹⁰¹ *Ibidem* 92.

total arrobamiento. La impotencia de crear nuevos simulacros (que implicaría la destrucción de los anteriores) no es más que signo de degeneración. La soberanía es un desafío para nuestra fuerza de invención y de producción de nuevos fantasmas y la posibilidad de interpretarlos. Sinsentido que manifiesta un atributo de soberanía que se traduce en un modo improductivo de vivir. Libertad espontánea potencializada por las intensidades de existencia. Discontinuidad y azar que son invadidos por el sentimiento más elevado que se transforma en una casualidad jubilosa. Derroche de vida que se traduce en ostentación de alternativas vivenciales donde la razón es obliterada (incluido el principio de no contradicción) para dar paso a una intensidad que se da sentido a sí misma merced de la propia fuerza: “«*Poder leer un texto sin ninguna interpretación*» — este *desiderium* de Nietzsche, expresa su rebelión contra la servidumbre que acarrea siempre cualquier significación”¹⁰².

En el cuestionamiento del principio de identidad, del orden, de los signos cotidianos y toda autoridad —es decir la destrucción puesta en juego— el saber no es ya lo que se trasmite en una expresión sino una tonalidad del alma. Ello tiene lugar no de manera racional, lo cual implicaría principios universales, sino a partir de una singularidad expresada en otra singularidad arrojada a la incertidumbre. Integrar en la palabra algo que no es del orden del pensamiento es desatar en ella un delirio del pensamiento: fuerzas libidinales, fuerzas de la no-habla, silenciosas pero actuantes. Al no condicionarse por el orden del lenguaje, el filósofo, el artista, al manifestar sus intensidades en un acto de creación, se convierte en un experimentador. No hay universales sino particularidades y concreciones remitidas a una semántica pulsional. La literatura entonces, para Klossowski, tiene por objeto transmitir esa experiencia cargada de intensidades. La escritura es el fuego que expresa las fuerzas e intensidades a la vez que consume la identidad y el orden: “Como Nietzsche, él [Klossowski] piensa —y «elucubra»— en términos de fuerzas. De potencias, pero también de puros espíritus, de pensamientos indeseables. De uniones hipostáticas, y hace evolucionar a sus personajes en ese contexto mental”¹⁰³. Es la libertad el riesgo de asumir todas las máscaras posibles. Una multiplicidad de identidades resulta así asequible dentro de la emancipación experimental de las fuerzas. El creador no reproduce ni representa ya, sino que crea él mismo

¹⁰² *Ibidem* 223.

¹⁰³ Castanet, Hervé, *Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2008, p. 79.

lo real y lo hace actuar. Al ser esas intensidades inaccesibles para el lenguaje de una manera lógica, su presentación sería a través de simulacros que resultan enigmáticos en la medida en que racionalmente no se puede dar cuenta de su contenido pulsional. El simulacro permite la puesta en juego de esas fuerzas. El simulacro es la expresión del fantasma. La función del artista soberano será por tanto la libre e infinita creación de un sinnúmero de simulacros que son una verdad en un sentido extra moral:

para Nietzsche, el *impulso gregario, en la ciencia, es lo que se le ha resistido como principio de realidad* — punto límite a partir del cual el conocimiento *se abre al Caos* donde la especie se abisma. ¿No repitió Nietzsche más de una vez que la noción de esa «*apertura abismal*» como «verdad» no es más que un *error* indispensable para que una especie de seres vivos pueda subsistir? ¡Pero qué importa la seguridad de la especie!¹⁰⁴

Apertura abismal donde la autopoiesis es posible, libertad a la que no le importa la conservación sino el azaroso juego de los impulsos y su voluntad artística:

Nada existe fuera de los *impulsos* esencialmente *genera dores de fantasmas*. El simulacro no es el producto del fantasma, sino su hábil reproducción, a partir de lo cual el hombre puede *producirse* a sí mismo, luego a partir de las fuerzas de esa manera exorcizadas y dominadas del impulso. En manos del filósofo «impostor», el *Trugbild* — el simulacro — se vuelve la reproducción *querida* de fantasmas no queridos, originados en la vida pulsional.¹⁰⁵

El simulacro es una puesta en escena de las fuerzas del fondo de la vida que da un sentido paradójico, es decir, un sentido que anuncia la ausencia de sentido de las fuerzas que presenta. El simulacro favorece la voluntad de poder activa, no reactiva, vida dionisiaca en el sentido de felicidad creadora y exuberante. Creación que no refiere a lo Uno sino a lo múltiple, de

¹⁰⁴ *K-CV* 178.

¹⁰⁵ *Ibidem* 176.

manera plural y deliberadamente falsa. El arte es un juego de máscaras, de disfraces, de parodia, de risa. Es un error que dentro del eterno retorno sería querido un sinnúmero de veces, eternamente.

Pero he aquí que, bajo el pretexto de modificar el comportamiento humano con respecto a lo real, el filósofo «impostor» se propone experimentar esta licencia del simulacro en cualquier dominio del pensamiento y de la existencia, de acuerdo con los métodos de la ciencia: para abolir el principio de la *pretendida realidad*, basta con extraer las últimas consecuencias de la «fisiología», aunque tenga que denunciar el monopolio mistificador del intelecto cuya censura retiene todavía los métodos de la ciencia en los límites de ese principio.¹⁰⁶

El filósofo impostor es un experimentador de simulacros. Creación que no es una reproducción de la divinidad sino una restitución, que no actúa de manera frontal sino de sesgo, por refracción, por redoblamiento, por repetición. El simulacro tiene la ventaja de no pretender fijar sino que presenta una experiencia siempre deslizada. El simulacro no busca excluir la contradicción, al contrario, la implica naturalmente¹⁰⁷. Ese fondo del ser no intercambiable se mantiene en el simulacro y se conserva en la intensidad, en la contradicción, en la absurdidad, y se plantea como una paradoja soberana de hundimiento.

¹⁰⁶ *Ibidem* 176-177.

¹⁰⁷ Cf. Arnaud, Alain. *Pierre Klossowski*, Éditions du Seuil, París, 2007, p. 52.

II La afirmación en el mal

Este sacrificio que nosotros consumamos se distingue de los otros en esto: el mismo que sacrifica es alcanzado por el golpe que asesta, sucumbe y se pierde con su víctima.

Georges Bataille¹⁰⁸

Yo conozco mi destino. Un día mi nombre irá unido a algo formidable: el recuerdo de una crisis como jamás la ha habido en la tierra, el recuerdo de la más profunda colisión de conciencia, el recuerdo de un juicio pronunciado contra todo lo que hasta el presente se ha creído, se ha exigido, se ha santificado. Yo no soy un hombre: yo soy dinamita [...] Yo contradigo como jamás se ha contradicho, y, sin embargo, soy lo contrario de un espíritu que dice no.

Friedrich Nietzsche¹⁰⁹

Libertad de negar todo absoluto. Fulguración de destrucción. Ser henchido de crueldad. Una pira de cuerpos que en rituales de aniquilación perpetuos se transforma en santuario. Culto inmanente que rasga. Voraz aprobación de desintegración cuya manifestación es la escritura. Escritura que se busca como acto de maldad, de transgresión. Textos e imágenes hendidas en la avidez que ofrecen un espectáculo de fuerzas de seducción. Expresión que busca habitar, como epidemia, a todo espectador. Reverso de toda religiosidad y de toda razón ilustrada. Búsqueda de penetración para mostrar un reino oscuro con infinidad de posibilidades destructoras y gozosas. Terreno desolado de sentido y orden donde el ser, insustancial, mora

¹⁰⁸ B-EI 182.

¹⁰⁹ *Ecce homo*, Alianza, Madrid, 2006, p. 135.

en una vitalidad pululante. Vacío que no evoca más que su propia inmensidad. Una independencia inconmensurable de hacer e imaginar cualquier cosa. Fuente infinita de libertad, de acción, de creación y de destrucción. Desarraigo que es génesis de fuerzas e intensidades vivas. Poiesis múltiple e intensa que se yergue sobre un abismo abierto bajo nuestros pies en el deleite del mal, que se incrementa conforme descendemos interminablemente. Lejos de representar un espíritu negador la inmersión en la maldad se transforma, debido a una transmutación de los valores, en una afirmación de vida. Impulsos que recorren la razón tambaleante y dan origen a torrentes arrebatadoras. El arte se erige en la nada y de las ruinas funda imágenes sin ningún otro sentido que sí mismas, que se crean pero sólo para después sumergirse en el deleite de su propio consumo. Obra cuya consistencia es la caída y que es una socavación de sí misma. Quimeras inestables que no ofrecen sostén alguno dentro de la imaginación libre, desgarradora, perversa. La literatura de Bataille y Klossowski es una bienaventuranza del mal.

1.- Monstruosidad integral

Pierre Klossowski realiza con Sade una exploración del problema del mal. Problema que no se mantendrá unívoco y que no dejará de ser revisado. En un ensayo inicial, *Sade mi prójimo*¹¹⁰, desde las primeras páginas afirma que en el pensamiento sadiano hay dos tesis fundamentales. La primera es que “la Libertad se niega a reconocer que sólo vive por el mal y pretende existir para el bien”¹¹¹. La segunda refiere a que todo regicidio es, en el fondo, un asesinato simbólico de Dios. La afirmación del mal es una expresión total de la libertad. Afirmación de la aniquilación de toda jurisdicción. El mal conlleva un doble movimiento: la negación de la autoridad que culmina con la afirmación de la libertad.

Para Sade, escribe Klossowski, la revolución de la que es testigo es posible gracias a reivindicaciones contradictorias en donde existían dos grupos en competencia. Por un lado, una masa amorfa formada por el hombre natural, es decir el hombre banal. Por el otro, la

¹¹⁰ *K-SMP* 45-128.

¹¹¹ *Ibidem* 53.

categoría de hombres dirigentes (burgueses y aristócratas soñadores y libertinos) quienes “han podido objetivar el contenido de su mala conciencia: saben lo que hay de moralmente aleatorio en su existencia, así como la estructura problemática que han desarrollado íntimamente”¹¹². Ahora bien, si unos buscan una reivindicación y una solución, los últimos —y con ellos Sade— desean “hacer admitir como una necesidad universal su propia estructura problemática”¹¹³. Durante el trascurso de la revolución los espíritus libertinos experimentan arrebatos donde el pensamiento individual se abre a un sinfín de posibilidades. La descomposición puede ser sembrada ahora en campo fértil. Deviniendo flujo azaroso y autónomo —sin principio moral alguno— buscan el despliegue del desenfreno en la existencia.

En relación con los acontecimientos provocados por las decisiones de la masa, los hombres problemáticos se desolidarizan del campo social. Pero también las instancias morales y religiosas de la antigua jerarquía pierden su contenido. Ellos se encuentran ahora bruscamente pedidos y desarraigados ya que eran solidarios a los valores sagrados que despreciaban en su libertinaje. El libertino se encuentra incapaz de acceder a la identidad de la masa amorfa. Su posición es ocupada en detrimento de la masa revolucionaria. Es ésta posición una afirmación del individuo contra la masa:

Cuanto más logrado está ese individuo más concentra las energías difusas de su época y más peligroso es para la época; pero cuanto más concentra en él esas energías difusas para hacerlas pesar sobre su propio destino, más libera su época. Sade hizo de la criminalidad virtual de sus contemporáneos su destino personal.¹¹⁴

A partir del crimen generalizado de la revolución, la perseverancia de Sade en estudiar las formas perversas de la naturaleza humana, en tanto hombre logrado, muestra que sólo le importaba “la necesidad de hacer que el hombre devuelva todo el mal que es capaz de

¹¹² *Ibidem* 49.

¹¹³ *Ibidem* 50.

¹¹⁴ *Ibidem* 51.

devolver”¹¹⁵. Buscar que el mal estalle de una vez y para siempre en su reinado del mundo, reinado de soberana destrucción. Buscar que rijan en el mundo un movimiento perpetuo de aniquilación, de perenne consumo de los seres en ese arranque vehemente de violencia. En contra del hombre natural Sade pretende la instauración del reino del hombre íntegro. El principal enemigo del hombre íntegro es Dios y sus representantes. Con ello el regicidio que trae la disgregación moral y la descristianización de la sociedad será la puerta de salida para el libertino.

La condena a muerte del rey es un simulacro de la ejecución de Dios. Muere el representante de Dios y la sangre divina cae sobre el pueblo insurrecto sumergiéndolo en lo inexpiable. En este crimen, Sade quiere sustituir la fraternidad del hombre natural por una solidaridad del parricidio, comunidad no fraterna donde no queda nada sino llevar al extremo la consumación del mal. Habiendo sido asesinado Dios sólo puede perdurar la práctica de la iniquidad individual. Utopía del mal que gracias al ateísmo precipitaría al hombre a un movimiento perpetuo de inmoralidad. Ahora bien, el crimen no puede ser un estado institucionalizado so pena del riesgo del tedio, sino una insurrección permanente en el ejercicio de impulsos liberados de toda legitimización. Dinámica que llevaría al hombre cada vez más lejos con lo cual no tendría lugar una caída de intensidad. El problema es saber “qué es lo que en estado de «insurrección permanente», vendría a estructurar todavía las fuerzas impulsivas y en qué actos esas fuerzas se reconocerían como sin tener otro fin que ellas mismas”¹¹⁶. No hay por tanto, en Sade, ninguna institucionalización, ninguna fuerza estancada, ninguna estructura ni ningún cierre que nos provoque el tedio, ninguna limitación, sino la búsqueda de fuerzas que mantengan la intensidad intacta sin ninguna autoridad sino la búsqueda de su propia multiplicación, movimiento que se quiere a sí mismo eterno e irrevocable, inaplazable:

Sus personajes tienen además una soltura absoluta para pasar de un sistema a otro siguiendo sus pasiones, sin apenas preocuparse de las contradicciones. Sade quiere demostrar así *que el temperamento es el que inspira la elección de*

¹¹⁵ *Ibidem* 52.

¹¹⁶ En la nota a pie de página de *ibidem* 66.

una filosofía y que la *razón misma* que invocan los filósofos de su tiempo no es aún sino una forma de la pasión.¹¹⁷

Su obra, despreocupada de toda finalidad o inscripción, sea teológica, institucional o lógica, saltando de un territorio a otro, muestra que la única fuerza importante es el despliegue vehemente de la pasión. Pasión de un hombre cuya vida trascurrió invadida por el encierro y que provocó una constante búsqueda “*en la capacidad de imaginar ad infinitum monstruosos reflejos*”¹¹⁸ de una libertad imaginaria donde una salida, una fuga al menos en intensidad, es posible. Pasión libre y también perversa donde el hombre, igual que Dios, es feliz en el mal que produce y observa. Acción y contemplación del mal donde el placer “*sólo puede nacer del espectáculo de los desdichados*”¹¹⁹. Perpetuo movimiento que se estremece de goce en un espectáculo donde Sade se muestra, como Dios o la Naturaleza, inmerso en la mancilla que implica la creación del mayor número de hombres, sólo para ser arrojados a suplicios eternos, a la corrupción, a la putrefacción, a la disolución y a la aniquilación. Actitud que no es otra más que una rebelión humana, demasiada humana, dirigida ante esos mismos poderes creadores, aunque en perversa coherencia con el ateísmo, y que no posee ninguna esperanza de respuesta. Tomando como principio el deseo absoluto y soberano la conciencia sadiana no renunciará jamás al sacrilegio de Dios, de la pureza y de todo bien incluyendo a la conciencia individual:

En efecto, Sade no podría limitarse a negar la existencia de un Dios personal, principio del yo responsable, garantía de su propiedad y de su secreto; se enfrenta también con este último. Así como le hemos visto enfrentarse con la conservación y la propagación de la especie, debe también poner en tela de juicio incluso el principio normativo de la individuación, para dar libre curso a las fuerzas disolventes que ha descrito, es decir las perversiones, las

¹¹⁷ *Ibidem* 71.

¹¹⁸ *Ibidem* 73.

¹¹⁹ *Ibidem* 81.

anomalías, así pues, las apariciones de la polimorfía sensible el individuo a cuyas expensas se ha efectuado en los seres la individuación consciente.¹²⁰

En Sade, al igual que en Nietzsche, se encuentra esas fuerzas, esas intensidades, aprisionadas en el nombre y en la identidad, cuya recusación arrojaría al vértigo de la soberanía absoluta, soberanía de vida, inmoral y destructora. El ser en tanto cerrado por la identidad es experimentado entonces como una prisión última que hay que aniquilar para acceder a la libertad del no-ser.

Un elemento fundamental que expone Klossowski, dentro del movimiento sacrílego de toda pureza, es que habría en Sade un homenaje a la Virgen. Homenaje perverso en donde se buscaría una voluntad de apegarse al objeto amado y puro para conservarlo, pero sólo con el objeto de ejercer una interminable destrucción. La virgen en su pureza divina es sustraída del hombre. Está prohibida, pero por ello mismo es el motivo de la exasperación de la virilidad. En esa criatura paradójica, en tanto pérdida “la virilidad maldita encuentra en su maldición misma el sabor compensatorio de su amargura: la virgen, fuente de crueldad, es su objetivo escogido”¹²¹. A partir de ahí la imagen de la pureza celeste encarnada es el objeto de una voluntad destructora. Entre la imposibilidad de la posesión y la virilidad, afirma Klossowski, se establece “una sorda complicidad: ofensible por ser adorable, la imagen virginal inspira a Sade la peor ofensa que la virilidad maldita pueda infligir a su objeto”¹²². Ese sería el temperamento de la historia de Justine, la *Virgen* sometida a los rigores del resentimiento de una virilidad donde no se busca otra compensación que el pleno ejercicio de una insaciable crueldad atravesada por la lenta disolución provocada por las fuerzas oscuras. En Sade, afirma Klossowski, la *delectatio morosa* se convierte en función creadora y constitutiva. Dado que la imagen de la *Virgen* es el recuerdo doloroso de la virilidad maldita, ésta se entrega a “la ensoñación, a una contemplación soñadora del tiempo que arruina los seres y las cosas, con la esperanza del olvido y de la destrucción de su recuerdo esencial”¹²³. En el

¹²⁰ *Ibidem* 97. La muerte de Dios implica la resurrección de las intensidades dionisiacas que significa la elisión de la individualidad. Cf. “Don Juan según Kierkegaard”, A 140-141. En el análisis de la obra literaria de Klossowski insistiremos en este tema.

¹²¹ *K-SMP* 110-111.

¹²² *Ibidem* 111.

¹²³ *Ibidem* 124.

movimiento de romper todo freno al deseo en su depravación experimental se busca hacer presente los objetos ausentes en goce moroso, que no es otra cosa más que una afirmación de un poder incondicionado.

En su segundo ensayo, *El filósofo criminal*, Klossowski corrige y amplía su interpretación de Sade¹²⁴. En la advertencia de la edición donde aparecen los dos ensayos Klossowski plantea una serie de puntos que resumimos a continuación. El ateísmo mantiene las normas monoteístas, sobre todo la economía unitaria del alma de donde se deduce la identidad del yo. Si la soberanía del hombre es el principio del ateísmo, Sade persigue la desintegración del hombre a partir de la elisión de las normas de la razón. En Sade el ateísmo es una religión de la monstruosidad íntegra que implica toda una ritualidad y una racionalización de la misma¹²⁵. Está racionalización enfrenta al hombre de bien y al filósofo criminal (confrontación que se remonta, según nos dice, hasta Platón). El primero invoca al hecho de pensar como la única actividad válida y fundamental, mientras que el último sólo concede al pensamiento el valor de favorecer la actividad de la pasión más fuerte. Bajo esta dicotomía el mayor crimen consiste en disfrazar de pensamiento una pasión, disfraz que batalla con la generalidad del pensamiento estructurado en la identidad y en el principio de no contradicción:

Sade quiere establecer una contrageneralidad, válida esta vez para la especificidad de las perversiones, que pueda permitir un intercambio entre los casos singulares de perversión, los cuales, según la generalidad normativa existente, se definen por una ausencia de estructura lógica. Así se proyecta la noción sadiana de monstruosidad íntegra.¹²⁶

¹²⁴ K-SMP 15-44. Éric Marty se refiere al primer ensayo de Klossowski *Sade, mi prójimo* como un relato fundador que ofrece a su generación, relato en el que la figura del amo y la del caos se confunde. Figura del amo revolucionario que estaría influenciado por Hegel. Cuyos principales errores consisten en afirmar que la narración mantiene una conciencia ordinaria y en hacer de Sade una simple particularidad frente a la revolución, a la sexualidad y a la ideología. “El verdadero pecado de Klossowski fue haber seguido siendo hegeliano manteniendo a Sade en lo particular, pensando que la única totalización es la de la historia”, *¿Por qué el siglo XX tomó a Sade en serio?*, Siglo XXI, México, 2014, p. 53.

¹²⁵ Cf. *ibidem* 11-12.

¹²⁶ *Ibidem* 19.

De esta manera el ateísmo está destinado a convertir la generalidad en esa contrageneralidad, la cual implica el aniquilamiento de los elementos de aquella, es decir, una supresión de las normas que de paso a singularidades. Fin de la razón antropomorfa que se expresa en los actos aberrantes descritos por un pensamiento experimental: maligno placer de las situaciones contradictorias, ruina de la autonomía del logos. A través de la razón perversa Sade humilla la razón normativa. Transgresión y ultraje de las leyes, pero también de la identidad y del yo. Prostitución universal de los seres por la ausencia de toda autoridad.

En Klossowski, como más adelante describimos respecto a Bataille, la transgresión supone el orden existente, simulacro de las normas que sólo tiene por consecuencia un beneficio de una acumulación de energía que hace necesaria la transgresión. De ese modo la prostitución universal sólo puede tener lugar referida a la propiedad moral del cuerpo individual. Sin ello el ultraje caería en el vacío. La transgresión mantiene los objetos y las leyes para ser mancillados y destruidos:

la monstruosidad íntegra no puede realizarse sino justamente en el interior de las condiciones que hacen posible el sadismo, en el interior de un espacio compuesto de obstáculos, o sea, en el lenguaje lógicamente estructurado de las normas y de las instituciones. La ausencia de estructura lógica sólo puede verificarse por la lógica dada, incluso si fuera falsa, la cual, al rechazar la monstruosidad, la provoca.¹²⁷

Sade, nos dice Klossowski, no se preocupa siquiera en formular un contenido positivo de la perversión. La transgresión es una soberana afirmación de la rebelión y una vanidad en tanto recuperación incesante de lo posible mismo, lo posible de lo que no existe sino como una nueva forma de existencia que tendría que ser transgredida de nuevo, línea de fuga que busca la propia posibilidad de transgredir lo que existe, donde

el perverso sólo puede *manifestarse* por ese gesto: ejecutar ese gesto equivale a la *totalidad del hecho de existir*. Por ello mismo, el perverso no tiene nada

¹²⁷ *Ibidem* 24.

que decir de su gesto que sea inteligible [...] El perverso está a la vez por debajo y por encima del nivel «*individual*»: en relación con éste, que constituye un conjunto de funciones subordinadas según las normas de la especie, el perverso ofrece la subordinación arbitraria de las funciones habituales de la vida a una sola función insubordinada, o sea, a una apetencia incongruente por su objeto. A este respecto, está por debajo de los individuos más zafios; pero en tanto que esa insubordinación de una sola función sólo ha podido concretarse y por consiguiente lograr individualizarse en su propio caso, sugiere a la reflexión de Sade una posibilidad múltiple de redistribución de las funciones y, en ese sentido, más allá de los individuos «normalmente» constituidos, abre una perspectiva más vasta: la de la polimorfía sensible.¹²⁸

Anulación del lenguaje, del código de signos cotidianos, donde la repetición de los gestos radica en la memoria, pero no en la memoria del sujeto sino de la perversión misma, de la experiencia misma. Así el gesto se manifiesta como memoria que incluye al perverso. Monstruosidad íntegra que elide toda dimensión inteligible por mor a la transgresión, como ruptura y liberación de deseo. Y Klossowski ve un pináculo de esa expresión en la sodomía, que es un simulacro del acto de generación, su irrisión:

es un *simulacro de metamorfosis*, y se acompaña siempre de una especie de fascinación mágica. Y en efecto, en tanto que transgrede la especificidad orgánica de los individuos, este gesto introduce en la existencia el principio de la metamorfosis de los seres unos en otros, que tiende a reproducir la monstruosidad íntegra y que postula la prostitución universal, última aplicación del ateísmo.¹²⁹

Ahora bien, el ateísmo, escribe Klossowski, no llegará a ser íntegro sino en la medida en que la perversión se quiera razonable. A partir de ello Sade introduce una acción magistral y decisiva: el perverso es extraído de la sociedad licenciosa convencional rompiendo con la

¹²⁸ *Ibidem* 26-27.

¹²⁹ *Ibidem* 28.

tradición literaria libertina al introducir el tema de la perversión en la pintura de las costumbres. El perverso surge de lo cotidiano, del corazón mismo de las instituciones. En la cotidianidad aparece como el lugar donde se ejerce la prostitución universal de los seres. La contrageneralidad estaría inmersa en la generalidad existente.

El discurso del perverso, por el hecho mismo de invocar la adhesión del sentido común, sigue siendo un sofisma en la medida en que no sale del concepto de la razón normativa. La persuasión sólo puede efectuarse si el interlocutor en sí mismo es llevado a su vez a rechazar las normas. No es mediante argumentos como el personaje sadiano puede obtener la adhesión del interlocutor, sino mediante la complicidad.¹³⁰

No es necesario ningún argumento, la complicidad es contraria a la persuasión. Gesto recubierto por el lenguaje ordinario pero que no es más que un índice de la perversión que busca su aparición en su verdadero lugar: la sociedad secreta. Allí el gesto no es más que simulacro, un rito sin normas, un acontecimiento que sólo puede representarse por ese gesto:

A partir de este acto, interpretado moralmente como testimonio de ateísmo, es decir, como declaración de guerra a las normas heredadas del monoteísmo, Sade proyecta la perversión al campo del pensamiento, donde la monstruosidad íntegra forma algo así como un espacio de los espíritus que se comunican entre sí por la inteligencia mutua de ese signo clave.¹³¹

En ese carácter doctrinal de la obra de Sade, en donde “los doctores de la monstruosidad” se reconocen entre sí, son las imágenes las que hace actuar la insurrección a través de la cual esos espíritus (que como veremos más adelante para Klossowski no son más que las fuerzas del cuerpo) se comunican elidiendo la integridad. Práctica de una ascesis: la *apatía*, la cual supone que el alma, la conciencia, la sensibilidad o el corazón son sólo estructuras que son afectadas por las fuerzas pasionales. En ello, la imagen, como representación del acto

¹³⁰ *Ibidem* 30.

¹³¹ *Ibidem* 32.

cometido o por cometer, es el medio por el cual intervienen —sea como temor o remordimiento, pero también como proyecto— los impulsos. La insistencia de las fuerzas es fundamental ya que para que la monstruosidad se mantenga es indispensable la reiteración. En un estado fuera de sí, pero con la permanencia desplazada de la conciencia moral, es donde la monstruosidad insiste. Y es precisamente en esa reiteración que las pasiones pueden romper con el lenguaje ordinario, por la insistencia en gestos que muestran lo incomunicable.

Extraño impulso de mantenimiento de identidad, de la conciencia y de la pureza pero sólo para afirmar la reiteración de transgresión, la monstruosidad, la violación: mal que consume a su objeto una y otra vez. Mal en donde el orgasmo es equivalente a la caída del pensamiento fuera del propio éxtasis. Hay que superar las normas de la especie, pero para ello no basta con el orgasmo en tanto pérdida de fuerzas, sino que es necesario que el goce sea inútil: “este goce inútil se confunde con el estasis del pensamiento y ello merced de la reiteración del acto, esta vez *separado del orgasmo mismo*”¹³². Insistencia que siempre lleva la perversión más lejos y en donde las fuerzas del afuera de los signos cotidianos gobiernan.

Para ello es necesaria la virtud, que ya no se entenderá arrepentimiento ni acceso al bien, ya que de lo que se trata es de adquirir el hábito de hacer daño. Ese es el propósito de la reiteración. La virtud devine hábito de destrucción, que elimina y bloquea a su vez toda conciencia moral: “Sade ha querido transgredir el acto mismo del ultraje mediante un estado permanente de movimiento perpetuo — ese movimiento que mucho más tarde Nietzsche llamó: *la inocencia del devenir*”¹³³. La abolición de un garante absoluto de las normas suprime los límites del yo responsable e idéntico a sí mismo: suprime la identidad del cuerpo propio. Los cuerpos, individuación de las fuerzas impulsivas por el lenguaje y las instituciones, son transgredidos por el ultraje cometido sobre ellos, pero el mayor crimen no es tanto la disposición del cuerpo de algún otro sino aniquilar el lazo del cuerpo con el yo, con la identidad:

¹³² *Ibidem* 35

¹³³ *Ibidem* 36.

La representación de tener un cuerpo de una condición distinta que el cuerpo propio, es evidentemente específica de la perversión; aunque el perverso sienta la *alteridad* del cuerpo extraño, lo que mejor siente es el cuerpo *de otro como siendo el suyo*; y aquel que de manera normativa e institucional es el suyo como siendo realmente *ajeno a él mismo*.¹³⁴

No es la violencia únicamente la que arremete contra el yo, sino sobre todo una imaginación previa que es índice del goce del cuerpo liberado de toda normalidad y finalidad, es decir, deviniendo goce inútil. La experiencia imaginaria tiene lugar a través de uno de los elementos que busca transgredir: el lenguaje como exposición de la imagen que busca la transgresión de toda ley incluyendo las del lenguaje mismo como institución de la identidad. El fondo estructurado del lenguaje es puesto al servicio de su propia ruina. Invadido y sometido por esas mismas fuerzas destructoras que atentan contra su propio fin. El mal se apodera de los elementos del bien en una inocente indagación reiterada del goce inútil. Goce de aniquilación y de repetición que busca su eternidad destructora. La reiteración de los actos y las descripciones en el lenguaje hace presente un no-lenguaje dentro del mismo lenguaje creando su propia forclusión. El mal haciendo que el lenguaje se vuelva contra sí mismo para introducir de manera enigmática su negación, las fuerzas más allá del lenguaje que este aprisiona:

Así la forclusión del lenguaje por sí mismo da a la obra de Sade su configuración singular; en primer lugar, como conjunto de relatos, de discursos; a continuación cuadros que sólo valen por la invitación engañosa de ir a ver fuera lo que *parece no haber* en el texto, *mientras que nada se ve en otra parte sino en el texto*: tal como un vasto terreno de exposición urbana en el seno de una ciudad, confundido con la ciudad, donde se pasa insensiblemente de los *objetos expuestos* a los objetos que se exponen fortuitamente *sin ser exponibles*; en último término uno se percata de que es hacia éstos adonde conducen los pasillos de la exposición.¹³⁵

¹³⁴ *Ibidem* 39.

¹³⁵ *Ibidem* 44. Exposición de lo no exponible, es decir, de lo obsceno: de lo fuera de escena. Entendemos el término obsceno también bajo la acepción otorgada por Julia Kristeva y Miguel Morey. Kristeva afirma que lo

Exposición entonces de una aspiración frenética a experimentar todos los goces malditos que pueden ser imaginados, en un movimiento de monstruosidad íntegra que amplía, en el límite de lo posible su propia fuerza sin agotarse nunca. Aspiración que Klossowski hace suya y que despliega en su propia literatura. El mal, en tanto mancilla de todo lo virginal y de toda la autoridad, en tanto recusación de Dios y del lenguaje, deviene en su obra una afirmación total y absoluta. En otro ensayo sobre Sade, “Le monstre”¹³⁶, Klossowski escribe también sobre las operaciones mentales que presiden prácticas de desborde experimental. Cuando la felicidad no se detiene en el deleite sino que se despliega en el deseo romper los frenos del mismo deseo, no es en la presencia sino en la ausencia, en la espera de esos objetos ausentes, donde se disfruta plenamente de ellos. Ello quiere decir, según Klossowski, que sí hay un disfrute de la destrucción de la presencia real (asesinatos orgiásticos), pero que también si nos decepcionan al negar su presencia real, es necesario maltratarlos sin descanso, aunque sea en la imaginación, para hacerlos presentes y destruirlos (por ejemplo el sacrilegio al Dios que se encuentra ausente). En algunos personajes de Sade esa decepción en la espera deviene ficción erógena. El objeto no decepciona pero se le trata como si lo hiciera. El objeto en tanto ausente se desea para su aniquilación entonces. El objeto no poseído, a través de la imaginación, provoca mil acciones más ultrajantes que las reales. La imaginación yendo más allá de las posibilidades presentes multiplica los suplicios. Se tiene así la sensación de infinito, pero de un infinito que es como percibir en un espejo reflejos de diversas y múltiples posibilidades de pérdida del individuo para alcanzar un polimorfismo perverso. Los personajes de Sade presentan de esta manera su candidatura a una monstruosidad integral al abrirse a todas las posibilidades de desarrollo de energía que se traduce en un poder sin restricciones. La imaginación erótica corresponde a una tentativa de recuperar todo lo posible deviniendo imposible. Sade, como prisionero privado de cualquier medio de acción, tiene

obsceno es lo fuera de escena “lo irrepresentable, insistiendo en los fallos de la trama (lengua, discurso, o relato) que representa”, “Bataille solar, o el texto culpable”, *Historias de amor*, Siglo XXI, México, 2009, p. 328. Miguel Morey va más allá al relacionar la obscenidad con lo inconfesable: “Lo inconfesable es, estrictamente, lo *ob-sceno*, lo (que debe preservarse como) irrepresentable, lo que debe quedar fuera de la escena de la representación — todo el laberinto de vísceras oscuras que sostienen y alimentan la tramoya de lo representable: de lo visible, de lo decible. Girarse del lado de lo inconfesable es ver y hacer ver lo que no debe verse, es decir lo que no debe oírse, decirse, leerse”, “SATISFACTION. (I Can’t Get No)”, Morey, Miguel, *Pequeñas doctrinas de la soledad*, Sexto Piso, Madrid, 2007, p. 136.

¹³⁶ K-TVEC 40-42.

imaginariamente, al igual que sus héroes omnipotentes, el sueño de potencia incondicionada que no sabe más de resistencias, que no sabe más de obstáculos, que no tiene más que la sensación de un flujo ciego. El mal es una fuerza vital que se busca repetir, no un instinto de muerte sino una energía positiva que carga, crea, goza y destruye, afirmándose y afirmando su propia afirmación en la repetición, real o ficticia, que hace del devenir, en una serie azarosa de existencias e identidades diversas, una soberana aprobación de vida. Afirmación que en la literatura de Klossowski toma la imagen de Roberte, de Diana, del Baphomet que son simulacros donde ese mal es gozado íntegramente.

Nos parece que resulta claro que esta interpretación de Sade por parte de Klossowski posee otra fuente. Otra imagen del mal —en donde la soberanía se opone a la moral, al bien y a la conservación, y afirma el instante— es desarrollada por Klossowski refiriéndose al conoedor que aceptó “una cátedra de filología en la universidad de Basilea”. Ella se despliega en “Creación del mundo”¹³⁷. En este texto Klossowski configura una imagen soberana: un gran señor vitupera a las mujeres, hace renegar de Dios, despoja a los débiles, no cumple con obligación alguna, apuesta por el delirio de los sentidos, por los movimientos de la sensualidad, por los temblores y los venenos mortales, por la caza de efebos, por entrapar a los pobres, por los espectáculos extraños y la profanación, por el propio sufrimiento a través los golpes de los propios vasallos, niega a Dios afirmando a Tiberio y Nerón como perseguidores del Hijo de Dios y sus discípulos, se inmortaliza a través de los crímenes y todo ello por el capricho maldito del momento, por la exigencias del momento que es insuperable.

El mal de este gran señor es entonces un mal soberano e integral, y también se aboca al instante. La destrucción tiene por objeto el deleite del instante que se quiere a sí mismo eterno. Pero si los grandes señores son sosegados por la multitud, por el fuego de las pasiones sublevadas contra ellos mismos, habrían de declarar: “encendamos la llama de la filosofía, delectémonos en incendiar el mundo: ¿no somos nosotros mismos algo más que una brasa ardiente?”¹³⁸. Con el gran señor aniquila dos mil años de autoridad soportando el destino.

¹³⁷ A 76-81.

¹³⁸ *Ibidem* 78.

Aquel hombre que atestigua el deceso del Creador pierde al mundo, no debe ya dar cuentas a la sociedad, no conoce la línea de demarcación entre naturaleza y él mismo, supera esa línea y “se metamorfosea de Sabio que era en Naturaleza sabia”¹³⁹, es decir deja de ser sujeto para devenir fuerza de la vida.

2.- La fastuosidad del mal

El tema del mal es expuesto por Georges Bataille en diferentes lados y desde diversas perspectivas, sea llamándolo directamente con ese término, sea hablando del pecado o la parte maldita, o de manera más amplia como transgresión y sacrificio en tanto superación de las prohibiciones. Todos estos elementos no son simples sinónimos, ninguno de ellos es sustituible sin más por algún otro. Es éste problema multidimensional para Bataille, y por momentos ambiguo, pero que expresa en su obra fuerzas de destrucción que dan paso a una libertad soberana, a la experiencia de lo imposible. Todas estas dimensiones del mal son fundamentales en el despliegue de su literatura. Al igual que los de Klossowski, los relatos de Bataille son una entrega a la destrucción, a la crueldad, al sacrificio, a la guerra y a la ruina del pensamiento. Entrega que, empero, al arrojarse a lo imposible deviene afirmación soberana de la vida, goce, fiesta, erotismo, instante eternamente querido.

La primera de estas dimensiones que analizaremos corresponde a la parte maldita. Bataille entiende esta noción fundamentalmente como un derroche, un gasto inútil, una exuberancia, una fastuosidad sin sentido. En una especie de antropología mitológica Bataille desarrolla la idea de cómo la humanidad ha estado fascinada por una fuerza primera, anterior a la producción y al intercambio, que se expresa como un don. Desarrollando esta concepción propuesta por Marcel Mauss, Bataille se propone un planteamiento económico fundamentado en la pérdida. Economía de la pérdida que exige un pensamiento fuera del cálculo, un pensamiento inmerso en un juego de fuerzas, en la convulsión provocada por el lujo, por la gratuidad. Encuentro que rompe con las leyes de la necesidad, el beneficio, la conservación y la verdad con una violencia casi animal. El origen primero del gasto es el sol, otorgador

¹³⁹ *Ibidem* 81.

infinito de energía ilimitada fuente de los procesos de la vida. Cada especie, cada ser, la recibe directa o indirectamente para su conservación y más aún para su crecimiento. Sin embargo, en esa energía un excedente tiene lugar. Sobreabundancia que es exudada del cuerpo de lo real. Dada la dinámica de utilizar esa energía, el suelo en el que vivimos, la tierra misma, se convierte en un campo de destrucciones multiplicadas. Fuerzas que requieren ser descongestionadas, descargadas, y que atravesando finalmente al hombre se manifiestan como una economía del don. El consumo se hace no sólo posible, sino necesario para el crecimiento de los seres y las especies, pero a veces se convierte en inútil en respuesta del plus de energía gratuita otorgada al mundo. También la muerte (la muerte del ser singular), la caída del cuerpo, es una forma de liberación del excedente. El inexorable y fatal derroche de la muerte es la más costosa, pero parte del movimiento de la vida que permite la llegada de nuevos seres. La muerte así manifestación de una lujosa exuberancia. Y lo es también, en este sentido, la reproducción sexuada. La concepción de un nuevo ser es, bajo esta perspectiva, una forma alterna de despojo y una escapatoria ostentosa. La dilapidación del mundo se manifiesta entonces como un consumo constante, muerte y reproducción, destino insensato e ilimitado del exceso de energía. De esa manera, escribe Bataille, un sentimiento de maldición nos invade. Sentimiento vinculado a la muerte, al lujo, al consumo.

Bajo una reivindicación contra el gasto —que puede llevar el nombre de justicia, de cálculo, de preservación— la pérdida se presenta como contraria al interés, al sometimiento a las necesidades. El miedo nos ata a la conservación en una resistencia al gasto donde “una maldición pesa sobre la vida humana en la medida en que no tiene la fuerza para frenar un movimiento vertiginoso”¹⁴⁰. La angustia nos atraviesa sostenida en la carencia de un sentimiento de sobreabundancia, angustia que sólo puede tener sentido desde un punto de vista personal, particular, es decir, desde una imposición del sujeto. La exuberancia es la muerte, la sexualidad, el consumo que acaba con la identidad individual. Por ello, el deleite de la vida y la plétora es contraria a la necesidad y a la identidad. Vehemencia y goce que nos conduce al abandono. Pero la libertad radica en la voluntad de suerte, en asumir los

¹⁴⁰ *B-PM* 48. En contraposición, el trabajo es un paliativo carcelario de esas fuerzas: “La absorción en la actividad funcional posee, vista de cerca, el valor de un estupefaciente, de un anestésico. El trabajo tiene, en cierta medida, la posibilidad de privar a la existencia humana de la preocupación por el destino, la muerte, la tragedia”, *B-SS* 48.

riesgos del juego. La parte maldita es entonces representada por ese excedente de riquezas y su dilapidación.

A manera de don, de explosión vital, de muerte pero también de guerra, de sacrificio, de festividad, o de diversos rituales (donde las diferentes expresiones artísticas podrían ser consideradas), las sociedades antiguas crearon un sinnúmero de movimientos y expresiones de gastos inútiles. En “La noción de gasto”¹⁴¹ Bataille afirma la dimensión económica primera de maravillar y sobresalir. Recusación de la vida útil y de la lógica de las necesidades vulgares que se despliega como creación exuberante: es así donde está inmerso el sacrificio, la poesía, el don. Encanto de gasto inútil, insubordinación arrebatada, abismo angustioso y a la vez glorioso, sacralidad festiva y fatal, fuerza inútil que se desborda en expresiones múltiples. La fortuna no tiene en principio el sentido de un abrigo de las necesidades de conservación sino de la posibilidad de una pérdida suntuaria. Impulsiones ilógicas de rechazo de bienes materiales o morales. La gloria es el gasto libre, insubordinado.

En *La parte maldita* existe una descripción breve que refiere a los aztecas —como una civilización paradigmática inmersa en festividades y sacrificios— cuyas obras más importantes, a pesar de su escritura y astronomía, no eran más que furor inútil¹⁴². Su arquitectura les servía fundamentalmente para edificar pirámides cuya función principal era la inmolaición de seres humanos. Aunque desde un punto de histórico la visión de Bataille es un tanto inexacta, no obstante pretende mostrar la importancia del sacrificio humano. La pérdida de las individualidades servía de sostén a los dioses y al mundo. Holocausto que representaba el sacrificio de un dios semejante al hombre que se había convertido en sol precipitándose a las llamas. Imagen de incineración que da origen a la vida. La muerte de los hombres entonces representaba y compensaba el don del dios incendiado y sacrificado. En el mundo sagrado las fuerzas oscuras y sobreabundantes de la vida —atrapadas en las prohibiciones— son desatadas, incluso aquellas que llevan a dar muerte al mismo hombre. La religión busca devolver las cosas al mundo divino. El objeto de sacrificio deviene sagrado, es devuelto a la verdad del mundo íntimo donde ingresa a una comunicación que retorna al

¹⁴¹ B-OE 37-58.

¹⁴² B-PM 54.

ser a una libertad interior, demente, embriagante, nocturna. El sentido de esa abismal libertad es el consumo suntuario de las cosas, que bajo el régimen del bien y el trabajo permanecería en el encadenamiento de las obras útiles. El sacrificio aniquila el objeto. La ofrenda es consagrada. Ingresamos a un mundo íntimo opuesto al real:

como la desmesura a la moderación, la locura a la razón, la embriaguez a la lucidez. Sólo hay moderación en el objeto, razón en la identidad del objeto consigo mismo, y lucidez en el conocimiento distinto de los objetos. El mundo del sujeto es la noche: esta noche activa, infinitamente sospechosa que, en la inercia de la razón, *engendra monstruos. Propongo, en principio, que incluso la locura da una idea atenuada del «sujeto» libre, en absoluto subordinado al orden «real» y preocupado sólo por el presente.*¹⁴³

Vuelco al instante enemigo de la razón conservadora de bienes, de la identidad, de la utilidad, de la riqueza, de un porvenir, de la avaricia y del frío cálculo del orden. El sacrificio es por tanto una forma de experimentar la vida en el mal, en la maldición, en el derroche. Para Bataille entonces el sacrificio “explora el fondo de los mundos y la destrucción que le asegura revela ahí el desgarrón. Pero se le celebra por un fin banal. Una moral apunta siempre al bien de los seres”¹⁴⁴, mientras que el mal se le opone y lo supera en la embriaguez de la energía excedente que busca siempre su despliegue. La parte maldita es así una ebullición del mundo y también del sujeto. Violencia desgarradora de tiempo, instante imposible. Ahora bien, en el abismo abierto por la muerte de Dios, en el sacrificio, el vacío de toda divinidad, no se reconoce ningún sentido a lo sagrado sino en la ausencia infinita que se abre bajo los pies.

Esta vehemencia se expresa también en el erotismo: “el acto sexual es en el tiempo lo que el tigre es en el espacio”¹⁴⁵. Irrupción de desfallecimiento, no como satisfacción, que está todavía en el campo de lo posible, sino en el vértigo de un ir más allá. En él la intensidad de lo imposible atraviesa al ser completamente para liberarlo: es ésta una “apertura a todo lo

¹⁴³ *Ibidem* 66. Como veremos en el análisis de sus obras literarias, Bataille desarrolla un simulacro (una parodia) de religión que evoca a ésta sobre todo por su profunda crueldad.

¹⁴⁴ B-SN 12.

¹⁴⁵ B-PM 21.

posible, este anhelo que ninguna satisfacción material jamás podrá colmar y que el juego del lenguaje no es capaz de engañar”¹⁴⁶. El cuerpo, el placer, el erotismo y la poesía son ejes de libertades donde la violencia, la violación, la ironía, el humor, la burla, la fiesta, la celebración y la ridiculización ocupan un lugar central. Y en esa irreductibilidad una soberanía radical acontece. No hay gradaciones en el asunto de la libertad: “La libertad no es nada si no consiste en vivir al borde de los límites en los que toda comprensión se descompone”¹⁴⁷. El hombre se pierde a través de un acto fundamentalmente violento que es la experiencia erótica. Un deseo de comunicación abre los cuerpos de su estructura cerrada. El erotismo es un principio de desintegración para los participantes del juego de la carne que los coloca en el umbral de sí mismos:

El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación [...] el arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento. Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos de ver durar el ser discontinuo que somos. Desfallece nuestro corazón frente a la idea de que la individualidad discontinua que está en nosotros será aniquilada súbitamente.¹⁴⁸

El paso del ser discontinuo al del deseo implica una disolución, al menos relativa. Tal como escribimos más adelante el erotismo de Bataille tiene como uno de sus principios la apertura de la organización cerrada, y con ello su relación con la muerte es fundamental. Un ejemplo decisivo de esta apertura es la desnudez, la cual se opone al estado cerrado, es decir al estado de la existencia discontinua, pero la desnudez para Bataille, como obscenidad, como irregularidad de una forma social dada, significa (entre otras cosas) perturbación. Obsesión de penetración y una degradación del ser que apunta a un extravío. La vida en su conjunto es un pletórico movimiento de violencia, reproducción y muerte, de creación, de multiplicación y también de aniquilamiento. Violencia que deviene un estado fuera de sí, abierto en un perenne juego de muerte y resurrección. Sólo gracias la prohibición acaece la transgresión. Una mera actividad sexual sería animal, pero en el hombre el proceso de liberación implica

¹⁴⁶ *B-EE* 278.

¹⁴⁷ *Ibidem* 38.

¹⁴⁸ *Ibidem* 21.

su contrario¹⁴⁹. En el erotismo no hay una libertad, hay un liberarse. Pero el precio de esa liberación es la zozobra del yo. La vida, en su cima, es el deleite sin sentido al borde del abismo, es una afirmación de una noche siempre más profunda.

Múltiples son los territorios donde la parte maldita se manifiesta. El arte es uno de ellos. La pintura, la escultura, la poesía y el teatro, por ejemplo, introducen esa dimensión del gasto que conlleva toda la fuerza de la angustia y el horror de representaciones simbólicas de la pérdida trágica. Decadencia, muerte e inmolación puestas en escena serían así multiplicaciones plásticas o líricas de creación por medio de la pérdida que equivalen también al sacrificio en su sentido etimológico: la producción de cosas sacras. Ese gasto simbólico lanza al ser a un movimiento de desgarramiento: “la función de representación compromete la vida misma de aquel que la asume. Le aboca a las más decepcionantes formas de actividad, a la miseria, a la desesperación, a la búsqueda de sombras inconscientes que sólo pueden ofrecer el vértigo o la rabia”¹⁵⁰. Las obras artísticas que no buscan más que la plétora son entonces excedente expresado en la efervescencia de la vida.

Bataille expone un mundo donde la muerte de Dios ha acontecido. Su obra atestigua la voluntad de rompimiento. Para él lo sagrado no está fundamentado en ningún absoluto. Todo aniquilamiento no referiría a nada, toda destrucción, todo sacrificio es una fulguración que acaba en sí mismo. El rompimiento de las reglas y las leyes no tiene ninguna intención trascendente más que la propia experiencia de rompimiento, la pura acción de deleite y desborde. El sacrificio es hendir el vacío, sin divinidad alguna, donde no se reconoce ningún sentido a lo sagrado sino en la ausencia que se abre bajo el suelo que es llevada cada vez más lejos, hasta lo imposible¹⁵¹. No se busca transgredir las prohibiciones para afirmar absolutos, sino para regocijarse en la inmanencia, en el acontecimiento maldito. Es quebrantar el orden de las cosas para acceder a la profundidad del deseo y sus libres desencadenamientos, es escapar de la degradación de todo amarre: “Quizá sea la parte más frágil del edificio sobre el que reposa el conjunto de las consideraciones humanas, en el sentido de que podemos decir

¹⁴⁹ Cf. *infra* Cap. VI.

¹⁵⁰ “La noción de gasto”, *B-OE* 43.

¹⁵¹ Cf. Foucault, Michel, “Prefacio a la transgresión”, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, volumen I, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 163-180. Profundizaremos en este tema en el análisis de su obra literaria.

de manera muy clara y simple que lo sagrado es exactamente lo contrario de la trascendencia, que lo sagrado precisamente es inmanencia.”¹⁵². Lo sagrado es comunicación, desgarrar y violación de los seres fuera de sus límites, es el contagio del desencadenamiento de la pasión antípoda de la razón. Y si Dios es razón, lo sagrado es su descuartizamiento como inmanencia de comunicación de los seres que no requiere de ningún absoluto que lo sostenga, por el contrario es un movimiento que lo devasta:

¿no es evidente que Dios ha muerto? Acaso, ¿no es evidente que al separarse de esta suerte de tronco sobre el cual se funda la identidad consigo mismo, su naturaleza se disipa y deja de ser el garante de la vida que acostumbramos a considerar, en la medida en que nos atenemos a su tradición, para hacernos cubrir un abismo en el que nos hundimos voluntariamente? Allí, justamente, el místico tiene necesidad de hundirse porque necesita separarse totalmente del mundo de la razón que, para él, es, precisamente lo que puede odiar. [...]

Una vez reconocida esta suerte de desvanecimiento de Dios, vayamos más allá. Una vez que sacamos a Dios de las casillas en las que lo fijó la teología —al menos la teología positiva—, delante nuestro ya no queda sino lo que recién denominaba lo sagrado; un nombre, quizá, un poco pedante, y que en el fondo no es más que el desencadenamiento de las pasiones, es decir que en el fondo no es más que el mundo que representó Sade y que nadie quiere porque asusta.¹⁵³

Pero el hombre no puede ver el miedo como último obstáculo, en el fondo existe un llamado a no ceder ante el temor, y en un voluntario hundimiento en el abismo atravesado por un escalofrío. El acto de la destrucción, en el mal, es un impulso insondable de desenfreno ritual, orgiástico, extático, pasión desatada que disipa las formas, desborde que se quiere a sí mismo.

En su libro *Sobre Nietzsche, voluntad de suerte* Bataille busca resolver el problema íntimo de la moral recorriendo los senderos abiertos por el pensador alemán. Se replantea

¹⁵² B-RS 25.

¹⁵³ *Ibidem* 26-27.

nuevamente el abandono del mundo de la conservación y el trabajo a través de las operaciones soberanas, sin recursos ni proyecto. Juego que es un naufragio en el azar donde sólo la suerte puede guiar¹⁵⁴. Un hombre completo (paradójica imagen utilizada por Bataille para un hombre que rompe sus límites) es un ser insubordinado a toda ley, es aquel “*cuya vida es una fiesta «inmotivada»*, y fiesta en todos los sentidos de la palabra, una risa, una danza, una orgía que no se subordinan nunca, un sacrificio que se burla de los fines, sean materiales o morales”¹⁵⁵. El instante que es captado en la inmanencia del retorno se convierte en fin en sí mismo. Emancipación del ser, que en ese mismo gesto es arruinado. Liberación donde el “retorno es el modo dramático y la máscara del hombre completo: es el desierto de un nombre cada uno de cuyos instantes se halla a partir de entonces inmotivado”¹⁵⁶. La puesta en juego implica un abandono a la vida, al gasto, a la libertad, a la soberanía, al instante que busca su eterno repetir.

El cuerpo es un factor fundamental de voluntad de suerte. En la sensualidad, que es uno de esos juegos (entendidos en el sentido fuerte de la palabra, en el jugarse la existencia en cada experiencia) donde el yo se apuesta, un ser de carne atrae. Pero esta atracción produce una herida angustiosa. En la ruptura de los límites una elisión del sujeto conduce a una expresión que nos arroja a la nada. En Bataille el asco y angustia son correlativos al deleite. Horror, que es a la vez imperativo soslayar, que penetra en abismo de la belleza expuesta en la voluptuosidad. La identidad es por ende superada en el acceso de un terreno donde las fuerzas de la vida y de la voluntad se hunden en la suerte. Comunicación que abre al hombre para que no se marchite en la inmovilidad y en el hastío. Deseo y gozo desencajados por la tentación de la nada. Arrojo que nos desgarrar:

No comunico más que fuera de mí, soltándome o arrojándome fuera. Pero fuera de mí, yo no soy. Tengo esta certeza: abandonar el ser en mí, buscarlo fuera, es arriesgarme a malograr —o aniquilar— aquello sin lo que la existencia del exterior no se me habría aparecido siquiera, ese «mí» sin el que nada de «lo que es para mí» sería. El ser en la tentación se encuentra, si puedo atreverme a

¹⁵⁴ Cf. B-SN 23-24.

¹⁵⁵ *Ibidem* 25.

¹⁵⁶ *Ibidem* 26.

decirlo así, triturado por la doble tenaza de la nada. Si no se comunica, se aniquila —en ese vacío que es la vida que se aísla. Si quiere comunicarse, se arriesga igualmente a perderse.¹⁵⁷

El yo se pone en suspenso, angustia del juego que embriaga el corazón, rozar los límites e ir tan lejos hasta caer por el barranco de la aniquilación, vivir al borde del abismo, vacío tan hondo que su profundidad se asemeja a la pesadilla de un moribundo. El mal en tanto juego es no tomar en serio las obligaciones y las imperativos de la moral, del mundo, pero es también el cese del sujeto que arroja a ser fuera de sí mismo, arriesgándose a la degradación, amenazado por la nada y por la sin-razón: “Una vez mandada al diablo la preocupación por el futuro, pierdo también mi razón de ser e incluso, en una palabra, la razón”¹⁵⁸. El mal se relaciona entonces con una moral de la cumbre.

La moral de la cumbre se opone a una moral de la decadencia que es el bien entendido como conservación y subordinación a las leyes. Es frenesí de intensidad y avidez fulgurante de libertad. Pierre Klossowski se expresa así de la concepción de Bataille: “Bajo esa luz, el mal aparece como una *fuerza de vida*. Me abro a la comunicación arruinando la integridad del ser en mí, y accedo a la cima moral. Y la cima no es *soportar* el mal, es *quererlo*”¹⁵⁹. La cima es el torbellino de lo imposible. Resistir la tentación en cambio es abandonar la moral de la cima, es decadencia. Ahora bien, en contestación a Sartre¹⁶⁰, Bataille aclara que la puesta en escena de esa moral de la cima es en principio irónica, porque una moral de la cima habla siempre con relación a la moral de la decadencia. Pero al hacerlo debe repudiarse y desaparecer ella también en tanto moral y entrar en la noche. Superación que lógicamente implicaría el establecimiento de otra moral, por lo que se necesitaría una impugnación más. Obliga así a un devenir fulgurante llevado siempre a los límites, donde el único valor es la impugnación insistente y eterna de los valores que rompería con toda lógica. Toda moral de la cima entonces sería más bien un índice de una dialéctica de superación que accede sin descanso al pináculo de la risa soberana, a una perseverancia frenética del mal: Bataille en

¹⁵⁷ *Ibidem* 53.

¹⁵⁸ *Ibidem* 63.

¹⁵⁹ En “Extracto de las tesis fundamentales de Bataille”, *B-DP* 23.

¹⁶⁰ *Cf. ibidem* 71-75.

un carta a Michel Leiris afirma que para “el culpable yo no veo otra salida que la perseverancia en el crimen, como lo dijo Sade de la República (en *La filo[sofía] en el toc[ador]*), la perseverancia jovial”¹⁶¹. Insistencia que es una voluntad soberana de transgresión, de pecado. El sacrificio está del lado del mal, es un mal necesario para el bien, sin embargo, afirma Bataille, la fascinación no está en el bien que viene sino en la pura destrucción:

¡Y el mal aparece, bajo esta luz, como una fuente de vida!

Es derruyendo en mí mismo, en otro, la integridad del ser, como me abro a la comunión, como accedo a la cumbre moral.

Y la cumbre no es *padecer*, sino *querer* el mal. Es el acuerdo voluntario con el pecado, el crimen, el mal. Con un destino sin treguas que exige para que los unos vivan, que los otros mueran.¹⁶²

El arte, como se ha mencionado no es ajeno a esta avidez. La literatura, tal como la entiende Bataille, es una manifestación de un movimiento soberano, de transgresión, búsqueda, al menos imaginaria, de una liberación frenética, juego desgarrador y exuberante. En *La literatura y el mal* Bataille afirma que busca desentrañar el sentido de la literatura como expresión del mal. Ella “es lo esencial o no es nada. El Mal — una forma aguda del Mal— que la literatura expresa, tiene para nosotros, al menos así lo creo, un valor soberano. Pero esta concepción no supone la ausencia de moral, sino que en realidad exige una «hipermoral»”.¹⁶³. La literatura es en primera instancia una comunicación intensa que de ninguna manera es inocente, es culpable y debe confesarlo. Es una experiencia donde la infancia, en tanto liberación de normas en el juego tal como hemos visto más arriba, se vuelve a encontrar. Culpable de transgresión pero también de una afirmación desbordante. Ello no acontece del mismo modo ni en el mismo sentido en las diversas expresiones artísticas claro está. Bataille, recorriendo distintos autores (Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet), expone cómo en cada uno de ellos el mal es una fuerza fundamental.

¹⁶¹ *Sic*, “Carta del 27 de junio de 1943”, *B-IC* 130.

¹⁶² *B-SN* 55.

¹⁶³ *B-LM* 7.

Para Bataille, por ejemplo, en *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, hay un movimiento comparable con la tragedia griega en el sentido de una transgresión trágica de la ley¹⁶⁴. La ley no es ignorada, sino que es a la vez incentivo y obstáculo para un tumulto que desgarrar y se quiere en el instante. La literatura es un peligro: “es irresponsable, nada se opone a ella. Lo puede decir todo”¹⁶⁵. La literatura es una complacencia a la voluntad de ruptura. El mal en tanto desafío, aceptado gloriosamente, es atracción desinteresada hacia la muerte. Muerte y quiebra, sea total o parcial, del individuo o de un sistema para introducir la embriaguez y un devenir inocente. Inocente en un sentido distinto al otorgado por la moral, inocente en tanto es una infancia liberada de la ley. Fulgor y vértigo que emancipa para permitirnos entrar en el reino del juego libre. Soberanía ingenua que se multiplica en los azares y las intensidades de la imaginación. El divino reino de la infancia que se estremece en el instante. Embriaguez donde la “libertad sería un poder de niños: y no sería más para el adulto comprometido en el ordenamiento obligatorio de la acción, que un sueño, un deseo, una obsesión”¹⁶⁶. La elección de la poesía no es un error o una desviación sino un soberano erguirse contra sí mismo para ser objeto de una condenación. Es un querer lo imposible, éxtasis y horror que se manifiesta como una sabiduría dionisiaca. Esta concepción de la literatura es contraria a aquella que ve al arte como conservación (de una tradición, de un orden, de un código, de leyes o de cualquier cosa). Intempestiva intervención de una fascinación que nos conduce a un estallido superior de angustia y evoca esos desórdenes, desgarramientos y decadencias que el mundo del orden busca evitar¹⁶⁷. Pero esta intensidad, en los juegos de fuerzas que se enfrentan, no se reduce a un placer simple: la “noción de intensidad no es reductible al placer, porque, lo hemos visto, la búsqueda de la intensidad quiere que lleguemos hasta el malestar, hasta los límites del fallecimiento”¹⁶⁸. El mal no se limita al placer sino que en se abre un camino hacia las formas excesivas de la intensidad. Desgarradura e inmolación, angustia y miedo son puestos en juego. Voluntad de suerte que se sitúa más allá del bien y del mal. Movimiento que busca una experiencia que se adentra en la noche, en el abismo.

¹⁶⁴ *Ibidem* 14.

¹⁶⁵ *Ibidem* 18.

¹⁶⁶ *Ibidem* 27-28.

¹⁶⁷ *Cf. ibidem* 49.

¹⁶⁸ *Ibidem* 55.

Bataille, igual que Klossowski, aunque no del todo de acuerdo con él¹⁶⁹, ve en Sade una expresión privilegiada del mal. El marqués de Sade es, según Bataille, uno de los hombres más rebeldes e iracundos que jamás hayan hablado de rebelión y rabia. Un monstruo con una pasión de libertad imposible¹⁷⁰. La esencia de su creación es la destrucción total, de los objetos y de las víctimas que habitan sus escenas, pero también del autor y de la vida misma. Sade amó el mal. En toda su obra intenta hacer deseable el mal. Sin moderación ni rigor que permitan reducir el ser a principio alguno, a Sade sólo le interesó enumerar hasta el agotamiento “las posibilidades de destruir seres humanos, destruirlos y gozar con el pensamiento de su muerte y sus sufrimientos”¹⁷¹ Pero no era suficiente unas pocas descripciones sino que la enumeración hasta el aburrimiento provoca la extensión del vacío al que aspiraba su rabia. En esta perspectiva Bataille coincide Klossowski: “sus interminables novelas se parecen más a devocionarios que a los libros que nos divierten”¹⁷². Es decir, Sade despliega una búsqueda inacabada de llevar la transgresión al límite siempre renovada del mal. En las páginas escritas por Sade no se mantiene nada en un estado de respeto, no hay nada que evite ser ridiculizado, nada puro que no se mancille, nada que no sea colmado por los horrores.

Sade en su vida no tuvo esa crueldad de sus personajes. Bataille da cuenta de la contradicción entre la vida del autor y el acto de escribir en prisión envuelto en el anhelo de una libertad ilimitada: de este modo “la Bastilla, donde Sade escribió fue el crisol en el que con lentitud

¹⁶⁹ Cf. *B-LM* (2) 85-120. Para Bataille a Sade no hay que entenderlo al pie de la letra. Desde cualquier perspectiva de la cual se le aborde su pensamiento siempre se escabulliría. De las diferentes filosofías que presta a sus personajes ninguna sería propia e inexorable en Sade. Sus contradicciones hablan de un hombre que no coincide consigo mismo, expresión desdoblada del rompimiento de la coherencia. Ahora bien respecto al análisis de Klossowski y específicamente al estudio sobre “Sade y la revolución” y “Esbozo del sistema de Sade” Bataille escribe: “Pierre Klossowski ha dado una imagen un poco artificiosa del autor de *Justine*: queda reducido a un elemento de engranaje en que la dialéctica sabia hace entrar a Dios, a la sociedad teocrática y a la rebeldía del gran señor (que quiere conservar sus privilegios y renegar de sus obligaciones). En cierto sentido es muy hegeliano, pero sin el rigor de Hegel”, *ibidem* 106-107. Y más adelante: “Klossowski, un poco precipitadamente, extrae conclusiones de un brillante pasaje de *La filosofía del tocador*, en el que Sade pretende basar el estado republicano sobre el crimen. Era tentador, a partir de esto, deducir de la muerte del rey, como sustitutiva de la muerte de Dios, una concepción sociológica que fundamenta la teología, dirige al psicoanálisis (y que se aproxima a las ideas de Joseph de Maistre...). Todo esto es frágil”, *ibidem* 107.

¹⁷⁰ Cf. *ibidem* 98.

¹⁷¹ *Ibidem* 109.

¹⁷² *Ibidem* 110.

fueron destruidos los límites conscientes de los seres por el fuego de una pasión que la impotencia prolongaba”¹⁷³.

Bataille con Sade entonces entiende el mal como una afirmación que nos lanza a lo imposible. Lo imposible, noción central en Bataille, es el punto siempre desplazado en el que se rompen los límites de lo posible en un movimiento que permanece en fuga, que siempre envía a un más allá de todo orden, de toda moral. Un movimiento en donde se soslaya el miedo y la angustia yendo tan lejos como se puede para acceder a experiencias y efusiones desatadas:

Por definición, el extremo de lo posible es ese punto en el que, pese a la posición, ininteligible para él, que tiene en el ser, un hombre, tras haberse desprendido de espejismos y terrores, avanza tan lejos que no se puede concebir una posibilidad de ir más lejos [...] El punto extremo de lo posible supone risa, éxtasis, proximidad aterrorizada de la muerte; supone error, náusea, agitación incesante de lo posible y de lo imposible, y, para acabar, roto ya, en cualquier caso, por grados, lentamente querido, el estado de súplica, su absorción en la desesperación.¹⁷⁴

Lo imposible es una aventura del ser donde sus límites se anulan, donde se desprende de cualquier atadura, donde se deshilvana de todos los referentes y determinantes, de toda angustia y esperanza, es el punto último en el avance hacia un terreno vertiginoso:

en el punto extremo de lo posible todo se derrumba: incluso el edificio mismo de la razón, tras un instante de valor insensato, ve dispersarse su majestad. Lo que subsiste, pese a todo como un lienzo en la pared desquebrajado, acrecienta, no calma el sentimiento vertiginoso [...] Si fuese necesario la demencia sería el precio.¹⁷⁵

¹⁷³ *Ibidem* 120.

¹⁷⁴ *B-EI* 52-53.

¹⁷⁵ *Ibidem* 53.

Lo imposible desde una posición estética implica no una contemplación poética a manera de un “afeminamiento” sino un desgarramiento¹⁷⁶, una estética de la destrucción que lleva a la poesía al extremo de sus posibilidades. El acceder a lo imposible es un movimiento tal que implica perenne movimiento de fuga: “No puedo, así lo supongo, alcanzar el punto extremo más que en la repetición, dado que nunca estoy seguro de haberlo alcanzado, que nunca estaré seguro”¹⁷⁷. Repetir una y otra vez la travesía hacia lo imposible implica una génesis sin fin, un azar sin término:

A fin de cuentas 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. Puedo ahora reír, beber, abandonarme al placer de los sentidos, entregarme al delirio de las palabras, puedo sudar en el suplicio y puedo morir.¹⁷⁸

La literatura de Bataille es una puesta en escena de ese torrente de vida que no hace más que sumergirse en sí misma. Teatralidad donde el hambre de lo imposible se resiste y rebela contra todo lo que no sea ir al extremo: “la existencia llevada a su extremo, en condiciones de locura, olvidada, despreciada, perseguida. Empero, en tales condiciones de locura, se desgarrar del aislamiento, se rompe como una risa demente, entregada a imposibles saturnales”¹⁷⁹. En esa pasión el ser humano no es el sujeto aislado sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto, es abandono a un *continuum*¹⁸⁰. Es su obra la expresión de la vida liberada del sujeto, inmersa un divino azar donde lo único que importa es el juego que es una constante lucha contra todo lo que no implique el juego mismo, contra todo lo que no permita jugarse la totalidad de la existencia en cada intolerable desbordamiento soberano.

¹⁷⁶ *Ibidem* 54.

¹⁷⁷ *Ibidem* 57.

¹⁷⁸ *Ibidem* 229.

¹⁷⁹ *Ibidem* 155.

¹⁸⁰ *Ibidem* 199.

III Imágenes incendiadas

Amo a quien quiere crearse por encima de sí mismo y por ello sucumbe.

Friedrich Nietzsche¹⁸¹

La imagen es lo que en el sueño, desde el fondo de la ausencia, aparece como algo codiciado que el alma atrae con los ojos cerrados [...] como si se tratase de un espejismo.

Pascal Quignard¹⁸²

Las imágenes no son representación de nada. Sin lenguaje no significan nada. ¿Qué quieren decir las escenas que vemos en las paredes de las grutas paleolíticas? Lo ignoramos siempre a falta de relatos míticos que se hubieran preescrito o condensado. / Las imágenes son prehumanas.

Pascal Quignard¹⁸³

1.- El templo en llamas

Recusado el lenguaje, instalada en el no-saber, la literatura de Klossowski y Bataille no puede ser simplemente interpretada de tal manera que de ella se pueda arrancar algún sentido; no sólo porque carece de sentido desde el punto de vista del saber, sino sobre todo porque el pensamiento y la creación de estos autores representa precisamente un atentado contra

¹⁸¹ *Así habló Zarathustra*, Valdemar, Madrid, 2005, p. 130.

¹⁸² *Vida secreta*, Espasa, Madrid, 2005, p. 201. El subrayado es del autor.

¹⁸³ *Las sombras errantes*, La Cifra, México, 2007, p. 82.

cualquier sentido configurado desde lo real discursivo. Por tanto proponemos una figura que valdría como una de las líneas centrales de nuestra crítica, que sin duda está en consonancia con las fuerzas descritas, así como con algunas nociones que desarrollaremos. Esta figura es la de la imagen incendiada¹⁸⁴. A partir de ésta se buscará analizar su literatura desde una perspectiva muy particular. Desde ella, las obras de nuestros autores se observan como si éstas estuvieran constituidas no sólo por historias y narraciones, sino esencialmente por imágenes y escenas que ponen en juego las intensidades del fondo de la vida, pero que en su manifestación crean y se consumen pletóricamente, sin finalidad alguna, como experiencia del eterno retorno, como operación soberana, como simulacro. Estas imágenes poseen en sí mismas la semilla de su propia aniquilación; imágenes incendiarias que son revuelta contra todo orden y toda identidad, pero que lo son también contra sí mismas. Como veremos en los análisis de la literatura de Bataille y de Klossowski, sus personajes, sus objetos, sus imágenes y escenas buscan el pináculo del goce, pero es éste un goce profundamente unido con la angustia y con la destrucción. De esta manera la obra de Klossowski y Bataille se conforma como imágenes incendiadas exuberantes que devienen cósmicas, totales.

La noción de la imagen incendiada surge originalmente de un comentario de Georges Bataille respecto a la pintura de Goya. En él, Bataille describe la pintura de Goya como una expresión fulgurante en medio de la noche. Imagen de un fuego destructor de la academia y del orden que está en relación con la angustia de la muerte:

Goya es el incendio del templo en medio de la noche, la contrapartida dolorosa, negativa, convulsiva del academicismo, cuyo sentido positivo es la muerte: la decrepitud —la muerte— y el vacío irremediables [...] Goya, asfixiándose, extraía de la angustia las visiones más incendiarias que el pincel haya plasmado jamás.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Aunque las imágenes en las que nos enfocaremos con mayor frecuencia son imágenes literarias, no descartaremos el análisis de algunas pinturas y dibujos de Klossowski o relacionados con Bataille. Aunque son obvias las diferencias materiales entre estos tipos de imágenes, desde el punto de vista de nuestro análisis creemos que esta misma materialidad refuerza la singularidad de cada imagen, que es precisamente lo que buscamos exponer.

¹⁸⁵ *B-Manet* 49.

La imagen incendiada es para nosotros aquella que expone, que despliega, que da lugar y génesis. Pero igual que la pintura de Goya, es incendiaria, es decir, porta un germen de destrucción. Expresión relampagueante en medio de la noche que ilumina, pero sólo para acceder a la plenitud del instante tras del cual se aniquila. La imagen incendiada es entonces experiencia soberana de creación (de escritura y de recreación en la lectura) que se conforma como expresión que se hunde en la plétora, y se agota en ella; es fuente pero también sacrificio de sus elementos y de sí misma. Creación de un templo, de un recinto sagrado, que es puesto en llamas, que se devasta. Es apariencia que hace eclosionar a los objetos que la componen y es atravesada por fuerzas de disolución que consumen sus contenidos en una suerte de hoguera, poniéndolos en juego de manera singular tal que ellos son dilapidados. A partir de esa visión de un templo en llamas de Bataille, afirmamos que la imagen incendiada, en tanto experiencia interior, en tanto simulacro que rechaza toda fijación, hace que el fuego se extienda a la tela y a la expresión de la misma manera que las llamas invaden las ruinas hieráticas elidiendo todo límite entre sujeto y expresión en “Las ruinas circulares”¹⁸⁶ de Borges.

La imagen incendiada es primero un simulacro: repetición de una imagen que se afirma en su diferencia. Es ella una imagen que se consume a sí misma en una violencia que destruye así todo sometimiento de identidad, de sentido, de orden para dar paso a un desborde vital soberano. La imagen incendiada es una irrupción artística que crea y da vida, y a la vez se manifiesta en el vacío que deja tras de sí en una suerte de aniquilación y sacrificio. Es génesis en busca de la ruina lo cual le permite acceder a una experiencia sin ataduras. Sólo busca la puesta en escena de su propia fuerza de creación y de dispersión. Formación soberana que lleva de manera intrínseca su disolución: gasto inútil y maldito que es a la vez celebración de vida, grito de libertad pero que no requiere de un sujeto que lo sustente o emita algún mensaje, es una expresión libre de toda intención, un espasmo, acontecimiento sin inscripción ni suscripción a ningún orden: fulgurante expresión de vida.

¹⁸⁶ Borges, Jorge Luis, “Las ruinas circulares”, *Ficciones*, EMECÉ, Buenos Aires, 1990, pp. 49-56.

Sí el arte nace primitivamente bajo el agujón de la muerte, si nace funerario, no deja de estar de manera íntima en relación con la desaparición¹⁸⁷. La imagen en principio es la máscara que reproduce al ausente y que al hundirla en el fuego del mal, en el deleite de la aniquilación, en el desbordamiento de las intensidades, no conserva, en tanto experiencia, ninguna dimensión trascendente, ninguna identidad, ningún orden: es un umbral sin extensión que no deja más que un rostro desierto, un rostro sin rostro, un rostro de muerte. Pero en su caída exalta una fulguración que se escapa de todo y que llevada al extremo, a lo imposible. La imagen incendiada deviene también, en el acto de creación, desgarramiento de la mirada y disolución del sujeto. La imagen incendiada es una incandescente manifestación que conduce a la muerte del ser cerrado, a un vacío resplandeciente, apariencia activa y viviente, a la reverberación de un instante de desposesión absoluta, donde el fulgor de una afirmación total de una experiencia soberana, libre, sagrada y vital es alcanzada.

2.- La diferencia y el acontecimiento

La imagen incendiada es en principio un simulacro tal como lo entiende Gilles Deleuze, es decir, no es éste una simple copia, una falsa copia que no daría cuenta de manera fiel de un original arquetípico y valdría más o menos en medida de su acercamiento o alejamiento con el original, base de toda semejanza dentro del saber, sino como una creación singular que no apela a ningún principio u origen. El mundo de los simulacros no tiene un centro o esencia a referir, a nombrar o a la que plegarse. No está conformado como un círculo centrado o como una serie con un punto de partida absoluto. Nuestros autores, con Nietzsche y a partir de su concepción de la muerte de Dios, que implica la supresión de toda dimensión teleológica, crean simulacros que son originales en el sentido de que son ellos originarios de una expresión, son multiplicidades singulares, descentradas, inesenciales, únicas, cuyo valor se encuentra en su propio despliegue, sin referencia a jerarquía u origen externo alguno:

¹⁸⁷ Cf. Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 19-39.

El primado de la identidad, cualquiera sea la forma en que esta sea concebida, define el mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros. Un mundo en el que el hombre no sobrevive a Dios, ni la identidad del sujeto sobrevive a la de la sustancia.¹⁸⁸

Para Deleuze —a quien Klossowski dedica *Nietzsche y el círculo vicioso* y con quien sin duda converge en numerosas concepciones— el simulacro es una repetición, pero una repetición diferencial, la diferencia que se repite cada vez. Lo que se renueva es la puesta en juego de simulacros que son cada uno singulares y diferentes, sin referencia a ningún principio. Así el simulacro no es una expresión intercambiable porque no pertenece al campo de la semejanza o la equivalencia, reino donde la singularidad es reducida en nombre de constantes. Tampoco pertenece al mundo del saber que tendría como centro gravitatorio una serie de principios pretendidamente universales sobre los cuales inscribirse. El valor artístico del simulacro no está en la repetición de elementos comunes, aquello que se puede enunciar como constante, permanente, semejante, que vendría a unir, agrupar y congregar en una clase o género. El valor soberano se encuentra en un afuera de toda generalidad, de todo agrupamiento lógico u ontológico. El simulacro es una expresión del ser único e irrepetible en tanto manifestación del fondo no intercambiable, de un más allá de las condiciones de posibilidad de enunciación y de ser que proporciona el saber posible.

Eterno retorno de una repetición sin concepto, repetición que elude la representación de objetos bajo una significación: “el eterno retorno, tomado en sentido estricto, significa que cada cosa sólo existe en la medida que vuelve, copia de una infinidad de copias que no dejan subsistir ni original ni origen”¹⁸⁹. Lo que retorna es el simulacro, el simulacro querido y afirmado en su singularidad, sin estar inscrito en una identidad previa y constituida, sino afirmando el eterno retorno nietzscheano. Los simulacros en la expresión artística ilimitada

¹⁸⁸ Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, pp. 16-17.

¹⁸⁹ *Ibidem* 115.

tienen lugar como una serie de singularidades sin principio ni finalidad, sin centro ni exterioridad, sin existencia de un original ni copias. Imagen demoniaca donde la semejanza no dice nada y es voluntariamente eliminada para dar paso a una multiplicidad singular y positiva. Se elimina así toda negatividad relacionada con alguna carencia respecto a un principio, afirmando de esta manera las positivities inmanentes de cada expresión. Entonces, el simulacro es una expresión que elimina la identidad, la semejanza, el orden, toda moralidad que refiera a un principio superior o teleológico.

Los simulacros son, así, una puesta en juego de una repetición permanente de imágenes irrepetibles en un espacio que se abre a la palabra, la cual aparece en un estallido único. El simulacro como expresión es por consiguiente en principio una transgresión de toda ley, de toda generalidad. Destruye la identidad en tanto inscripción en un orden: es erupción de fuerzas singulares que se expanden también de forma singular. Experiencia única y soberana del ser. Repetición de algo siempre nuevo fuera de toda representación. La repetición del simulacro es un movimiento que elide toda mediación:

Se trata [...] de producir en la obra un movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu. Esta es una idea de hombre de teatro, de director de escena que se adelanta a su tiempo.¹⁹⁰

Puesta en escena de simulacros conformados por fuerzas puras. Intensidades que devienen imágenes, palabras o gestos. Máscaras que no cubren ningún rostro. De esta manera los simulacros conforman un juego de máscaras puras sin representación ni referencia, son sólo el desdoble de fuerzas liberadas inmersas en una dinámica eruptiva, en un movimiento del desorden, en una teatralidad caótica. Es trastrocamiento del discurso que anuncia nada más

¹⁹⁰ *Ibidem* 31-31. Y más adelante: “Lo que Nietzsche reprocha a Wagner es haber trastornado y desnaturalizado el «movimiento»: habernos hecho chapotear y nadar—un teatro náutico— en lugar de caminar y bailar. Zaratustra está concebido por entero en la filosofía, pero también, por entero, para el escenario. Todo está en él sonorizado, visualizado, puesto en movimiento, en marcha y en danza”, *ibidem* 33.

que la fulguración de la noche y el enigma de imágenes que nacen de la dispersión de intensidades siempre inmanentes. Propagación de formas descentradas —sin referente, sin organización proporcionada por alguna configuración externa— que permanecen en la incertidumbre. Un juego vertiginoso que trae a la superficie fuerzas a placer y que se conforman en una singularidad soberana. Simulacros que se conectan entre sí de manera diversa, lúdica, libre. Teatro de la destrucción en el que la expresión aparece al desnudo. Y donde la superficie en que tiene lugar el acontecimiento de las imágenes es creada por la misma aparición de las imágenes. Superficie o plano inmanente que se crea, crece, destruye, se pliega o se alarga por las propias expresiones artísticas a la cual da lugar. No hay un espacio el cual recorrer, mucho menos una distribución cualitativa predeterminada, sino que el terreno de expresión es creado por el mismo movimiento de eclosión, su espesor tiene génesis en las fuerzas que lo conforman pero también en ellas se agota. La muerte de Dios no deja un vacío tras de sí a ser llenado, sino que es el surgimiento de un mundo siempre en movimiento, que traza su recorrido en un plano inmanente. Un mundo con un sinfín de posibilidades de creación y de combinación que no están previamente determinadas, sino que se manifiestan en la propia intensidad de brote. Profanación que se abre a la posibilidad de la creación de un pensamiento y un arte de irreductible rebeldía, que rechazan todo valor ajeno a ellos mismos¹⁹¹.

La imagen incendiada puede por otro lado relacionarse con algunos de los aspectos de la noción de *différance* y de iterabilidad de Derrida¹⁹². La noción de *différance*, según Derrida, tiene múltiples dimensiones debido a que es abierta; no es “ni una palabra ni un concepto”¹⁹³, sino que es irreductible a toda reapropiación. Noción vagabunda que apunta a varias acepciones que no la agotan. La *différance* es, en una primera instancia, un diferir. Diferir en el tiempo para dejar más tarde. Pero también quiere decir “no ser idéntico, ser otro, discernible”¹⁹⁴. Sólo el segundo sentido sería plenamente aplicable a nuestra concepción de

¹⁹¹ Para la idea de la posibilidad de un arte moderno emancipado ver por ejemplo *B-Manet* 39-56.

¹⁹² Nociones polisémicas que no pretendemos hacerlas equivalentes a la imagen incendiada. Solamente tomamos prestadas libremente algunas de sus acepciones para configurar nuestra propia noción, sin pretensión de fidelidad ni de ortodoxia que rompería nuestra intención de mostrar una imagen que recusa toda inscripción (al lenguaje, a cualquier ley, e incluso al tiempo).

¹⁹³ Derrida, Jacques, “La *différance*”, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 39.

¹⁹⁴ *Ibidem* 43-44.

la imagen incendiada (que concebimos hundida en el instante). La imagen incendiada no implica una identidad cerrada, es otra, rompe sus límites, y al hacerlo se yergue sin identidad, sin delimitación. Ahora bien, otra de las acepciones que Derrida otorga a la *différance*, relacionada con el pensamiento de Nietzsche, nos parece aún más cercana a nuestra conceptualización. Derrida escribe: “Podremos, pues, llamar diferencia [*Différance*] a esta discordia «activa», en movimiento, de fuerzas diferentes y de diferencias de fuerzas que opone Nietzsche a todo el sistema de la gramática metafísica en todas partes donde gobierna la cultura, la filosofía y la ciencia”¹⁹⁵. Encuentro rebelión, desnivel de fuerzas que recusan la metafísica y el saber en pos de la expresión de esas fuerzas que son diferenciales. Fuerzas que se manifiestan como alteridad radical. Que no existe en tanto presencia determinada y cerrada, que no es un principio ni un referente, que no gobierna ni se deja gobernar, es “la subversión de todo reino”¹⁹⁶. *Différance* que no conserva ni refiere, que borra su sentido, que se borra al presentarse:

No siendo la huella una presencia, sino un simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, se repite, no tiene propiamente lugar, el borrarse pertenece a su estructura. No sólo el borrarse que siempre debe poder sorprenderla, a la falta de lo que sería huella, sino indestructible, monumental substancia, sino el borrarse que la hace desaparecer en su aparición, salir de sí en su posición.¹⁹⁷

Différance que se crea y se consume en su propia aparición, simulacro que no repite lo mismo, sino que es repetición de lo que difiere, de lo que es otro, de lo que abre el mundo al campo juego de fuerzas del ser, al desnivel del fondo del mundo que no posee identidad. Según Élisabeth Roudinesco la *différance* hace pensar tanto en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche como en la noción de lo heterogéneo de Bataille: “Se trata de definir una suerte de «parte maldita» una diferencia en el sentido del absoluto o de la duplicidad, algo que no se deja simbolizar y que excede la representación”¹⁹⁸. Una otredad que no se deja reducir y

¹⁹⁵ *Ibidem* 53.

¹⁹⁶ *Ibidem* 56.

¹⁹⁷ *Ibidem* 58-59.

¹⁹⁸ Derrida, Jacques, Roudinesco, Élisabeth, *Y mañana, qué...*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009, p. 29.

que se escapa de la semejanza y de lo idéntico. La *différance* permite, escribe Derrida, pensar el proceso de la diferenciación rompiendo con todo límite, sea cultural, sea lingüístico e incluso humano. La *différance* es “un movimiento de espaciamento, un «devenir-espacio» del tiempo, un «devenir-tiempo» del espacio, una referencia a la alteridad, a una heterogeneidad”¹⁹⁹. Derrida, refiriéndose a la obra de Artaud en “La palabra soplada”, desarrolla algunos otros elementos de su conceptualización que nos parece relevante hacer nuestros. En este ensayo escribe:

lo que nos prometen sus aullidos [los de Artaud], articulándose bajo los nombres de *existencia*, de *carne*, de *vida*, de *teatro*, de *crueldad*, es, antes de la locura y la obra, el sentido de un arte que no da lugar a obras, la existencia de un artista que no es ya la vía o la experiencia que dan acceso a otra cosa que ellas mismas, la existencia de una palabra que es cuerpo, de un cuerpo que es un teatro, de un teatro que es un texto puesto que no está ya al servicio de una escritura más antigua que él, a algún archi-texto o archi-palabra.²⁰⁰

La palabra de Artaud no es así soplada, es decir, inspirada a partir de otra voz, de un texto o una realidad más antigua que le daría legitimidad y valor. Artaud, afirma Derrida, ha querido “que fuese soplada la maquinaria del apuntador”²⁰¹, o sea, ha querido hacer volar en pedazos la maquinaria de la palabra soplada de toda referencia externa que extraería de sí mismo el fundamento del arte, y con ello Artaud buscaría destruir “del mismo golpe la metafísica, la religión, la estética, etc.”²⁰². Explosión de todo soporte que hunde y erosiona el pensamiento en una especie de robo del fundamento que se desliza hacia la nada:

La sustracción se produce como el *enigma* originario, es decir, como una palabra o una historia (*ainos*) que oculta su origen y su sentido, que no dice jamás de dónde viene ni adónde va, ante todo porque no lo sabe, y porque esa

¹⁹⁹ *Ibidem* 30.

²⁰⁰ Derrida, Jacques, “La palabra soplada”, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 240.

²⁰¹ *Ibidem* 242.

²⁰² *Ibidem* 242.

ignorancia, a saber, la ausencia de su propio *sujeto*, no le sobreviene sino que la constituye.²⁰³

Acto que agujerea el habla y la escritura, que hace saltar toda representación y toda meta-escritura. Hundimiento de relación con un discurso que le sería previo, determinante. Expresión de la vida que no se deja dictar nada, que no se deja definir. Signo robado que también provoca la desposesión del sujeto que expresa. Porque si la palabra es desposeída de todo fundamento, el yo se libera de igual modo de todo soporte. Si originalmente el yo tiene soporte y valor en algo o en alguien trascendente, romper con ese cimiento es abismar al ser. Rompimiento con la gramática que es la base de la metafísica²⁰⁴, lo cual implica una destrucción que abre la posibilidad del surgimiento de las fuerzas inmanentes del cuerpo: “La muerte de Dios asegurará nuestra salvación porque sólo ella puede despertar lo Divino”²⁰⁵. Abismar la palabra quiere decir que la expresión del arte ya no tendrá fundamento en un lenguaje cuyos elementos estén definidos, que a su vez determinen el pensamiento y la vida, sino que será la expresión de una poesía en donde tengan lugar fuerzas vivientes que actúen de manera inmediata y violenta²⁰⁶. Este arte pondrá en cuestión, romperá, transgredirá, pondrá en llamas al mundo: “igual que Nietzsche, pero a través del teatro, Artaud quiere devolvernos al Peligro como al Devenir”²⁰⁷. Escritura abismada, en fuego que no comunica nada, ni orden, ni valores ni saber; “escritura del grito”²⁰⁸ que está más allá de la metafísica en dirección de la diferencia, y que se manifiesta por tanto como un discurso de destrucción de todo referente para erigir una presencia pura, un fuego desnudo.

A la imagen incendiada también se le podría atribuir cierta iterabilidad tal como Derrida entiende este concepto, es decir, la posibilidad de una repetición de la alteridad, de un enunciado que en la escritura no requiere ni referente ni un contexto natural (puede ser utilizado en contextos infinitos) para su interpretación (que puede ser también infinita, por tanto, a la vez, nula, indeterminada). Tampoco un sujeto enunciante, ni un destinatario. Y

²⁰³ *Ibidem* 244.

²⁰⁴ *Cf. ibidem* 246-253.

²⁰⁵ *Ibidem* 254.

²⁰⁶ *Cf.* Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Random House Mondadori, México, 2005, pp. 94-97.

²⁰⁷ Derrida, Jacques, “La palabra soplada”, *loc. cit.* 263.

²⁰⁸ *Ibidem* 265.

que en última instancia puede estar vaciada de significado y de sentido, tal que ya no hay posibilidad de comunicación lógica y donde el lenguaje se abisma²⁰⁹. Fracaso del lenguaje que rompe con todo horizonte de comunicación de lo real discursivo, de toda dimensión semántica, y que puede ser repetido en ausencia (de sujeto y de objeto). Pero en la imagen incendiada, tal como la entendemos, esta repetición es siempre diferente precisamente porque sin significar apela a fuerzas (desniveles de fuerzas) que explotan y hacen erupción de una manera singular en cada lectura, porque hacen participe teatralmente al lector. Pensamiento nómada en el sentido deleuziano²¹⁰, que descodifica para no codificar más, dejando un espacio libre para el despliegue de juegos intensivos que se crean y se consumen en la experiencia.

La imagen incendiada es también acontecimiento. Para este estudio, entendemos el término acontecimiento a la manera de Alain Badiou²¹¹. El acontecimiento es el ser meramente presentado y no representado (lo cual implicaría una abstracción de sus supuestos universales y por ello una generalización que lo coacciona y lo adscribe). El acontecimiento tiene lugar en su singularidad temporal y espacial por un lado, y por otro es también indecible: cuando se le pretende reconocer bajo el saber, en su enunciación, se anula. Intentar representarlo bajo los signos cotidianos es aniquila su singularidad. La singularidad del acontecimiento radica en la clandestinidad de sus elementos (el ser es múltiple en su composición). Si alguno de los términos conformadores del múltiple no está inscrito en alguna legalidad o regularidad no está representado, y por ello se muestra solamente en su carácter específico. Únicamente se puede apelar a su pura presentación: “la forma-múltiple de la historicidad se encuentra por entero en lo inestable de lo singular, es aquello que la metaestructura estatal no puede capturar”²¹².

Según Badiou el acontecimiento presenta una serie de hechos y elementos que lo conforman pero también se presenta a sí mismo singularmente: es supernumerario, es decir supera la

²⁰⁹ Cf. Derrida, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto”, *Márgenes de la filosofía*, loc. cit. 347-372.

²¹⁰ Cf. Deleuze, Gilles, “Pensamiento nómada”, *La isla desierta y otros textos*, Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 321-332.

²¹¹ Badiou, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos Aires, 1999.

²¹² *Ibidem* 197.

enumeración de los términos que lo conforman erigiéndose singular, único: “es precisamente ese múltiple que, a la vez, presenta todo su sitio y a través del significante puro de sí mismo, inmanente a su propio límite, llega a presentar a la presentación misma, esto es, lo uno de lo múltiple infinito que él es”²¹³. El acontecimiento por tanto sólo puede tener lugar de manera concreta y sólo se produce de una dispersión material.

La escritura de Klossowski y de Bataille entonces tiene esa potencia. La imagen incendiada es un acontecimiento donde la escritura busca hundirse en un lenguaje que se quiere roto, que se quiere único, que se quiere abismado, “donde la palabra [...] sigue siendo lo inasible, lo indesprendible, el momento indeciso de la fascinación”²¹⁴. Afán por lo infinito (por lo que no tiene finitud, es decir, límites), pero también por el inacabamiento que siempre lleva la obra a ir más lejos, a una caída más profunda en un susurro que no dice nada, que no comunica nada más que la presentación de la propia imagen en el instante de exhibición. Imagen que no conserva el lenguaje, pero que en ese abismarse tampoco conserva un sujeto de enunciación. Es sólo una presentación desnuda fuera del tiempo, que es algo allende sus elementos, que es clandestina, singular y que recusa todo lenguaje al ser indecible (sólo se puede mostrar), y que al ser revuelta contra el lenguaje elide y pierde al sujeto. Por tanto es una presentación sin tiempo, un presente sin historia, una presencia sin presencia, abismada, instante en donde el objeto ahoga sus límites, los desborda. Por lo tanto el mundo del saber se abisma, y con él, el tiempo si éste es entendido como una sucesión de hechos con un sentido o una finalidad:

Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo. Sin duda, aquí nos aproximamos a la esencia de la soledad. La ausencia de tiempo no es un modo puramente negativo. Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, donde antes que la afirmación ya hay el regreso de la afirmación. Más que un modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira hacia su imagen y el “Yo” que somos se reconoce

²¹³ *Ibidem* 204.

²¹⁴ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona 1992, p. 19.

abismándose en la neutralidad de un “Él” sin rostro. El tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, sin presencia. [...] De lo que es sin presente, de lo que no está allí ni siquiera como habiendo sido, el carácter irremediable dice: esto nunca tuvo lugar, nunca una primera vez, y sin embargo recomienza otra vez, y otra, infinitamente. Es sin fin, sin comienzo. Es sin futuro.²¹⁵

Tiempo sin tiempo que erige una imagen que borra el rostro, el saber, la finalidad. Y que en su hundimiento fascina. La fascinación entendida como un contacto profundo y seductor desde lejos, como lo que se impone a la mirada, que se conquista “en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen”²¹⁶. Mirada de lo incesante, de lo interminable donde “la ceguera es todavía visión”²¹⁷, visión de lo que atrapa, de lo que seduce, de lo que ejerce un poder de encantamiento al “entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno”²¹⁸. Imagen expresada en una escritura otra, en una escritura enigmática que apunta a una “ausencia de obra donde cesa todo discurso para que venga, fuera del lenguaje, el movimiento de escribir bajo la atracción del afuera”²¹⁹.

3.- Ver el silencio

La imagen incendiada es así una imagen sin fundamento, que sólo se erige como una pura expresión de fuerzas donde el objeto y el sujeto dejan de poseer identidad y se desvanecen. Imagen abierta que deviene insistencia de un gesto, que se afirma como expresión impulsional de lo no intercambiable. Existe sin embargo la posibilidad de “una auténtica comunicación universal: *el intercambio de los cuerpos por el secreto lenguaje de los signos corporales*”²²⁰, es decir, la posibilidad de la comunicación sin mensaje, a saber, la comunión, una comunicación otra. Pero también la intercambiabilidad de lo no intercambiable a través,

²¹⁵ *Ibidem* 23-24.

²¹⁶ *Ibidem* 26.

²¹⁷ *Ibidem* 26.

²¹⁸ *Ibidem* 27.

²¹⁹ Blanchot, Maurice, “Hablar no es ver”, *La conversación infinita*, Arena, Madrid, 2008, p. 40.

²²⁰ Cf. *K-MV* 48.

no de equivalencias y saberes, sino del rompimiento de los límites del ser (la integridad moral y cerrada del ser), lo cual permite una prostitución gratuita y sagrada de las imágenes que se manifiestan en lo informe. Fascinación de lo que se despoja de la forma, del abismo que se abre bajo la palabra desplazada, que se arroja a la desnudez: “Todo lo que se despoja de su forma va hacia la desnudez”²²¹. Una fascinación ante la muerte y ante el sexo, ante la imagen anterior a la palabra. Fascinación ante la posibilidad de ver de frente lo que supera la representación, la calma del conocimiento, lo paliativo del sentido:

Fascinus repentino: nos damos de bruces con la puesta en escena que hace de nosotros su elemento. “De bruces” expresa bien el carácter frontal y coalescente de la fascinación de las verdaderas imágenes. Toda pintura fascinante hace que nos encaremos con ella. Ojo contra ojo, nariz contra nariz, diente contra diente, boca contra boca, sexo contra sexo, poco importan los atributos del cuerpo (cuerno contra cuerno) que se polarizan o que se aparejan: el abismo donde caemos es la situación frontal.²²²

Ver frente a frente imágenes desnudas del fondo del mundo que es, como veremos, mirar a Dioniso, es decir, a las fuerzas abismales del ser. Hundimiento en lo divino, en lo irrepresentable, que fascina, que toca y altera de lejos, que conduce la mirada al rompimiento con el mundo del saber al erigirse como como imagen: “Originalmente, *imago* quería decir la cabeza del muerto cortada, colocada bajo el hogar; luego modelada, clavada en una pica y afirmada en el tejado; luego la máscara de cera del rostro; luego la pintura a la cera que representaba sus rasgos sobre las vendas de la cabeza momificada”²²³. Este sentido originario de la imagen, que implica la presencia de la muerte y la posibilidad de verla de frente, es uno de los elementos que creemos esenciales para poder describir la obra de Bataille y de Klossowski. En sus imágenes dramáticamente surge la posibilidad de ver la muerte habitando a las figuras y al erotismo, y al erotismo dando vida a la expresión de la muerte. Sus imágenes son así expresión también de la muerte, y el fuego las hace sagradas: son imágenes incendiadas porque están invadidas por un fuego fulgurante que destruye, que hace otro, que

²²¹ Quignard, Pascal, *Vida secreta*, loc. cit. 50.

²²² *Ibidem* 68.

²²³ *Ibidem* 69.

separa del mundo hacia una dimensión hierática: “En latín, *fulgura* no sólo designa los relámpagos y el rayo que se derrama en ellos y cae del cielo; también designa los objetos sagrados, los objetos fanáticos, los objetos intocables”²²⁴. Imágenes que dionisiacamente permiten ver el fondo de la vida y a la muerte de frente, que hacen que la experiencia devenga sacra. Imágenes que fascinan y atrapan a la mirada conduciéndola a un mundo otro, a recorrer caminos laberínticos que desvían al ser hacia la nada, que lo seducen: “*Seducere* es un antiguo verbo romano que quiere decir llevar a un lugar apartado. Atraer hacia sí fuera del mundo. Ser *dux* aparte. El reino de otro mundo”²²⁵. Holocausto en fuego que sacrifica los objetos pero que hace partícipe al sacrificador y lo conduce al mundo divino, que es el mundo de la nada:

Lo que hace más ardiente la llama, lo que hace la brasa más roja, más luminoso el resplandor, es lo que se convierte en “nada” dentro de ella. Lo que se precipita en el corazón de la hoguera para ser “nada” se mece allí como una ilusión, en el aire tembloroso y traslúcido del calor. Esa “nada” es lo que grita en el crepitar. Esa “nada” es el corazón blanco de las llamas, al que no podemos acercar el rostro sin gritar de dolor. Es Dios.²²⁶

Para nosotros Dios y los dioses es una nada habitada. Una vacuidad de todo sentido trascendente, a la vez que pero una plenitud de intensidades de la vida que tiene encuentro y conexión en el cuerpo²²⁷. Así la imagen incendiada es un templo al culto maldito (en el sentido batalliano) de las fuerzas inmanentes del cuerpo. Culto donde la mirada se vuelve herida secreta que fisura la identidad del que contempla. Si mirar al sol es cegarse, mirar el fuego es consumirse. Sin embargo ese poder extraño sobre la mirada impele a la repetición del instante del hundimiento en el fuego, en el instante que se quiere eterno. La imagen

²²⁴ *Ibidem* 72.

²²⁵ *Ibidem* 133.

²²⁶ Quignard, Pascal, *Georges De La Tour*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 98.

²²⁷ “Y por cada conexión, un nombre divino; por cada grito, intensidad y conexión que aportan los encuentros esperados e inesperados, un pequeño dios, una pequeña diosa, que tiene el aire de no servir para nada cuando se la mira con los globulosos ojos tristes platónico-cristianos, que en efecto *no sirve* para nada, pero que es un nombre para el paso de las emociones. Así todos los encuentros dan lugar a divinidad, todas las conexiones a inundación de afectos”, Lyotard, Jean-François, *Economía libidinal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 17.

incendiada es creada por las mismas fuerzas que la horadan, que la penetran, que la atraviesan, que la destruyen; pero que también horadan, penetran, atraviesan y destruyen a la mirada que se funde con su objeto deviniendo así, ella misma, un simulacro que observa, un ojo fisurado, diluido por la divinidad que ciega. En ese sentido la imagen incendiada configura un lenguaje abismado, que no se presta a la comprensión sino al delirio de contemplación centelleante. Lenguaje de los cuerpos que penetra más allá de los nombres, lenguaje de encuentros y choques de las intensidades imposibles de captar por lo real discursivo. Lenguaje también de un juego destructor: jugar con fuego es jugar con la bestia de la destrucción. Lenguaje que expresa ráfagas de encuentros intensivos y fortuitos que no deja más que cenizas, pero también apertura azarosa hacia nuevas singularidades. Juego total (en sentido batalliano) que sólo acontece en medida en que combate todo aquello que no es juego, que no es abismo: “Hay que odiar lo que prohíbe todo acceso a lo imprevisible y a lo irreversible. Amar lo irreversible. Profundizar el margen entre el suceso y el lenguaje”²²⁸. Imagen de un fuego que es juego de destrucción que afirma la vida, un arte afirmativo que ignora el tiempo por mor al instante fulgurante. La imagen, como un cuadro, hace de un instante o de un pedazo del mundo, un templo, un altar.

Es verdad que hablar no es ver, sin embargo, quizás, en el reverso del hablar y el ver, en lo que recusa el habla y en la imagen que ciega al ojo, son este hablar y el ver, es decir el silencio y la oscuridad, dos lados de un mismo gesto; si “Ver es quizás olvidar hablar, y hablar es extraer del fondo del habla el olvidado que es lo inextraíble por inagotable”²²⁹, si ver es acceder al silencio, y hablar es hundirse en infinito, quizás haya un habla que no olvida el olvido y que permite ver lo infinito que ciega. Una pretensión de un habla muda y una mirada cegada erigiría una imagen que se consume y ciega, que calla y expone el olvido en un lenguaje desplazado, errante, perdido en el laberinto del fondo de los mundos; un lenguaje que no es “cualquiera, sino aquel donde hable el «errar»: el habla del desvío”²³⁰.

Ahora bien, las imágenes de Klossowski y Bataille rompen con el sentido sólo por la insistencia del gesto y de la razón, por exceso y no por carencia. Sus obras, aunque complejas,

²²⁸ Quignard, Pascal, *Las sombras errantes*, loc. cit. 17.

²²⁹ Blanchot, Maurice, “Hablar no es ver”, loc. cit. 36.

²³⁰ *Ibidem* 36.

no son ininteligibles en los acontecimientos que narran. Sus novelas establecen historias — que aunque puedan intrincarse con analepsis y prolepsis, narraciones paralelas, discursos filosóficos (que como veremos son profundamente irónicos), o con recursos poéticos— que no caen en lo absurdo. Sus historias, los avatares de los personajes que son narrados son completamente comprensibles. El sentido de narración es roto por el exceso, por la insistencia de los gestos eróticos y mortales. Por la repetición de imágenes que, en tanto simulacros, abre a los seres. No es por evocación de alguna dimensión oculta que lo real discursivo se abisma, sino por una insistencia inacabada de actos de sacrificios que provocan, la cual concluye con una liberación soberana de intensidades. Imágenes diáfanas que en la desnudez de los seres posibilita la “voluntad de liberar el disfrute de las imágenes de la influencia semiológica”²³¹. Voluntad de desvincular a la imagen de toda significación que la transforma en soberana como el juego, es decir, libre de toda teleología y orden. Simulacro que se hunde en una dinámica de inconmensurabilidad.

4.- El simulacro de Bataille y Klossowski

Klossowski aborda el tema del simulacro en numerosos lugares de diversas maneras, como veremos más adelante. En su literatura el juego artístico tiene características únicas que iremos mencionando. En su obra literaria, Klossowski se abandona a la monomanía de la repetición de un mismo gesto, el gesto del simulacro, que nunca es idéntico. Este gesto porta potencias, coherentes o no, cerradas o abiertas, pero es también una potencia él mismo. Imágenes que bajo su incoherencia revelan su propia intensidad sin principio ni fin.

Repeticiones que manifiestan una fuerza singular y única. Se puede ver entonces que el simulacro es como un residuo (bajo una lógica del saber). No es una reproducción de la

²³¹ Rancière, Jacques, *El destino de las imágenes*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, p. 36. Tomando como base este texto de Rancière y su crítica al concepto de “arte antirrepresentativo” (*ibidem* 119-143), afirmamos que la obra de Bataille y Klossowski no pasa por una apropiación posterior por otro tipo de lenguaje que podría dar cuenta de una falsa naturaleza impensable de su obra (no hay nada impensable si de ello se puede hablar). Como hemos dicho, los relatos de nuestros autores no son en principio ininteligibles ni aspiran a evocar de manera simple lo inefable: lo real discursivo se rompe en ellos no por carencia, sino por exceso. Como veremos, es suyo un pensamiento que rompe con el lenguaje por llevarlo al extremo en la repetición de lo diferente.

divinidad o de las potencias del alma, sino una restitución. No actúa de manera frontal sino de sesgo, por refracción, por redoblamiento, por repetición, donde el fondo del ser no intercambiable (en tanto no comunicable ni abarcable por el código cotidiano) se mantiene conservando en la intensidad la contradicción, la absurdidad; y donde se plantea como paradoja más allá de la verdad y la certeza. El simulacro constituye una señal de un estado instantáneo que no establece ni permite un intercambio entre un espíritu y otro, ni de un pensamiento a otro. El simulacro tiene entonces la ventaja de no pretender fijar su contenido ni a sí mismo, es una experiencia que lejos de excluir la contradicción, la implica naturalmente. Un auténtico artista, un auténtico simulador —y en ese sentido sería invadido por la potencia de lo maligno— tiene por tanto la conciencia de producir lo falso. Así, en este juego, un ser vaciado de identidad, que lleva en sí una voluntad, una potencia, crea una imagen vaciada de igual modo de cualquier fijación e identidad, maldita: potencia que implica otras potencias. El artista es un simulador y simulacro él mismo que crea simulacros en nombre de una voluntad creadora y destructora a la vez.

Y esta potencia creadora y destructora, que elide lo real discursivo, es paralela a la que da lugar a la experiencia soberana en Georges Bataille²³². Aunque de una manera diferente, es decir, sin atentar contra su especificidad, las experiencias de las que habla Bataille, según Klossowski, son experiencias que implican de igual modo el ser abierto, es decir, la pérdida de identidad. Y dado que la identidad es el motor del lenguaje, éste no puede dar cuenta de las operaciones soberanas: vida fuera del ser cerrado, experiencias del ser en vuelo más allá de los límites del pensamiento, vida en tanto pura pérdida. Pero al plantear un método de meditación de estas experiencias el silencio se impone, es decir, se impone el simulacro que es aprehensión del vuelo del ser en la discontinuidad. El pensamiento fuera del pensamiento, fuera del lenguaje nocional, se revela como un simulacro de la muerte del pensamiento. Simulacro por consiguiente que se yergue como una lucha con toda la fuerza del pensamiento contra el mismo acto de pensar. Simulacro que abisma (por la admisión de la impotencia del pensamiento) y que arroja al ser a un vértigo irremediable sin progresión ni regreso, sino en un descenso y movimiento en espiral sin principio ni fin. Y ese movimiento modifica al sujeto

²³² Cf. Klossowski, Pierre, "Of the Simulacrum in Georges Bataille's Communication", *On Bataille: Critical Essays*, Leslie Anne Boldt-Irons ed., SUNY Press, Albany, 1995, pp. 118-125.

que lo realiza alterando su identidad hasta su desaparición. Para Bataille la soberanía no puede sobrevivir el ser cerrado. El método que pretende es un ir un más allá de los límites del lenguaje, pero es un proyecto de la elisión de todo proyecto que pone en llamas entonces todo contenido a través de sus fuerzas.

El simulacro con ello expresa entonces en nuestros autores fuerzas vitales, intensidades puras, libres y emancipadas que recusan el lenguaje en una expresión que implica el libre goce de la destrucción, la maldad puesta en juego. Se hace explotar toda identidad, todo bien, todo valor que no sea la vida. Sin embargo los simulacros no irían hasta lo imposible si se quedaran ahí. La pasión por lo imposible implica la no conservación, el sacrificio, el gasto inútil. La pasión por lo imposible es una pasión maldita que siempre va más allá. Por ende el simulacro llevado cada vez al extremo busca entonces no sólo la destrucción de todo su contenido, sino que lleva consigo las fuerzas de su propia destrucción, de su consumo sin fin.

La imagen incendiada es entonces un simulacro vuelto contra sí mismo. La imagen incendiada es un simulacro llevado a lo imposible. Un movimiento que siempre da un paso más lejano dejando un desierto tras de sí. No sólo se libera de toda trascendencia, sino que esas fuerzas al desplegarse artísticamente atentan contra los simulacros que habitan y que se liberan de cualquier alteridad al devenir otros. No sólo no apuntan ni son prescritos por ningún orden sino que se conforman en un lenguaje que rompe con lo real discursivo, con el saber. Lenguaje de la diferencia, del acontecimiento clandestino, por tanto lenguaje que es fuente de su propia destrucción. Esa revuelta trae consigo la desaparición del sujeto que habla, que nombra, y también del que lee, del que contempla bajo una fascinación fulgurante. En ello consiste a nuestro parecer la radicalidad de la literatura de Pierre Klossowski con sus imágenes de desdoblamiento demente y de Georges Bataille con su lenguaje del límite, de la transgresión y de la subjetividad quebrantada, que llevan a lo imposible las fuerzas e intensidades puestas en juego.

No sólo Roberte, el *Baphomet*, los personajes de *Historia del ojo* y el resto de sus obras presentan de manera diversa una destrucción de órdenes morales y del saber para dar paso a fuerzas soberanas, sino que son ellos mismos puestos en juego. No sólo los personajes son

objetos de destrucción liberando con ello de manera más radical impulsos e intensidades, sino que la misma presentación no busca ninguna coherencia. No hay en los libros de Klossowski y Bataille sólo la búsqueda de una expresión de su pensamiento, sino que yendo más allá se construyen una serie de escenas e imágenes que se autoconsumen, que tienen valor menos por su significado en las novelas que por su expresión y exhibición. Su lectura es una especie de recorrido por un laberinto siempre abierto creado a partir de un sinfín de precipicios y abismos. En estas imágenes incendiadas, si bien tienen por supuesto relación unas con otras, la fuerza artística radica más en su agotamiento y la negación de sí mismas. Pero esa negación radical de manera paradójica implica una afirmación de la singularidad artística y de la vida derramada desde la pluma que escribe y que hace arder la mirada que lee. Su obra es un museo laberíntico de imágenes de destrucción que abisma la escritura y la lectura, y que permite acceso a ese movimiento incendiario entregado al desfallecimiento, a la fuga, al abandono, a la tempestad, y que es a un tiempo una evanescencia y una elevación de la vida.

Ahora bien, en el análisis que haremos a continuación de la obra literaria de Bataille y Klossowski es fundamental tomar en cuenta las distintas dimensiones desarrolladas (experiencia interior, intensidad, superación del lenguaje, la libertad y la soberanía, el mal y el sacrificio, el gasto, la inmanencia de la expresión, el arte vuelto contra sí, la expresión poética febril, el simulacro), pero no como conceptos a utilizar de manera unívoca. Tampoco se pretende dar cuenta de una combinatoria a partir de elementos constantes o una tabla cualitativa, mucho menos queremos explicar y dar significación fija. Lo que se busca es hacer presente esas imágenes, mostrar las fuerzas que las atraviesan, diagramar sus movimientos, su puesta en escena particular. Observar cómo funcionan y no tratar de encontrar su significado o referencia. Por el contrario, afirmamos que no hay referencialidad ni significado último. El objeto estético es el despliegue artístico singular de diversas fuerzas que corren en fuga hacia la nada. Fuga que deviene imagen. Imagen que deviene incendio.

Así, a través de la imagen incendiada, no buscamos vasos comunicantes, semejanzas, ni síntesis. Queremos dejar intactas la multiplicidad y la diferencia de cada imagen. No nos importa lo común de la conformación de imágenes (que como hemos visto son diversas,

múltiples), sino mostrar el acontecimiento singular generado en cada escena y el precipicio al que nos aproxima. Queremos dar cuenta de las relaciones de despliegue, de devenir, de variación continua, de ebullición, de esa violencia primera que no deja de expresarse y de cambiar de dirección en cada gesto de creación, sin cualificaciones, sino sólo creadas en una confrontación intensiva.

Por supuesto existen conexiones y líneas narrativas en las novelas que mostraremos, no obstante es nuestra intención primordial traer a la luz cómo las imágenes no responden a ninguna ley, sino sólo a una voluntad de suerte, que es para cada caso, al menos en su resultado material, distinta. Sin duda que hay elementos comunes en estas puestas en escena, sin embargo estos funcionan de manera autónoma sólo actualizados en el instante de la propia conjunción en una imagen única. Claro que se podría hablar de estructuraciones, semejanzas, síntesis, pero con ello no sólo traicionaríamos la voluntad artística sino que se nos escaparía lo que nos resulta fundamental: la monomanía del gesto de creación de una serie de multiplicidades únicas que conforman la literatura de Bataille y de Klossowski. No queremos significar, sino mostrar el funcionamiento relativo e inmanente. Por ello sabemos que no será suficiente nuestro análisis para dar cuenta de manera total de la genialidad de nuestros autores. Siempre se escapará algo, siempre habrá un residuo a toda descripción, una línea de fuga imposible de seguir hasta sus últimas consecuencias. Pero tratar de abarcar las imágenes en la totalidad, con todas las aperturas que implican, correría el riesgo de retornar a una significación que resultaría ajena a las mismas imágenes y de dar una interpretación e identidad ajena a ellas.

En la obra artística siempre habrá una línea que se escapa, alguna figura que no deja de moverse en la indeterminación, objetos que sean indiscernibles del plano donde se mueven, que se funden con otros, que se escapan de su límites, cuerpos sin rostro ni organización cerrada. Por ello quizás nuestra única solución sea dejar intactas esas aperturas, mostrarlas, impulsarlas, perseguirlas, no discursivamente, sino sólo a través de la pureza poética que nuestra lectura pueda alcanzar, ir tan lejos como podamos en una voluntad de suerte, siempre arrojados más allá por lo imposible. La forma y los elementos de análisis que abordaremos para cada novela, e incluso para cada imagen proviene del propio encuentro con cada uno de

ellos (y en ese sentido sumamos nociones varias de diversos autores para su análisis). No queremos un sistema que ensombrecería el estudio, sino sólo acceder al acontecimiento de la lectura únicamente con los marcos, siempre dinámicos, que describimos más arriba. En fin, no queremos renunciar a la soberana diferencia que cada imagen singular expresa en su carácter huidizo, fugaz, descentrado, abismal, ni a los sutiles intersticios e imágenes diversas que conforman en la escena de cada novela una potencia de apertura que desata un desbordamiento de intensidades. Ningún sostén que fundamente la imagen incendiada, ningún elemento al cual aferrarse, sólo el movimiento al vacío al que nos arroja, sólo el encuentro con un materia que se escurre entre las manos en su vital expresión, cuerpo artístico siempre ajeno, otro, un cosmos siempre en expansión, en fuga de todo, en destrucción y generación, variante, diverso, lleno de intensidades que nos permitan, en la lectura, la posibilidad de una experiencia en erupción.

Nos parece por tanto que es necesario insistir que la imagen incendiada no quiere decir nada. No significa en el sentido de que no es ni símbolo ni alegoría ni concepto. No refieren a una filosofía, mucho menos a un fin. Buscamos por tanto en el presente ensayo menos una comprensión desde el punto de vista de algún saber que la exposición de fuerzas, a saber, mostrar el despliegue de la multiplicidad que es la obra de Bataille y de Klossowski, es decir, poner en relieve las intensidades que la atraviesan, se elevan o se abisman. Aún más, mostrar el juego de simulacros, sus encuentros, su interacción, para mantener la independencia de cada uno de ellos. Pero una imagen incendiada puede estar formada de manera distinta en cada obra o incluso dentro de una misma novela. La ambigüedad y equivocidad de esta figura la percibimos así como una ventaja. Su falta de definición, de estabilidad, de inscripción en cualquier código de semejanza o intercambio es una fuerza que permite la creación de múltiples dimensiones, sin límites definidos que serían más bien movibles e incluso aniquilables. Así una imagen incendiada podrá ser Roberte, el Baphomet, alguna escena donde participen, un “cuadro vivo” analizado por Octave, incluso la figura de Nietzsche, todo ello dentro de la obra de Klossowski; o será el narrador, la muerte de Granero o el ojo con sus distintas funciones dentro de *Historia del ojo*, o *el ojo Pineal*, el *Cura C.* y sus tribulaciones, Pierre y su corro de mujeres dionisiacas, la falsa apariencia del azul del cielo, el *Jésuve* o Edwarda para Bataille.

Si las fuerzas de elisión de identidad y el mal efectivamente son puestas en escena sólo pueden alcanzar la soberanía si se ponen en juego, de manera centrífuga pero como líneas de fuga también, dentro de las imágenes incendiadas. La voluntad de suerte da génesis pero también consume. Una supresión que implica también una experiencia de fulguración. Imágenes que dan a luz una materia rebelde, fuerzas e intensidades al desnudo que se despliegan en un plano de intensidad donde no se buscará constantes sino las fuerzas manifestándose, expresándose heterogéneamente, sin cuadro rector ni saber organizador y determinante, oponiéndose a cualquier verdad que no sea su propia aparición en pos de una libre combinación y entrecruzamiento, como una especie de cromatismo demente que se desarrolla en variación continua. Objetos fascinantes, más allá de toda satisfacción, afirmados como absolutamente consistentes, diferentes y únicos, experiencias insondables en tal plenitud que se apuestan como instantes que reclaman la dignidad del eterno retorno.

IV Bajo el dictado de la imagen

¿acaso no basta con que mi pluma dominara la centésima parte de esa fabulosa materia? Pero ¡ay! Sólo lo era porque no tenía ni toleraba amo alguno, aunque fuera mi propia mano. Si la hubiera escrito no hubiese dejado en la página más que cenizas, como un leño después de quemarse o una mujer después del placer.

Pierre Michon²³³

Pero para descubrir la falsedad y para llegar al fondo de lo imposible, es necesario afirmar primero que la imposibilidad es lo que permite a la austera incredulidad existir.

Pierre Klossowski²³⁴

El hombre es una mirada desecante que busca otra imagen detrás de todo lo que ve.

Pascal Quignard²³⁵

En un teatro de máscaras, de creación y destrucción en el que la expresión aparece al desnudo, Klossowski desarrolla en sus novelas series diversas de simulacros que salen a escena con el único objeto de una crear una celebración de vida, de placer, que se quiere eterno, total. A través de una permanente insistencia constituida por repeticiones de diferencias, su obra permite la irrupción y la expansión de fuerzas que eliden todo intento de simbolización. Su escritura es un despliegue de elementos que poseen una heterogeneidad absoluta que escapa sin cesar de la similitud, de lo mismo, de lo idéntico. En esa exhibición, sus personajes son

²³³ *Vidas minúsculas*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 181.

²³⁴ *K-RCS* 43.

²³⁵ *El sexo el espanto*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2005, p. 8.

creados a partir de intensidades que surgen del fondo de lo intercambiable, de lo que no se puede comunicar, para ser contruidos por un lenguaje que se rebela contra sus propias reglas, génesis que se repite una y otra vez para generar imágenes incendiadas que escapan de todo intento de representación. Sumiéndose en una presentación pura, liberándose de la similitud, el arte klossowskiano construye seres que en el mismo movimiento de su constitución, son consumidos y sacrificados por su propia fulguración.

Creación que hace explotar los objetos que la conforman, sea la respetabilidad de una posición social, sea lo sagrado de un discurso teológico, el recinto hierático de una capilla, la identidad, el saber, el orden y el mundo entero. El pretexto de ese gesto de generación y destrucción, la imagen que sirve como vía de repetición diferente, es el personaje de Roberte, quien es central en la trilogía de novelas que conforman *Las leyes de la hospitalidad*. Es ella una mujer que se pone en juego sólo para establecer un movimiento de aniquilación absoluto. Imagen teatral donde la divinidad se presta al espectáculo y cuyas fuerzas se vuelven contra la misma imagen. Génesis de un arte de irreductible rebeldía, crueldad y de celebración de la vida que se coloca a sí misma como objeto de contemplación, de espectáculo. Fulguración que produce una fascinación maldita, una pasión por lo imposible y la ceguera del ojo que la observa.

Klossowski, a través de un lenguaje contradictorio, incoherente y trastocado, en una parodia de razonamiento filosófico y teológico, pone en juego una serie de imágenes que se multiplican cada vez en simulacros se repiten de manera otra, como expresiones únicas, lo cual constituye un gesto monomaniaco. Roberte se multiplica para devenir una infinidad de figuras, siempre diferidas, que hunden y se hunden bajo el agujijón de la muerte, pero que en su caída afirman el mismo furor de la vida que las atraviesa. Roberte es un simulacro cuyo nombre único recubre una multiplicación de máscaras. Así, Klossowski hace del nombre de Roberte el eje movable sobre el cual gira el remolino que conduce al abismo. Klossowski crea en Roberte la imagen falsa y única de una divinidad que se exhibe para ser vilipendiada, humillada, pero en cuya mancilla una afirmación soberana y un gasto inútil tienen lugar como afirmación de vida. Afirmación que al final de su movimiento no mantiene nada más que el soberano consumo de una fulguración súbita, cruel y festiva, soberana.

1.- El espectáculo de la divinidad

Imágenes contradictorias: rituales y pilares del orden del estado dentro del templo; libidinales y voluptuosas en el teatro. Simulacros libres y gratuitos que se ganaron el rechazo de San Agustín²³⁶, figuras que expresan subterráneamente fuerzas ancestrales de gozo y celebración. Estas son las características esenciales que, según Klossowski²³⁷, las divinidades romanas manifestaban a través de la presentación de una doble cara: por un lado en los templos, por otro en las solemnidades culturales y las representaciones escénicas. Una determinada por el culto al que se asocian y los beneficios sociales y morales del Estado, la otra atravesada por los humores populares en donde tiene lugar “una especie de connivencia profunda, pero más o menos sorda o más menos confesa, del pueblo con el dios o la diosa”²³⁸.

Esta doble función de la imagen en el mundo romano se reconoce en el comportamiento de los adoradores dada la ambigüedad de sus actos. Pierre Klossowski escribe que corrientes y contracorrientes atravesaban estos actos creando hábitos contradictorios. La series múltiples de imágenes que se ofrecerían en las solemnidades expresan una pluralidad íntima donde “los mitos liberan el acto [sexual] de su monotonía y multiplican su imagen; la imagen libera la animalidad de su función y le abre una nueva esfera: la representación y las formas de representación, que la asocian a la gratuidad secreta del universo divino”²³⁹. Emancipación de lo sexual en pos de una experiencia fundamentada en un territorio sacro, eterno e inagotable, cuya soberanía debía mantenerse oculta, velada y ambigua para evitar la caída en el vértigo de la inutilidad de la existencia: “la atracción del vértigo reside en el acto sexual y lo supera infinitamente hasta tomar las formas de la divinidad”²⁴⁰.

²³⁶ Cf. *La ciudad de Dios, Obras completas*, tomo XVI, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2004. pp. 78-146.

²³⁷ Cf. *K-OC* 7-11.

²³⁸ *Ibidem* 8. Características que Klossowski utilizará para la construcción rebelde de su arte.

²³⁹ *Ibidem* 9.

²⁴⁰ *Ibidem* 9.

El Estado romano establecía su orden pagando tributo en el acto de dar licencia a que los sujetos imiten lo que es contrario a las costumbres que sostienen. Licencia que arrojaba a desórdenes divinos a través de una amalgama de imágenes que se interpretaban de manera diversa, y que Klossowski adivina como expresión de vestigios de prostitución sagrada de regímenes matriarcales y de sus diosas tutelares²⁴¹. Vestigios que tendrían un fundamento hierático cuyo erotismo se elevaba como una forma de la representación. Piedad de origen matriarcal que, por ejemplo en el caso de la Afrodita Mylitta, se expresaba a través de la prostitución sagrada de las vírgenes y solemnidades licenciosas donde se mezclaban amos y esclavos a la vista del pueblo. La prostituta sagrada tomaba el lugar de la diosa mientras que un esclavo representa a Belo-Herakles quien “igual que el propio Hércules, era entregado a las llamas de la hoguera al término de la fiesta; rito que asociaba estrechamente el acto carnal a la inmortalidad mediante el fuego”²⁴².

Divinidad que es libre dispensadora de voluptuosidades. Madre universal que se ofrece a la fecundación fortuita provocando un régimen igualitario en su propia puesta a disposición. Esta imagen es contradictoria con la de la mujer dentro del orden de las costumbres, la cual tiene que ser casta y llamada a realizarse en la unión conyugal dentro del régimen de la propiedad del *pater familias*, que es cimiento del edificio social romano²⁴³. Según Klossowski esta contradicción es fundamental en la conformación del culto romano. Así, las orgías clandestinas resultan ser, no degeneraciones del mismo culto, sino el resurgimiento de sus elementos esenciales a través de otros medios.

En imágenes de mujeres fuera de sí, poseídas por fuerzas frenéticas que se abandonan al amante secreto, se manifestaba un hundimiento total en misterios sagrados que expresaban las fuerzas eternas de la vida, inútil e inmortal. Vida expresada en el erotismo que no buscaba más que el despliegue de fuerzas telúricas, afrodisiacas y fúnebres que se manifestaban de

²⁴¹ *Ibidem* 10. Klossowski afirma que esa tesis del arqueólogo Johann Jakob Bachofen ha sido rechazada por historiadores recientemente, pero que a su consideración parece bastante defendible. Para el propósito de este ensayo, nos interesa menos la fidelidad histórica de su interpretación que la postulación de estas imágenes sagradas como expresiones que son poseídas por fuerzas libidinales, y con ello la comunión entre la teología y la pornografía.

²⁴² *Ibidem* 19.

²⁴³ *Ibidem* 19.

manera gozosa y angustiosa a la vez. Vida que acontece en la puesta a disposición de una imagen sacra, pública en tanto que espectacular, pero que a la vez vela y obnubila sus fuerzas a través de una expresión ritual.

En las sociedades prehelénicas y asiáticas la prostitución sagrada era un acto cultural en donde la pérdida de la virginidad se identificaba con una forma de muerte. Sacrificio expiatorio que implica una reconciliación misteriosa con la divinidad²⁴⁴. La desacralización progresiva de estos actos convierte a la cortesana en actriz de un erotismo ingenuo que se emancipa poco a poco de las solemnidades haciéndose objeto de espectáculo: “sobre este plano las cortesanas se convierten en las figurantes del placer; mientras que las realidades míticas sirven en seguida de pretextos para todo lo que, al parecer de los Padres de la Iglesia, no eran sino diversiones más o menos sacrílegas y siempre licenciosas”²⁴⁵.

Esta laicización de las prácticas rituales que emigran de los templos a los circos y al teatro mostraba remembranzas de prácticas rituales que se mezclan, en esa misma desacralización, con libres improvisaciones. Expresiones que no responden por tanto a una simple y baladí entrega al placer, sino que la exhibición del ser erótico hacía tangible la forma ritual o espectacular, consciente o inconsciente, de realidades invisibles. La mujer que de manera sacra se prostituye obedece a una imagen, y el teatro es la puesta a disposición de los cuerpos que a través de esa imagen encarnan una realidad invisible. Puesta en escena de lo obsceno, visibilidad velada de lo oculto.

La necesidad de mostrarse y de exhibirse —es decir, de figurar— sigue siendo absolutamente inseparable de la manifestación de los dioses en los cultos y en las representaciones solemnes: la necesidad de *ver* a las divinidades, de prestarles una apariencia física, un cuerpo, de imaginarlas deseables una para otra, y la necesidad femenina de exhibirse o la necesidad de *exhibir a la mujer*— todo eso tiene su origen en la misma fuente.²⁴⁶

²⁴⁴ Cf. *ibidem* 41.

²⁴⁵ *Ibidem* 43.

²⁴⁶ *Ibidem* 49-50.

Para Klossowski estos simulacros, estas escenificaciones plásticas y teatrales, representan antiguas hierogamias y arcaicos sacrificios que en su misma desacralización revelan la tendencia a liberar las figuras divinas de su función cultural. Expresión que al desvincularse de su función religiosa da paso a la capacidad de conocer situaciones fortuitas entre diferentes divinidades o mortales —evocando leyendas inconfesables— con el propósito de “satisfacer en su totalidad la incomprensible naturaleza de los dioses”²⁴⁷. La religión y cultura romana se desarrolla entonces como una viva contradicción entre leyes y su transgresión por las representaciones escénicas que mostraban el “goce soberano y puramente gratuito de los dioses”²⁴⁸. El mundo mítico romano y las fuerzas que lo atraviesan desbordan sus dimensiones rituales vertiéndose a raudales en la vida profana (circo y teatro) sin perder sus intensidades hieráticas y soberanas, expresando su contenido erótico, gozoso y desordenado. De ahí las condenas de Tertuliano y San Agustín. Esa sacralidad popular, desvinculada de su ritualidad, mostraba las imágenes de los dioses en medio de las peores obscenidades. Insultadas y cubiertas de escarnios empujaban a la hilaridad de los espectadores.

La puesta en escena de las deidades (cuyo culto en los templos se tenía por adecuado desde el punto de vista del orden) muestra, según Klossowski, la verdadera intención de las solemnidades culturales y sobre todo del teatro. La tradición expresa que los propios dioses habrían instituido las representaciones escénicas estableciendo con ello su esencia contradictoria: la celebración espectacular de sus ignominias muestran el placer de “hacerse adorar en su comportamiento más vergonzoso; cuanto más se les calumnia cuantos más crímenes se les imputa, verdaderos o falsos, más se deleitan”²⁴⁹. Sin embargo, el naufragio del ser manifiesta algo más profundo, más misterioso: en esa bufonería de la expresión, de la que se burlan los primero cristianos, se manifiesta una malicia fundamental, malicia que aparece como “«la risa soberana de los dioses», esa risa de la que «mueren y renacen los dioses», tal como lo experimentó Nietzsche”²⁵⁰ Risa soberana en la que se observa un abandono sagrado, transgresor, deleitoso, obsceno y voluptuoso a fuerzas libidinales que se exhiben a través de imágenes de muerte, de resurrección, de goce, de sacrificios y de turbios

²⁴⁷ *Ibidem* 57.

²⁴⁸ *Ibidem* 57.

²⁴⁹ *Ibidem* 64.

²⁵⁰ *Ibidem* 66.

éxtasis. Intensidades que a través de simulacros se consagran a la gratuidad de una voluptuosidad inútil, soberana.

2.- Las leyes de la hospitalidad

Roberte es una imagen, un gesto, que insiste de la misma manera que estas imágenes romanas (imágenes vestidas de ritualidades y figuras sagradas, que sin embargo son prostituidas y atravesadas por intensidades libidinales, bufonescas, voluptuosas, libres y gratuitas). Imagen contradictoria, con una dimensión establecida dentro del orden por un lado —tía con funciones conyugales, maternas y públicas dentro del ficticio orden establecido por Klossowski—, sin embargo, Roberte es también, por otro, un simulacro inmerso en una teología escolástica, una expresión de una fuerza divina, diosa puesta a disposición de todos por *Las leyes de la hospitalidad*, contraria a sí misma, que es sacrificada e incendiada en la exhibición de las fuerzas intersubjetivas que la atraviesan.

En una escritura que parodia la escolástica²⁵¹, Roberte es falsamente analizada bajo los aspectos de una teología cristiana para ser puesta en juego, para ser entregada a una prostitución sagrada y plástica —donde un fermento atormentador surge, en donde fuerzas demoniacas la penetran, la atraviesan, la ponen fuera de sí—. La imagen de Roberte es por un lado figura de orden, pero se dibuja como tal tan sólo para ser sacrificada en una embriaguez ardiente, a una convulsión tormentosa. En Roberte un campo de batalla tiene lugar, donde la ley, el saber y el orden son superados. Nunca destruidos del todo, sino conservados para poder acceder a una transgresión sin fin donde un arte explosivo de exaltación, de creación febril y de frenesí sagrado resulta posible.

Octave, eminente profesor de escolástica y esposo de Roberte, establece *Las leyes de la hospitalidad* para expresar una perversidad sacra. Leyes que comparte con su sobrino Antoine, espectador turbado. Octave crea para Antoine, a través de juegos de imágenes y

²⁵¹ Tal como sigue Hervé Castanet en *Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, Nueva Visión, Buenos Aires 2008, p. 166.

trampas del lenguaje, un amasijo de deseos carnales y espirituales justificados teatralmente en la teología. Discurso que rompe con la racionalidad lógica, en donde la mentalidad de Octave se expresa a través de trampas del lenguaje que hacen caer al pensamiento más lúcido²⁵². Subterfugios que se expresan en leyes y cuyo objeto es poner en común a Roberte, cuya identidad es negada para dar paso a una libre manifestación de movimientos de la carne que no hacen sino expresar corrientes subterráneas e intensidades destructoras.

Klossowski utiliza el término de ley de una forma contraria al sentido discursivo expuesto con anterioridad en relación al mundo de la prohibición y el orden, ley por tanto que se instituye de manera paradójica. De hecho *Las leyes de la hospitalidad* son una recusación de aquel concepto para afirmar un nuevo tipo de arte, el cual muestra la incapacidad de dar cuenta de Roberte por parte los signos cotidianos, del lenguaje discursivo. Roberte es así una imagen cuya naturaleza se escurre entre los dedos, que deviene infinidad de imágenes que eliden toda identidad y que imposible de ser poseída. Roberte, a través de estas leyes, se multiplica una serie de singularidades sin principio ni finalidad. Personaje cuya identidad se elide por redoblamiento, por refracción. *Las leyes de la hospitalidad* tienen por objeto el compartir a Roberte con todo aquel que visita la casa de Octave, ofrenda tiene características muy especiales. Son estas leyes una puesta a disposición y puesta en espectáculo que hace de la esencia²⁵³ de Roberte una imposibilidad. Las esencias de Octave y de Roberte consisten, escribe Klossowski, en estas leyes. Esas leyes por otro lado las invitan al extranjero a tener una relación esencial con los anfitriones, a saber, a eliminar los límites de los seres tal que sus esencias se confundan. Por consiguiente estas leyes impelen a una actualización de las esencias en común.

²⁵² Cf. *K-RCS* 11-13.

²⁵³ El lenguaje y los términos que utiliza, como “esencia”, “sustancia”, “accidentes” y “actualización”, son fundamentales para la teología cristiana, especialmente la tomista con su fundamento aristotélico: la esencia es aquello que determina la identidad del ser, de la sustancia; que lo hace ser lo que es y no otra cosa. Permanente e inteligible, la esencia es también lo que se indica de la definición, lo que significa. Cf. Tomás de Aquino, *Opúsculo sobre el ser y la esencia: (De ente et essentia)*, Tradición, México, 1974, pp. 24-49. Los accidentes son aquellas cosas que están en el ser pero no son necesarios, existen en el ser sin ser los caracteres distintivos de su esencia. Tomás de Aquino en esta misma obra establece las distinciones aristotélicas entre la esencia y los accidentes Cf. también Aristóteles, *Libro V, Metafísica*, Gredos, Madrid, 2006, pp. 205-263.

Roberte posee una esencia que es “indeterminada y contradictoria”²⁵⁴, ya que ésta implica serle fiel al anfitrión. Pero el mandato de esa fidelidad involucra entregarse a las leyes que la haría infiel al anfitrión. Contradicción que mantiene su identidad en suspenso. La suspensión de la identidad se extiende al anfitrión que busca actualizarse en el extranjero, fundiéndose con él. Si la esencia es aquello que determina la identidad de un ser, esta puesta en común de las esencias implica su imposibilidad. Por tanto *Las leyes de la hospitalidad*, a través de un difícil juego irónico del lenguaje escolástico, abre la esencia de Roberte a la imposibilidad de ser una sola cosa. La divulgación de Roberte apunta así a la repetición de una búsqueda de posesión irrealizable, donde se crea una comunidad basada en la confusión de los seres y en la imposibilidad de ser esencialmente.

Roberte es un simulacro cuya esencia es puesta en movimiento perenne y que reproduce un vacío: ausencia de identidad fija que abre a Roberte sin cesar. Bajo estas leyes nace así una imagen incendiada que destruye todo contenido referencial (tía, esposa, anfitriona, mujer respetable), y que, como veremos más abajo, en su repetición y desdoblamiento, se entrega libremente a la aniquilación de sí misma. Es importante aclarar que estas leyes, como escribe Hervé Castanet, van más allá de un simple montaje perverso que pone su contenido en una teatralidad prolongada; una repetición simple de imágenes pornográficas implicaría una fuerza muy menor, casi un lugar común.

El verdadero interés de la obra klossowskiana no está allí [...] La ficción que lo teje presenta escenas con rituales estereotipados muy limitados en comparación con los dispositivos perversos que la clínica, o incluso el periodismo de investigación, nos entregan [...] En el instante en que el Otro se presentificaría *hic et nunc* en el ritual que constituye su crisol, la imagen aparece y se fija en una escena congelada, detenida, en suspenso. El momento final se sustrae, el silencio recupera sus derechos. Ese silencio no es nada. Vacío todo contenido de habla que da paso a otra escena: aquí se desarrollan

²⁵⁴ K-RCS 18.

gestos, actitudes, movimientos realizados por los cuerpos, lo que Klossowski, retomando un término teológico, llama los “idiomas corporales”.²⁵⁵

La verdadera perversión de *Las leyes de la hospitalidad* estriba en la recusación del lenguaje lógico, cuyo sustento es la identidad. Al impugnar esa identidad se hace explotar el lenguaje coherente para dar paso a un idioma corporal que tiene por objeto hacer asequible lo imposible. Estas leyes elevan lo obscuro y lo inefable al escenario, vacío de todos los elementos de los códigos cotidianos, para dar paso a una dramatización de las intensidades a través de los cuerpos, sin que con ello se ciñan a alguna representación o simbolización²⁵⁶. *Las leyes de la hospitalidad* —que se exhiben enmarcadas (a manera de cuadro, exhibición que se suma a la serie de “cuadros vivos”²⁵⁷) y colocadas junto al cuarto de invitados de la casa donde habitan los personajes de Klossowski (casa cuya única función es la de ser un escenario)— implican una voluntad de compartir la dicha de una posesión paradójica: la de poner a Roberte a disposición, por parte del “señor de estos lares”, de cualquier visitante. Leyes que desarrollan una hospitalidad maldita, inútil, sacra y cuyas implicaciones no son accidentales sino esenciales en el anfitrión y la anfitriona.

La parodia consiste en el desarrollo de un discurso trastocado y transgresor de sí mismo que afirma la esencia de los seres, es decir, aquello que los hace ser los que son y cuyo fundamento es la razón, como algo que se niega a sí mismo. La esencia negada así se actualiza en el movimiento de acceso a ella provocada por lo otro, por el goce del otro, por el papel de un visitante que, al igual que los anfitriones, escapa del lenguaje de los signos cotidianos. La paradójica esencia de los protagonistas consiste en la diferencia de su ser en cada instante (diferencia que recusa lo que los seres son de manera permanente y su definición), es decir, se recusa una esencia trascendente y fija en pos de simulacros de esencias que son singulares

²⁵⁵ Castanet, Hervé, *Klossowski. La pantomima de los espíritus*, loc. cit. 134. Hervé Castanet realiza una interpretación lacaniana que nosotros no suscribimos. Para él Roberte representa el gesto de una falta (o incluso ella misma posee una carencia fálica que es encarnada como fetiche, cf. *ibidem* 173). Para nosotros Roberte no es el signo de ausencia alguna, sino que el goce acontece en plenitud en cada repetición de su signo. Roberte nunca falta porque nunca ha estado en tanto identidad cerrada. Las intensidades, el territorio donde aparecen, nacen con el mismo gesto y se extinguen en él. Lo que se busca es la plenitud en el abismo que se abre: la aparición, al mismo tiempo que nos arroja al vacío, posee toda intensidad del goce que se agota en esa misma aparición. El abismo que deja tras de sí no es falta, sino consumación plena.

²⁵⁶ Cf. *K-RCS* 16-24.

²⁵⁷ Ver el análisis de “cuadros vivos” que desarrollamos más adelante en este capítulo.

en el tiempo y en el espacio. Roberte y Octave actualizan una esencia otra que se niega de manera teológica. Esencia que es su propia negación, y que podríamos denominar como una no-esencia, y está enmascarada por una supuesta identidad, pero en cuya actualización se ataca toda posibilidad de identidad. Este es el centro de la hospitalidad en Klossowski, la esencialidad de lo no esencial, de lo que niega la esencia de los seres. Entre el visitante y los anfitriones de este modo se establece así una relación

ya no relativa sino absoluta, como si, habiéndose confundido el dueño con el extranjero, su relación contigo que acabas de entrar, no fuera ya sino una relación con sí mismo.

Con ese fin, el anfitrión se actualiza en el invitado o, si quieres, actualiza una posibilidad del invitado, tanto como tú, el invitado, una posibilidad del anfitrión. La más eminente delectación del anfitrión tiene por objeto la actualización en la señora de estos lares de la esencia inactual de la anfitriona.²⁵⁸

Klossowski muestra en *Las leyes de la hospitalidad* el alma de su obra literaria: el total devenir de simulacros cuyas esencias consisten en la confusión de los seres. Es decir, sus esencias devienen no-esencias, imágenes cuyos contornos son difusos y elididos. Oxímoron que da surgimiento a una puesta en escena en la cual, al igual que con las divinidades romanas, un sinfín de pluralidades multiformes de máscaras son actualizadas por un infinito fluir de intensidades. Todo invitado en su deseo erótico realizado actualiza a los anfitriones en un interminable espectáculo de la carne, en la posibilidad de una eterna repetición de goces que implican también la destrucción de la individualidad de los seres, de sus límites. *Las leyes de la hospitalidad* expresan la necesidad de Octave de una posesión imposible a través de la ruptura del ser. El personaje deviene cada invitado, y cada invitado es una intensidad que irrumpe.

Roberte, en cada posesión del invitado, se actualiza en su no-esencia. Esta esencia incoherente, por tanto rota, consiste en el cumplimiento cabal de su papel de anfitriona.

²⁵⁸ K-RCS 18.

Octave poseerá a Roberte (posesión que es imposible) cuando sea infiel a Octave. En tanto que anfitriona cumple con fidelidad sus deberes con el invitado, siendo infiel a Octave. Juego contradictorio de fidelidad e infidelidad donde Roberte se crea como figura única y repetible en cada actualización, pero, por la misma razón, se destruye su identidad permanente, lo cual conlleva la “suspensión del individuo, debida al ingreso de una naturaleza ajena”²⁵⁹, una naturaleza dionisiaca donde la esencia consiste en ser máscara sin referente, liberada de todo sometimiento al sentido, al orden, a la lógica, a la razón.

Por tanto estas leyes, que dan licencia a una posesión imposible (la posesión de lo incomunicable, una esencia que se rompe y que se actualiza en su apertura), no tienen un sentido dentro de lo real discursivo²⁶⁰. Al contrario, su expresión lo transgrede. El orden de los códigos cotidianos es subvertido en el establecimiento paradójico de un mecanismo que permite un intercambio incoherente de lo que es esencialmente intercambiable, de las fuerzas e intensidades que derrumban el orden del lenguaje. Por tanto esa expresión es contradictoria y autodestructiva, se consume en su misma puesta en juego:

El mismo Klossowski nos previene: la *Hospitalidad* no tiene sentido alguno en ser remitida a los términos tradicionales del código de los signos cotidianos donde se afirman los principios de identidad (= yo es yo) y de no contradicción (yo no es el otro). Sólo la lógica del signo único, bajo el reino del cual vive (o cree vivir) nuestro autor y sus personajes Octave y Théodore (y K.), permite captar esta imposibilidad: intercambiar la no intercambiable esposa. Pero el signo único no puede comunicarse, es cifrado de la más alta intensidad del alma (entiéndase: goce silencioso). Hay por tanto una causa, una razón a la *Hospitalidad* pero, por definición, sólo puede permanecer in formulable, inasible en el orden simbólico (y el campo de los conceptos). Tiene una

²⁵⁹ Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2005, p. 86.

²⁶⁰ Hervé Castanet afirma: “la sofisticación de las frases de Octave recae no sobre el razonamiento sino sobre los juegos sintácticos, es decir, que su razonamiento se pierde en sus propios desarrollos, ¡la serpiente (teológica) se muerde la cola!”, *La pantomima de los espíritus*, loc. cit. 166.

valencia de real y constituye un recelo por estructura. Expresarla o conceptualizarla es volverla absurda, contradictoria, ridícula.²⁶¹

Las leyes de la hospitalidad muestran un sinfín de permutaciones de cada esencia, las cuales nunca son idénticas a sí mismas sino siempre son conformadas por encuentros fortuitos de las fuerzas del deseo. Un nuevo tipo paradójico de esencia se plantea entonces, singular, única, que se crea y destruye en cada actualización por el invitado, por cada nuevo invitado. Leyes proclamadas en un lenguaje cuyo referente se abisma en un movimiento interminable de actualización, que debe ser entendido no como una nueva repetición de lo mismo, sino como una creación siempre nueva de figuras que explotan y que, como veremos a continuación, sólo se relacionan por un gesto de persistencia que se exhibe en un nombre propio.

Roberte se actualizará en una dinámica que rasga su propia identidad, rompiendo cualquier intención de fijarla, en una posesión sagrada, voluptuosa e imposible. Conformación de una no-identidad esencial siempre en devenir, siempre en génesis y destrucción, siempre siendo otra, siempre en proceso de elisión, de desborde, de movimiento fuera de sí. Escritura de un lenguaje que se niega, maldito, tenebroso y erótico, donde el ser toma consistencia fugaz sólo para ser transgredido por las trampas de ese mismo lenguaje.

Ahora bien, quisiéramos ver bajo otra luz la hospitalidad de estas leyes. Para ello utilizaremos la reflexión sobre este concepto que desarrolla Jacques Derrida. Para éste la hospitalidad tiene varios aspectos que debemos considerar. El primero es que la hospitalidad siempre toma en cuenta al otro, a una alteridad “infinita, absoluta, irreductible”²⁶². A partir de una reflexión sobre el pensamiento de Levinas, Derrida escribe que la hospitalidad no se reduce a la acogida del extranjero en el hogar. En el momento de ofrecer la hospitalidad, el anfitrión se abre a la alteridad. Y esa apertura hace entrar al anfitrión mismo en una disposición hospitalaria. Apertura que es primera debido a que el anfitrión, antes que ser él mismo, se instaure dentro de una relación con el otro al entrar en contacto con él. Y en esa disposición,

²⁶¹ *Ibidem* 175-176.

²⁶² Derrida, Jacques, “Sobre la hospitalidad”, *¡Palabra!*, Trotta, Madrid, 2001, p. 50.

el anfitrión se convierte en rehén del otro: el anfitrión se convierte en invitado del otro, invitado a transformarse en el ser que acoge a ese otro. Bajo esta perspectiva, en su propia casa el anfitrión deviene invitado del otro, presa del otro, de la responsabilidad de ser anfitrión del invitado.

Esta indeterminación y cuestionamiento del anfitrión se agrava, escribe Derrida en *La hospitalidad*²⁶³, debido a la posibilidad del invitado —entendido como un extranjero que llega al propio terreno, sea casa, ciudad o país— de cuestionar la autoridad del anfitrión con el mismo acto de su llegada. Comentando el *Sofista* de Platón, Derrida escribe que el extranjero sacude el dogmatismo del logos paterno, es decir, pone en duda los principios fundamentales y la autoridad paterna de Parménides, al cuestionar el principio “el ser es y el no-ser no es”. El extranjero crea esa incertidumbre primero por su habla ajena, por su lengua extravagante que pone en suspenso los elementos más fundamentales del orden del lugar. El visitante es, por tanto, alguien cuyo lenguaje enrarece el lenguaje de una comunidad establecida. Todo invitado, de esta manera, pondría en duda, al menos en principio, la autoridad del anfitrión.

Llevando un poco más lejos esta problemática Derrida distingue dos tipos de hospitalidad discurrendo dentro de la tradición griega. Esta doble acepción de la hospitalidad trae consigo una doble significación del extranjero. La primera la desarrolla respecto al diálogo *Apología de Sócrates* y refiere a una alteridad relativa, en el sentido de que el extranjero posee un derecho formulado por el deber de la hospitalidad. El Estado, el rey, el padre o cualquier anfitrión tendrían un deber hacia el invitado definido por leyes de la hospitalidad²⁶⁴. Pero este derecho del invitado que se acoge a las leyes también resulta interpelado. En primer lugar, el invitado tiene el deber de hablar la lengua de la comunidad anfitriona, aunque sea de manera parcial. En segundo, el extranjero no debe poseer una alteridad absoluta, no debe ser un otro absoluto, un bárbaro, un salvaje, un excluido, un invitado sumergido en una heterogeneidad total. El extranjero debe responder a un nombre, y con ello expresar su

²⁶³ Derrida, Jacques, *La hospitalidad*, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 2000, pp. 17-21.

²⁶⁴ Cf. *ibídem* 21. Como veremos a continuación estas leyes de la hospitalidad deben ser entendidas de una manera distinta a *Las leyes de la hospitalidad* de Klossowski, que se pueden relacionar mejor con la hospitalidad absoluta.

pertenencia a una casa, una genealogía, un grupo étnico, un estatus social, ya que los contratantes del pacto deben poseer una posición definida y una pertenencia social que les otorga derechos y deberes²⁶⁵. De este modo, se establece un pacto en el cual el extranjero tiene derechos que deben ser respetados por el anfitrión, pero también deberes de reciprocidad. El nombre le permite inscribirse (dada su previa pertenencia y papel dentro de una comunidad) a las leyes de hospitalidad.

Ahora bien, estas leyes de la hospitalidad que surgen de un pacto y de un derecho no se ofrecen al extranjero radical, a una alteridad absoluta, que no poseería ni nombre ni identidad, al ser anónimo que llega. Este tipo de alteridad apelaría en el extremo a otro tipo de hospitalidad, ya no pactada, sino absoluta e incondicional que rompe con las leyes de la hospitalidad que están inscritas en el derecho. Esta ley de la hospitalidad absoluta “exige que yo abra mi casa y que dé [lugar en la casa] al otro absoluto, desconocido, anónimo [...] sin pedirle reciprocidad (la entrada en un pacto) ni siquiera su nombre”²⁶⁶. Esta nueva relación tiene por consecuencia el rompimiento con la justicia y el derecho, y también con la posibilidad de la identidad entendida como responsabilidad ante la ley. Borrada de nombre y de pertenencia a un orden que lanza la relación hospitalaria a una dinámica vacía de sentido pero abierta totalmente a la alteridad. Por estar fuera de todo derecho y de todo pacto, la ley absoluta “no debe pagar una deuda, ni estar ordenada por un deber [...] una ley sin imperativo”²⁶⁷. Es una ley sin orden y sin deber, por tanto “una ley sin ley”²⁶⁸. La ley absoluta que al negar su pertenecía a un orden, a un derecho, recusa las leyes. Por tanto entre la ley de la hospitalidad absoluta y las leyes prescritas por un derecho hay una relación paradójica. La primera se esgrimiría como el fundamento de las segundas (las leyes que se establecen con un pacto tienen su fundamento utópico en la ley absoluta); sin embargo, al ser absoluta y no inscribirse en el derecho, estará fuera de las leyes que de ella proceden. Y por otro lado las leyes son requeridas por la ley absoluta porque a través de ellas tendrían una aplicación práctica. De esta manera se da una incoherencia necesaria que mantiene el lazo entre las dos.

²⁶⁵ Cf. *ibidem* 29.

²⁶⁶ *Ibidem* 31.

²⁶⁷ *Ibidem* 85.

²⁶⁸ *Ibidem* 87.

Derrida menciona brevemente en varios pasajes *Las leyes de la hospitalidad* de Klossowski²⁶⁹. Hace notar primero la importancia de que estén enmarcadas desde el punto de vista de la potestad (con una interpretación distinta a la nuestra, ya que a nosotros nos interesa más el hecho de que estén exhibidas como cuadro, como los otros “cuadros vivos” de sus novelas, y que además impliquen el mandato de la exhibición de Roberte). Estas leyes están colgadas en una posición elevada, a manera de autoridad, y están escritas “para ordenar y para prescribir su propia perversión”²⁷⁰. Suspendidas en lo alto obligan al mal, impuestas para gobernar a partir del mal. En ellas “el dueño de la casa está en su casa, pero llega sin embargo a entrar a su propia casa gracias al huésped —que viene de fuera—. El dueño de la casa entra, pues, desde adentro *como si* viniese de afuera”²⁷¹. Esta intercambiabilidad de papeles converge con nuestra interpretación, explicada más arriba, respecto al deslizamiento de la identidad a una no-esencia. Sin embargo nosotros quisiéramos ir más lejos utilizando el concepto de hospitalidad absoluta, ya que ella desmantela el orden y el derecho, lo real discursivo.

Las leyes de la hospitalidad de Klossowski, bajo esta perspectiva, no son relativas sino que son expresión pura de la ley absoluta. No son las leyes del derecho sino la ley que plantea una necesidad absoluta (simulada, creada por el artista simulador) de la hospitalidad no condicionada ni ordenada. Es ella una expresión de don otorgado, don suntuario e inútil, soberano que entrega a cualquier invitado a Roberte, sin exigir nada. Don gratuito que no determina de manera alguna al invitado, que no lo interpela para exigir su nombre, que no busca su inscripción previa. El invitado mantiene su anonimato bajo el mandato lúdico y libre de *Las leyes de la hospitalidad*, y así su identidad explota. Sin deber alguno el extranjero goza y se apodera de Roberte. Posesión que además actualiza a Octave haciéndolo otro. El extranjero se regocija en su no-esencia, y al hacerlo rompe con las leyes del orden y del bien con la transgresión que provoca la infidelidad y el erotismo. En Klossowski esta ley absoluta se establece para romper con las leyes de la fidelidad y de la identidad, pero manteniéndolas

²⁶⁹ Nos parece que una buena parte de lo desarrollado por Derrida está inspirado por Klossowski, a pesar de sus breves referencias. Sin embargo Derrida reflexiona con otros objetivos que, aunque relevantes, no se adecuan a nuestro análisis y, por lo tanto, no los desarrollamos.

²⁷⁰ *Ibidem* 89.

²⁷¹ *Ibidem* 125.

como proposiciones iniciales, como leyes iniciales, sólo para ser violadas. Es este un último movimiento dialéctico, revuelta contra todo proyecto, que transgrede las leyes que conserva sólo para para quebrantarlas en un paso hacia el no-saber de la ley incoherente que desmantela el lenguaje. Trastrocamiento de sentido de la ley en tanto prescripción del orden que arroja a los desórdenes de la carne. Derrida escribe que para Levinas, desde cierto punto de vista, el “lenguaje es hospitalidad. Nos ha ocurrido, sin embargo preguntarnos si la hospitalidad absoluta, hiperbólica, incondicional, no consiste en suspender el lenguaje, cierto lenguaje determinado, e incluso el mensaje a otro”²⁷². A través de esta perspectiva derridiana podemos insistir en el rompimiento del lenguaje por *Las leyes de la hospitalidad*. Rompimiento que busca, en resquebrajamiento de la identidad, devolver al ser al peligro del devenir: rasgadura provocada por el movimiento de apertura al extranjero absoluto.

Ahora bien, quisiéramos ir aún más lejos en nuestro análisis a partir de esta hospitalidad incondicional, especialmente tomando la noción de alteridad total. Si hemos dicho que el invitado no está ni obligado a pacto alguno en esta hospitalidad radical, si es un extranjero absoluto que hace romper las leyes y las costumbres, y si por otro lado decimos que *Las leyes de la hospitalidad* permiten la aparición de simulacros que hacen presente fuerzas e intensidades de lo no-intercambiable, del fondo del abismo, y si por último relacionamos la hospitalidad con el teatro grecolatino desde la perspectiva de estudio de Klossowski, entonces podríamos preguntarnos qué divinidad puede responder a las características del extranjero absoluto, qué dios es el dios extranjero por antonomasia que rompe con las leyes del derecho, que aparece enmascarado y que trae consigo intensidades de vida desde el fondo del abismo. La respuesta es, por supuesto, Dioniso.

3.- La gran irrupción

Dioniso es un dios de profunda alteridad, un dios invasor, epidémico, furtivo. Es una divinidad cuya personalidad está fuertemente marcada por su estatuto de extranjero. Y lo es en varios sentidos, según Marcel Detienne. Primero, es extranjero por “su vocación para

²⁷² *Ibidem* 133.

revelarse enmascarado”²⁷³. La máscara le confiere una naturaleza figurativa y epifánica en un movimiento que oscila entre su presencia y ausencia. Máscara que lo oculta y que al mismo tiempo lo revela de manera sesgada, transversal.

Adicionalmente, es un dios, en la tradición griega, que se “presenta bajo la apariencia de una epidemia”²⁷⁴. Epidemia divina “cuyo parentesco con la «plaga» no puede negarse al menos en un punto: siempre se trata de la irrupción de algo avallasador”²⁷⁵. Invasión de una fuerza que en tanto epidémica es extranjera, furtiva, desconocida y que conlleva un peligro de mortandad. Que genera también un contagio como la danza y la música que porta el dios, como la mancha de la sangre que se derrama: “Las *epidemias* son sacrificio a las potencias divinas: cuando ellas llegan al país, cuando se entregan a un santuario, cuando asisten a una fiesta o están presentes en un sacrificio”²⁷⁶.

En tercer lugar, Dioniso es siempre un residente temporal del lugar, nunca sedentario. Divinidad migratoria que, como los Dioscuros, siempre está inmerso en un viaje. Y como consecuencia de ese estado de movilidad perenne, el encuentro con él implica una epifanía inesperada. Itinerancia deambulatoria que hace que se le encuentre en todas partes, pero nunca en casa, nunca el lugar donde se manifiesta es su casa:

Su efigie cae del cielo, su navío surge sobre la línea del horizonte del mar; a la cabeza de un comando de mujeres sitia las puertas de la ciudad, o aun, solitario emerge de las aguas abismales de Lerne en Argólida. Hay en Dioniso una pulsión “epidémica” que lo coloca aparte de los otros dioses de epifanías regulares programadas y siempre dispuestas en el orden cultural de las fiestas oficiales, y cada una en su tiempo; llegadas sin sorpresas.²⁷⁷

²⁷³ Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, Gedisa, Barcelona, 1997, p. 30.

²⁷⁴ *Ibidem* 18.

²⁷⁵ Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Herder, Barcelona, 1998, p. 105.

²⁷⁶ Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, *loc. cit.* 19.

²⁷⁷ *Ibidem* 22.

Deidad sin cesar en movimiento, que se expresa como cambio perpetuo, incluso difícil de reconocer por los lares que recorre. Irreconocimiento que plantea el riesgo de que su pertenencia a los dioses sea cuestionada, por tanto movimiento que desequilibra su inscripción al Olimpo. Sus primeras epifanías acontecen bajo la marca de enfrentamientos y conflictos. Hostilidad que incluso llega hasta su persecución. Es un dios mal recibido, calificado siempre de extranjero, venido para algunos del norte, “es el dios traco-figio, que traer consigo el virus de la zozobra y una religión salvaje, para otros, es un dios meridional que vuelve a casa [...] después de una larga ausencia”²⁷⁸. Según Walter F. Otto es también posible que el dios provenga de Asia Menor. Sin embargo, escribe, sin importar las hipótesis del origen del dios, es impensable que los griegos lo conocieran tarde. Ellos mismos reconocían antiquísimas las prácticas de culto a este dios, por lo cual es probable que la llegada del dios sea en el fondo un despertar de un culto antiguo²⁷⁹. Dioniso, por tanto, sea que venga de fuera o sea el despertar de antiguas celebraciones, es un dios que pasa por venir de fuera o al menos es una simulación de una fuerza invasora. Cualquiera que sea su origen, Dioniso es “*el que llega, el dios de la epifanía*, cuya aparición es mucho más imperiosa y subyugadora que la de cualquier otro dios”²⁸⁰. Irrupción que acontece bajo una diversidad de máscaras, y cuya llegada es multiplicada en un sinnúmero de formas en la “aparición imprevisible de una nueva experiencia”²⁸¹.

Según Marcel Detienne, las mitologías y todos los relatos relacionados con este dios expresan esa verdad profunda, la de la divinidad extranjera²⁸², sea literalmente llegado a la ciudad a través de embajadas indirectas, sea a través de la vid y de la embriaguez, sea a través de la locura y la manía. Pero siempre en la “potencia del salto espontáneo y la vuelta a la escena de un dios con manifestaciones súbitas y brutales”²⁸³.

²⁷⁸ *Ibidem* 45. Es ampliamente aceptado que el dios tiene origen en Creta, véase por ejemplo Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, loc. cit. 19-34 y Colli, Giorgio, *La sabiduría griega*, tomo I, Trotta, Madrid, 2008, p. 17.

²⁷⁹ Cf. Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, Madrid, 2006, p. 45. Es interesante hacer notar que de este libro se citan varios pasajes en el número de *Acéphale* dedicado a este Dios. A 97-99.

²⁸⁰ *Ibidem* 63.

²⁸¹ Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, loc. cit. 105.

²⁸² Cf. Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, loc. cit. 24-27.

²⁸³ *Ibidem* 26.

Bajo la máscara de extranjero es un dios que siempre llega, que siempre irrumpe y que tiene un aspecto extraño, como ninguno de los otros dioses griegos, que surge de un espacio marino, de un más allá. Aunque perteneció de manera estable al culto griego, su máscara oculta y revela al mismo tiempo potencias que siempre son de invasión. Si bien los griegos no lo califican como dios bárbaro, no obstante, el rechazo que provoca por las violencias de su manifestación parece exiliarlo²⁸⁴. Los excesos del dios indican un trasfondo surgido de una alteridad aterradora que no deja de revelar las fuerzas de la vida y de la muerte que vela. Esa máscara es insólita, extraña y de aspecto intranquilo y no conviene a ninguno de los otros dioses²⁸⁵. Extranjero dentro de casa, apropiándose de la casa, extranjero portador de la extrañeza, desconocido “hasta el punto que los metimneos dudan entre dos categorías, dios o héroe”²⁸⁶, en varios relatos, escribe Detienne, el dios conoce la humillación de ser tratado como mortal, aun acusándolo de impostura.

Divinidad delirante que ejerce una soberanía solitaria, culpable —cuya locura y fuerza de destrucción lo hacen incluso víctima de su misma intensidad al grado de ser incluso él mismo despedazado en una puesta en sacrificio de sí mismo—, se constituye “como el dios por excelencia de la *tiasis*, de este medio donde la vida religiosa se individualiza”²⁸⁷, lo cual lo hace un dios de elección. Elección de perdición que se manifiesta al “extranjero del interior, él es el que lanza fuera de sí, el que empuja a su presa al crimen de su propia carne; el que la precipita en la impureza”²⁸⁸.

Dioniso es el visitante de la noche, furtivo, pero también da nacimiento al teatro, a la tragedia²⁸⁹, que tiene su origen en las primeras dionisiacas: “la llegada, la *epidemia* del dios concebida como acontecimiento divino, que era fuente común tanto del espectáculo festivo como de la propia representación”²⁹⁰. Dioniso es un dios con una capacidad de transmutación

²⁸⁴ Cf. por ejemplo en *Las Bacantes* el rechazo de Penteo, Eurípides, *Tragedias*, tomo III, Gredos, Madrid, 1998, pp. 347-410.

²⁸⁵ Cf. Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, *loc. cit.* 27-30.

²⁸⁶ *Ibidem* 35.

²⁸⁷ *Ibidem* 33.

²⁸⁸ *Ibidem* 126.

²⁸⁹ Tema ampliamente comentado y analizado. Cf. por ejemplo Lesky, Albin. *La tragedia griega*, El acantilado, Barcelona, 2001, pp. 77-109. Pero además recordemos que ésta es una de las tesis principales, como es sabido, de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* que lo lleva a desarrollar una buena parte de su pensamiento.

²⁹⁰ Kerényi, Karl, Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, *loc. cit.* 125.

multiforme, que se manifiesta en una pavorosa pluralidad de formas, lo que hace que “la ambigüedad y la contradicción [...] inherente a su naturaleza”²⁹¹.

Dioniso se expresa en epifanías de fuerzas demoniacas que genera rechazo, éxtasis, demencia, embriaguez. Manifestaciones que son creadas por una violenta intrusión de lo siempre extranjero, de lo siempre otro. Delirio de placer, no menos de terror, de una intempestiva y súbita aparición, donde la festividad, ante la embestida irrefrenable de una bestia salvaje, no puede ser evitada. Epifanía que resulta en un desencadenamiento de un danzar en espectáculo ante un ser inmortal que se arremolina una y otra vez sobre el ser.

Dioniso es génesis de un arte extraordinario que se mantiene en un angustiante y mortal movimiento. La máscara de su expresión, de su teatralidad, invade de manera vertiginosa e inevitable, y no deja de ser un encuentro paradójicamente superficial. Es un encuentro con una máscara que no tiene un sujeto detrás. En esa superficie invade —en un impacto frontal, no por ello menos insondable— la intensidad de una vida indestructible. Imagen de algo que se presenta de manera plena pero que abre ausencias, aperturas, vacíos. Su proximidad aterra dado que los misterios del ser miran al hombre con sus ojos monstruosos y lo hunden en una fascinación mortal provocada por el contacto con lo primigenio de la creación y la destrucción. Dioniso es una fuerza hierática inmanente portadora de infinitos dones y de inefables terrores, es un avallasador flujo de vida en cuyo grito jubiloso anuncia una muerte violenta.

Las leyes de la hospitalidad entonces son también entonces las reglas multiformes, abiertas y cambiantes de un juego, de un espectáculo, de una monomanía que permite la irrupción de Dioniso. Y ello tiene lugar de dos maneras en el lenguaje trastocado de la teología duplicada de Klossowski — duplicada para este caso en dos epifanías: la del puro espíritu cristiano y la de los dioses griegos—. La primera consiste en que bajo esta teología griega, la hospitalidad es la licencia a la irrupción de un extranjero absoluto, de Dioniso entendido como intensidad otra y absoluta. Pero Dioniso es también, en tanto figura que no es bárbara,

²⁹¹ Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, loc. cit. 83.

el simulacro del extranjero que trae tras de sí las fuerzas de la vida ajenas a todo orden. Reduplicación que no cesa y en donde la vida insiste.

En *Las leyes de la hospitalidad* la incertidumbre y la apertura total de la identidad del visitante (la capacidad infinita de esencias posibles) implican una potencia de llegada infinita del dios en portaciones de máscaras que se multiplican con cada visita. Para Klossowski (con Nietzsche) la muerte de la identidad, la muerte de Dios tiene por resultado la libertad absoluta de la irrupción de Dioniso:

En el momento en que Dios muere, Nietzsche experimenta la resurrección de Dioniso, dios de la desindividuación. La muerte del Dios de la individuación exigirá el nacimiento del superhombre [...] El yo muere con Dios. Y el vértigo del eterno retorno se apodera de Nietzsche: producto irreductible y fortuito del universo ciego, cuando su voluntad individual desposa el movimiento necesario del universo, entrevé, presiente y recuerda las identidades innumerables llevadas como otras tantas máscaras del monstruo Dioniso.²⁹²

Con la muerte de Dios, la posibilidad de una soberanía imposible surge. Y de manera inversa, la muerte de la identidad que obligan *Las leyes de la hospitalidad* da muerte a Dios en cada ocasión que se aplican. La invasión del extranjero aniquila la identidad y a Dios. Eterno retorno del instante que implica la repetición sin cesar del crimen, de la danza de máscaras, del teatro que exhiben una divinidad demente.

Dioniso es, como experiencia de la vida sin caracterización específica que aniquila la identidad, quien pone en llamas a Roberte, encloquece a Octave, destruye el orden y al dios cristiano. Dios que surge del fondo del ser y que trae consigo las potencias gozosas de la vida y de la aniquilación: El que “crea algo vivo ha de sumergirse en profundidades insondables donde habitan las fuerzas de la vida. Y, cuando vuelve a la superficie, se adivina un brillo de locura en sus ojos, pues allá abajo la muerte comparte su morada con la vida”²⁹³.

²⁹² Klossowski, Pierre, “Don Juan, según Kierkegaard”, A 140-141.

²⁹³ Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, loc. cit. 102.

Las leyes de la hospitalidad son las reglas de un juego maldito, de una monomanía de repetición de Klossowski, que invita y que permite la invasión de Dioniso, de las fuerzas de la vida y de las de la muerte. Son teatro que permitirá, en una puesta en escena soberana y cruel, la reiteración de irrupciones que romperán con la identidad de Roberte, que la harán víctima, que la negaran. Teatralidad que hará de ella un mero simulacro que se expone para ser mancillado, gozado, pero que también la duplicara en una danza demente de máscaras que lo arrastrará todo. Roberte será invadida por puros espíritus surgidos desde el fondo de su deseo y por otros personajes que sin identidad propia la violarán y gozarán de ella. Máscaras que son la repetición de la irrupción de la divinidad. En las escenas que describiremos más abajo, Víctor, los estudiantes, los violadores de las barras paralelas, el agente de SS y la propia pulsión de aniquilación de Roberte conforman el séquito en donde la naturaleza demente del dios se manifiesta, arrasando con todo, incluso con la misma manifestación.

4.- Roberte, el nombre propio

Las leyes de la hospitalidad también implican, como hemos mencionado, un juego del lenguaje, su transgresión por sí mismo, lo cual es fundamental en la obra de Klossowski. Roberte no es sólo un personaje que sufre avatares, goces y desgarres, cuya identidad está en perenne metamorfosis, sino sobre todo un nombre propio, un signo producto de una obsesión, una monomanía²⁹⁴. Nombre propio que actúa como simulacro y se desdobra disyuntivamente, en una repetición de ritual interminable.

Gilles Deleuze analiza esta función disyuntiva en la obra de Klossowski. Escritura que se desarrolla en lo que llama cuerpos-lenguaje. Roberte es la expresión de una intensidad. En ese sentido se manifiesta como una diferencia, como diferencia perenne de intensidad. No un individuo ni una persona sumido y atrapado en una identidad, sino un flujo de intensidades que sin embargo es singular en cada instante: singularidades nómadas, dionisiacas. Pero esta

²⁹⁴ Cf. "Postface", *K-LLH* 333-350.

negación de la identidad no implica un abismo indiferenciado, sino un sinfín de instantes donde se salta de singularidad en singularidad entregada a una voluntad de suerte, deviniendo en una superficie donde cada singularidad expresa el carácter positivo de su distancia y de la disyunción. Acontecimientos siempre singulares y sinsentido inmersos en la repetición de la diferencia que afirman un caosmos, es decir la negación de un mundo y un orden, una estructura y un fin, para dar paso a un universo donde el caos y la batalla reinan. Según Deleuze:

la fuerza de Klossowski estriba en haber mostrado cómo tenían ligada su suerte las tres formas, no por transformación dialéctica e identidad de los contrarios, sino por disipación común en la superficie de las cosas. Si el yo es el principio de manifestación en la proposición, el mundo es el de la designación, y Dios el de la significación. Pero, el sentido expresado como acontecimiento es de otra naturaleza: emana del sinsentido como de la instancia paradójica siempre desplazada, del centro excéntrico eternamente descentrado, puro signo cuya coherencia excluye solamente, pero de modo supremo, la coherencia del yo, la del mundo y la de Dios.²⁹⁵

Nombre obsesivo por donde deviene una condensación de una serie de singularidades, resultado concreto e instantáneo del campo de batalla, es decir, la manifestación del “descubrimiento nietzscheano del individuo como caso fortuito, tal como lo ha recogido y recuperado Klossowski en una relación esencial con el eterno retorno”²⁹⁶. Se eleva de esta manera cada acontecimiento expresado como nombre propio a la potencia del eterno retorno, donde cada instante se afirma querido y diferente en una explosión fulgurante de libertad absoluta. El eterno retorno es así una teoría del acontecimiento puro y su despliegue soberano sobre una superficie plana, no determinada. Distribuciones y disyunciones nómadas que tienen por última consecuencia un hundimiento universal, positivo y gozoso.

²⁹⁵ Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona 2005, p. 211.

²⁹⁶ *Ibidem* 214. Ver en el primer capítulo de nuestro estudio el análisis referente a *Nietzsche y el círculo vicioso*.

La imagen de Roberte es un acontecimiento que tiene lugar en cada aparición. Es ella presentación de una comunión entre el cuerpo y el lenguaje que implica “una reflexión del uno en el otro. El razonamiento es la operación del lenguaje, pero la pantomima es la operación del cuerpo”²⁹⁷. El razonamiento posee una esencia teológica que se despliega como silogismo disyuntivo, mientras que la pantomima del cuerpo es en esencia perversa en tanto articulación disyuntiva de la carne, en tanto multiplicación de la intensidad de la carne. En Klossowski, escribe Deleuze, la argumentación “más abstracta es una mímica; pero la pantomima de los cuerpos es un encadenamiento de silogismos. Ya no se sabe si es la pantomima quien razona o el razonamiento quien gesticula”²⁹⁸. Razonamiento y pantomima que rompe con la representación, para dar paso a una presentación. Elisión del saber y con ello la semejanza que propone, en lugar de ello, el acontecimiento singular expresado en la escritura. Simulacro de lenguaje que muestra no sólo la parodia de una teología, sino también pantomima pornográfica en donde el cuerpo se eleva como imagen de una ambigüedad pura, como solecismo²⁹⁹, poseedor de la más grande duda en tanto siempre indeterminado, en tanto siempre subversor del sentido y de identidad.

En este sentido la perversión del lenguaje y de los cuerpos estaría no sólo en las descripciones eróticas sino sobre todo en la capacidad de hacer atravesar a través de los cuerpos-lenguaje las potencias no determinadas, lo imposible de intercambiar. La teología en nuestro tiempo, escribe Deleuze, ya no tiene la necesidad de Dios, que ha muerto. Lo sagrado ya no requiere de un sustento absoluto, trascendente. La inmanencia es forjada de tal manera que lo sacro sea siempre interior. No obstante se busca la estructura que organiza a esas entidades no existentes y la manera como estas animan el lenguaje: “Se cumple la predicción de Nietzsche sobre el vínculo de unión entre Dios y la gramática; pero esta vez el vínculo es reconocido, querido, gesticulado, «dudado», desarrollado en todos los sentidos de la disyunción, puesto al servicio del anticristo, Dionisios crucificado”³⁰⁰.

²⁹⁷ Deleuze, Gilles, “Klossowski o los cuerpos-lenguaje”, *loc. cit.* 325.

²⁹⁸ *Ibidem* 325.

²⁹⁹ Como hemos mencionado más arriba Klossowski entiende el solecismo como un gesto le cuerpo que contraria al lenguaje. Cf. *K-REN* 13. Este encuentro, este gesto contradictorio, entre lo que se dice y las pasiones del cuerpo será fundamental en la presentación de imágenes que destruyen toda coherencia y orden.

³⁰⁰ Deleuze, Gilles, “Klossowski o los cuerpos-lenguaje”, *loc. cit.* 326

La transgresión acontece en la perversión que consiste en la potencia de duda del cuerpo, en lo equívoco la de la teología. Pantomima y razonamiento, cuerpos y teología, su unión es el gesto particular de Klossowski que se expresa en *Las leyes de la hospitalidad*. En ella se actualiza a Roberte en cada ocasión, pero en tanto gesto cuya esencia no deja de ser puesta en juego, creada y destruida en cada actualización, desdoblada al infinito en esa reflexión de la teología y los cuerpos. El despliegue de los simulacros es por tanto una permanente rebelión de una teología atea que invierte la ley del orden. La disolución de la identidad, no sólo de Roberte sino de todos los personajes, se realiza por mor del desarrollo de una potencia más elevada y rica en promesas positivas y saludables. En la contemplación de Roberte, en la mirada de esa serie fortuita de actualizaciones no sólo ella, sino el que observa pierde su identidad al ponerse fuera de sí en su mirar:

ahí está el contenido más profundo de la idea del Mal. Aparece entonces la relación inicial, la complicidad de la vista con la palabra. ¿Qué conducta tener frente a los dobles, los simulacros o los reflejos, sino la de hablar? ¿Qué hacer con lo que no puede ser sino visto o lo que no puede ser sino oído, con lo que nunca es confirmado por otro órgano, con aquello que es objeto de un Olvido en la memoria, de un Inimaginable en la imaginación, de un Impensable en el pensamiento..., salvo hablar de ello? El lenguaje es a su vez el doble último que expresa todos los dobles, el simulacro más alto.³⁰¹

El lenguaje es en Klossowski una revuelta contra sí, escritura que provoca la revuelta del saber y del razonamiento, de la teología contra sí misma. El lenguaje deviene cuerpo y los cuerpos hablan. Estos solecismos encarnan la potencia de disyunción, del dilema, una caída siempre laberíntica y bifurcadora de posibilidades, de encarnaciones, de acontecimientos. Suspense que se abre en el lenguaje a través de los gestos de los cuerpos que crea ese mismo lenguaje. Lenguaje de cuerpos que se abren para dejarlo en suspense. Doble transgresión: del lenguaje por los cuerpos y de estos por aquel, porque los cuerpos-lenguaje eliden sus límites en la diferencia, tumba de la identidad.

³⁰¹ *Ibidem* 329.

Una «caída», una «diferencia», un «suspense» se reflejan en la reiteración, en la repetición. En este sentido el cuerpo se refleja en el lenguaje: lo propio del lenguaje es recobrar en sí la escena fijada y hacer de ella un acontecimiento del espíritu, o más bien un advenimiento de los «espíritus». Es en el lenguaje, en el seno del lenguaje, donde el espíritu capta el cuerpo, los gestos del cuerpo, como objeto de una repetición fundamental. Es la diferencia lo que hace ver y lo que multiplica los cuerpos; mas es la repetición lo que hace hablar y lo que autentifica lo múltiple, lo que hace de ello un acontecimiento espiritual.³⁰²

Una repetición que es un don, un gasto inútil fuera de la intercambiabilidad servil. La repetición es la intensidad de lo diferente, de cada actualización, de cada esencia singular. A la muerte de Dios le sucede la muerte del yo, del ser cerrado, Sin dios la identidad no es más que una pura broma gramatical Designación expresada febrilmente en una risa soberana. El lenguaje deviene silencio, el silencio fuerza de creación del cuerpo, de exhibición de la carne, de escenario de un acontecimiento espiritual (en tanto movimiento de la carne): “Que todo sea tan «complicado», que *Yo sea otro*, que algo diferente piense en nosotros en una agresión que es la del pensamiento, en una multiplicación que es la del cuerpo, en una violencia que es la del lenguaje, en ello reside el mensaje jubiloso”³⁰³. Los cuerpos explotan, hacen erupción, pierden su unidad. El yo no es más una identidad. El lenguaje no tiene más una función de designación. Movimiento de repetición diferencial, desplazada, eterno retorno como síntesis disyuntiva donde las fuerzas de la vida y de la muerte se elevan triunfantes.

5.- Roberte, esa víctima

Roberte es objeto de contemplación, de goce, de pasión sobre el cual gira el movimiento incesante de la diferencia, del simulacro. Es la imagen que se crea, que explota, que fulgura, pero también que destruye, que aniquila, que se inmola, que se consume. La identidad de Roberte es construida en la obra a manera de virgen sadiana, sólo para ser escindida y

³⁰² *Ibidem* 335.

³⁰³ Deleuze, Gilles, “Klossowski o los cuerpos-lenguaje”, *Lógica del sentido*, loc. cit. 345.

hollada³⁰⁴. Homenaje perverso que busca apegarse al ser amado, pero para conservarlo como objeto de transgresión. Objeto inicial de pureza sobre el cual no se detiene la voluntad depravadora, la voluntad de experimentar todo rompimiento, que sin embargo es también una voluntad creadora de deleite incondicionado.

Roberte posee por un lado características incluso maternas. Ella es “como una hermana mayor, atenta y severa a la vez [...] Llena de condescendencia, burlona sólo cuando se trata de los cursos de teología”³⁰⁵ que Octave, esposo de Roberte, da a Antoine, su sobrino. Roberte es “esposa llena de pequeños cuidados” y que con todo comete “grandes faltas”³⁰⁶. Sin embargo esta configuración de su estado inicial sólo sirve para desplegar el juego perverso de *Las leyes de la hospitalidad*.

En un nuevo despliegue de un lenguaje teológico Klossowski desarrolla, en la voz de Octave, proposiciones que constituyen de nueva cuenta una revuelta contra la identidad, el bien, la semejanza y el saber. Este discurso parte del principio de racionalidad fundamental de la sustancia, el cual se enseña con la unión hipostática³⁰⁷ que consiste en la pérdida de la incomunicabilidad de la naturaleza humana (en esa pérdida tiene lugar la unión entre la naturaleza humana y la naturaleza divina). La incomunicabilidad es el principio por lo que el ser de un individuo no se le puede atribuir a otro, y de ahí la identidad. Imposibilidad de la sustancia de ser asumida por otra naturaleza. Y sólo hay dos situaciones donde esa incomunicabilidad se pierde: en la muerte, que al separar el alma del cuerpo puede unirse a otro cuerpo; y en segundo lugar en ciertos estados casi extremos como la posesión y el éxtasis³⁰⁸. Ampliando *Las leyes de la hospitalidad* con este nuevo discurso teológico Octave reafirma de nuevo la no-identidad de Roberte: en ella, la imposibilidad es, porque Roberte no es siempre Roberte, debido a la presencia de una “unión hipostática aterradora”³⁰⁹, la cual

³⁰⁴ Cf. *supra* Cap. II.

³⁰⁵ *K-RSC* 36.

³⁰⁶ *Ibidem* 36.

³⁰⁷ Concepto central en la teología de Tomás de Aquino. Cf. *Suma Teológica*, tomo II, Club de lectores, Buenos Aires, 1994, pp. 37-63.

³⁰⁸ *K-RSC* 44-46.

³⁰⁹ *Ibidem* 48.

hace susceptible a Roberte de “unirse a cualquier naturaleza ávida de actualizarse en ella, y por tanto de actualizarla para sí”³¹⁰.

Esta teología es primero sacrílega, porque conceptos centrales del pensamiento cristiano son atribuidos a un ser que es objeto de pasiones eróticas. Pero también es un trance de iniciación para Antoine en los juegos perennes de imágenes incendiadas que ha de tener lugar a través de una imagen fotográfica. La imagen fotográfica sirve a Klossowski (de la misma manera que a Bataille con Pierre en *Mi madre*³¹¹) para comenzar con la exhibición permanente de Roberte.

Esta fotografía³¹² es una imagen incendiada en dos sentidos. Primero en sentido literal ya que se describe a Roberte que arde mientras está dando una conferencia. Su vestido es puesto en llamas por el fuego de una chimenea. Con la mano levantada en gesto de terror, su muñeca es tomada por un joven contra quien Roberte apoya su pecho. Éste agita la falda en llamas arrancándosela y mostrando la desnudez de sus piernas. En esa figura en llamas que se debate entre el espanto y la sorpresa, en ese cuerpo que queda suspendido, Roberte abre su identidad: “la falda arde, el cuerpo parece a salvo, pero de hecho es el espíritu el que arde en ese cuerpo, que Victor, aparentemente para salvarlo, exhibe...”³¹³.

En segundo lugar también es una imagen incendiada tal como lo entendemos en este estudio. Roberte está dando una conferencia cuyo tema se desconoce; sin embargo, dada la posición inicial de Roberte, es producto de un lenguaje del orden. Este lenguaje es interrumpido por la irrupción de fuego (arma dionisiaca³¹⁴ y figura de sacrificio). Las llamas implican la imprevisible aparición de fuerzas que perturban el orden y abren al ser: “la falda arde, el cuerpo parece a salvo, pero de hecho es el espíritu el que arde en ese cuerpo, que Victor, aparentemente para salvarlo, exhibe”³¹⁵. La invasión de Roberte por el espíritu que arde (como veremos más adelante, el espíritu en las novelas de Klossowski es la expresión de las

³¹⁰ *Ibidem* 48.

³¹¹ *Cf. infra* Cap. VII.

³¹² Cuyo dibujo aparece en *K-RCS* 29.

³¹³ *K-RSC* 60.

³¹⁴ Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, *loc. cit.* 66.

³¹⁵ *K-RCS* 60.

pasiones del cuerpo) y la exhibición de Roberte por Victor (personaje multiforme que poseerá a Roberte en varias ocasiones rompiendo con su discurso) muestran una primera escenificación de *Las leyes de la hospitalidad* que sirven como la iniciación de Antoine en el juego maldito de la repetición de Roberte como objeto erótico y sacrificial, y por tanto el principio del hundimiento.

De esta manera Roberte es descrita constantemente como si poseyera una identidad inicial; sin embargo esa descripción sólo sirve de pretexto para su puesta en llamas. Ella es esposa y tía, participa en la sesión de censura en la cual convoca a sus adeptos para decidir prohibir una obra de Octave, rechaza a Victor aunque sea poseída por él³¹⁶. Pero también es defensora de una moral racional y pública que rechaza toda dimensión teológica. Rechazo donde se efectúa una inversión de la moral cristiana. Roberte niega la divinidad, ya que la idea de Dios dispararía la responsabilidad de ser bueno, justo y verdadero, ya que sólo Dios lo sería. Por tanto toda dimensión teológica es génesis del mal debido a la posibilidad del perdón y la existencia de espíritus que invaden al ser. Para ella la certeza de la aniquilación da valor a la vida y a los actos particulares, a lo cual opone la licencia que Dios daría al mal, después de haberlo prohibido, a través de la expiación de su hijo³¹⁷. Esa condena la amplía al arte y a la literatura porque los considera cómplices de la religión en su parasitismo psíquico³¹⁸.

Esta moral inicial sólo sirve como pretexto para negar a Roberte, para convertirla en víctima de sacrificio dentro de un ritual artístico. La negación de esa Roberte implicaría precisamente la afirmación de aquello que niega. No sólo de la divinidad, sino de su fusión con el mal, de la teología con la pornografía. A través de la parodia de los dioses se dibuja de manera sesgada la posibilidad de una expresión maldita en comunión con los espíritus, que son expresión de los movimientos de la carne, donde el arte y la literatura se hermanan con la divinidad en una negación del orden y la moral en pos de una libre consecución de pecados perdonados.

³¹⁶ *Ibidem* 100. Victor es un ser cuya identidad se multiplica de igual modo y cuyo nombre cambiará a Vittorio en *K-REN*.

³¹⁷ *Cf. ibidem* 112-177.

³¹⁸ *Cf. ibidem* 121.

En esta bifurcación de valores no se establece una dialéctica clara entre el bien y el mal, entre el orden y los desórdenes. Por un lado el orden y el bien parten del ateísmo y la inmanencia, gesto de libertad literaria que ha de hacer reír a los dioses. La teología se emparenta con el mal querido, con el instante eterno que se repite, con la pornografía. Espíritu y erotismo danzan de esta manera. Espíritu y vehemencia que se apuestan en la aprobación del mal, de la degeneración, del sinsentido. Teología que es génesis de una soberana licencia.

Entre Octave y Roberte se establece en *Roberte, esta noche* un extraño diálogo donde se enfrenta la teología del primero con la moral de la segunda (en el cual incluso una *mise en abyme* acontece al hacer entrar el libro *Sade mi prójimo* en la narración, lo cual deshilvana los límites entre la realidad y el simulacro literario). El diálogo desemboca precisamente en esta posibilidad de emparentar la teología con la pornografía y el mal, y por tanto la posibilidad de superar de manera maldita los límites a través de la divinidad, donde la pantomima de los espíritus niega el orden. Teología que enuncia la función de los puros espíritus que no son otra cosa que fuerzas oscuras que según Roberte deben de ser vencidas por el trabajo, la razón y la voluntad. Roberte le pide a Antoine lo siguiente:

desconfía de todas las máscaras que cada una de ellas puede tomar para engañarnos, a costa de la unidad de nuestra personalidad [...] Libérate de la obsesión de una trascendencia dogmática y aprende a encontrar una trascendencia real en la solidaridad del trabajo: ésa es la única moral que puede darle un sentido a es la vida. No hay más espíritu puro que aquel que aísla ante un fantasma de Dios. Entonces, del ocio de la voluntad hecha para el prójimo nacen los malos pensamientos...³¹⁹

Este sermón, al igual que la conferencia descrita en la fotografía, es dejado en suspenso por la entrada de Víctor, por la entrada del fuego del erotismo. Entrada dramática que tiene por objeto mostrar una nueva negación de Roberte, de su discurso. Víctor aparece en escena para levantarle la falda y comenzar a tocarla mientras ella muestra un comportamiento ambivalente. Ella pretende alejarse, sin embargo al mismo tiempo toma su “sedcontra [sic]”.

³¹⁹ *Ibidem* 131-132.

Queriéndolo apartar y sin soltarlo se echa hacia atrás. Ella es poseída entonces por la fuerza representada en Victor elidiéndose y abandonándose al deleite ³²⁰. Roberte, por tanto, mientras más busque postular el bien y el orden, tanto más resulta sobajada y mancillada. Pero sobre todo, en la medida en que se entrega libre a los puros espíritus, siendo Roberte víctima de las intensidades que la atraviesan, negando su discurso con sus actos, con su cuerpo, se niega a sí misma, encontrando en ello un goce hierático que la llevará a elidir sus límites, a destruir sus propias convicciones, aniquilándose en el movimiento de multiplicación de las imágenes.

6.- Barras paralelas

Después de salir de la sesión de censura donde se decide la prohibición de la obra de Octave llamada “Tacita, el coloso y el jorobado”, es decir, tras desempeñar el papel de respetable censora, Roberte orinando relee por centésima vez las elucubraciones del libro. Satisfecha por la decisión de la censura, en su estado inicial de mujer respetable, es perturbada por la invasión de un coloso con la cara de Victor que porta un látigo y cuyo gigantesco miembro apunta a Roberte. Roberte comete de nuevo un acto de solecismo ya que por un lado levanta la palma hacia la insoportable visión y ordena a aquel que salga, y no obstante su cuerpo reacciona a través del rubor y la acción de orinar más y mejor³²¹.

Roberte en su identidad inicial de apologista del orden y la moral es invadida ahora en la soledad por fantasmas que recusan su posición. Ella al mismo tiempo resiste a la violencia pero por otro lado reacciona abandonándose al deseo, a los fantasmas que no son más que puros espíritus. Junto a la figura de Victor, el coloso, aparece un jorobado. El par de figuras son fuerzas que irrumpen en escena para violentarla y vejarla sexualmente. Estas dos imágenes no son más que máscaras que traen consigo intensidades que provienen de la misma Roberte, de su deseo, del fondo de su ser, y que la arrojan a un estado de excitación sin precedente, sin que ella deje de conservar su voluntad de rechazo. Ellos son pensamientos

³²⁰ Cf. *ibidem* 134.

³²¹ *Ibidem* 67-69. Véase que en Klossowski, aunque de manera menos insistente, la orina manifiesta una fuerza erótica al igual que como veremos más adelante en *Historia del ojo* de Bataille.

indeseables de su espíritu y un reclamo ante la negación de la existencia del espíritu por parte de Roberte. Escena que es a un tiempo violación deseada y violencia permitida.

Si “la palabra no es más que una encarnación de la traición y los movimientos de la carne, la pantomima de los espíritus”³²², estos pensamientos son fuerzas de la carne que eliden la identidad en una pantomima, en una teatralidad erótica; y la palabra no es más que la traición del lenguaje a la felicidad del deseo. Toda esta escena³²³ es conformada como una nueva confrontación infamatoria entre un estado original del ser de Roberte y la invasión de intensidades puestas en escenas como máscaras de puros espíritus, deseos gozosos y de abandono de un cuerpo que se entrega, que no se posee, que se desborda y se niega como unidad. Estas fuerzas son máscara de divinidades que se pasean en un libre teatro de placer. Sin embargo Roberte no es sólo una víctima pasiva. Ella muestra su propia voluntad activa, que implica una adicional negación de sí misma, en la escritura de su diario (simulacro de un acto de contrición, un cuaderno de “libre examen” donde confiesa la fuerza de imágenes de su pasado y acontecimientos que le suceden). Roberte en este diario pretende interpretar el “Dejad que los muertos entierren a los muertos” como un “dejemos que los remordimientos entierren a los remordimientos”³²⁴. Interpretación que elide toda moral que provocaría la mala conciencia, el resentimiento y la responsabilidad, es decir la mala voluntad expresada como culpa³²⁵.

En ese diario, dentro de *La revocación del edicto de Nantes*, Roberte va afirmando esa fuerza activa de manera paulatina. Comienza con el recuerdo de las “imágenes romanas” que “son demasiado ardientes; esperaba verlas consumirse en el olvido; han resurgido de sus cenizas”³²⁶. En ellas Roberte narra experiencias que tienen lugar en Roma, en 1944, donde Roberte se describe inmersa en un repetido gesto de solecismo, goce y transgresión. Sea

³²² *Ibidem* 83.

³²³ Cuyo dibujo, realizado por el mismo Klossowski, aparece en *K-RCS* 89.

³²⁴ *K-REN* 11-12.

³²⁵ “En el resentimiento (es culpa tuya), en la mala conciencia (es culpa mía), y en su fruto común (las responsabilidad), Nietzsche no ve simples fenómenos psicológicos, sino categorías fundamentales del pensamiento semítico y cristiano, nuestra manera de pensar y sentir en general. Un ideal nuevo, una nueva interpretación otra manera de pensar, son las tareas que se propone Nietzsche”, Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 35.

³²⁶ *K-REN* 19. Que sin duda hay que relacionarlas con la interpretación de Klossowski de las imágenes del teatro romanas que arriba comentamos.

primero entregándose en una capilla profanando las hostias “con el loco deseo de sufrir las consecuencias de mi desvergüenza”³²⁷, abandonándose reiteradamente al placer y a la profanación perversa de una deidad en la que no cree, sea entregándose a un herido que es alto oficial de la SS “Von A”, o sea compartiendo con él secretos de conspiración de guerra, como el irónico encargo que éste tiene: la operación “apóstata” que consistía en secuestrar a Pio XII y restablecer a Júpiter en el capitolio³²⁸.

Por un lado estas experiencias son una serie de movimientos que ponen en llamas lo sagrado, el mundo y la totalidad del cosmos. Así, la guerra sirve como una última vuelta de tuerca que inflama al mundo entero que se hunde, como un último y absoluto movimiento que se vuelca al caos y que hace naufragar al mundo en estado total de beligerancia provocado por un último movimiento dialéctico³²⁹. Por otro, lugar estas imágenes romanas describen una voluntad erótica que es primera respecto a Roberte en tanto que mujer honorable que más tarde ha de ser transgredida:

¿Qué era la guerra para mí? Un aspecto tumultuoso de la vida: un agrupamiento de muchachos cuyo destino era golpear, saquear, quemar, poco importaba en nombre de qué; nosotras, las mujeres, estábamos allí para cuidarlos, para calmarlos, para distraerlos; ¡había sido así, y siempre sería así!³³⁰

Roberte es voluntariamente otra también, enfermera entregada a la voluptuosidad con los heridos e inmersa en conspiraciones, inmersa en los tumultos de la vida y la guerra, violentada por von A, y por quien se abandona desde esos años a “poderes desconocidos”³³¹. Roberte escribe en su diario que no es ella víctima de Octave, que no es su esposo sino ella misma la causa de sus extravíos³³², que Octave no es “más que el «escenario» de su

³²⁷ *Ibidem* 25.

³²⁸ *Ibidem* 181-182.

³²⁹ Como veremos más adelante, la guerra tiene una función similar en *El azul del cielo*. En Bataille este movimiento es conformado por el anuncio de la Guerra Civil y, como en este caso, la Segunda Guerra Mundial. Esta transgresión cósmica, bajo la mitológica cristiana, también es realizada por los dos autores con las escenas sacrílegas contra las hostias y los templos cristianos como veremos en *Historia del ojo*.

³³⁰ *Ibidem* 169.

³³¹ *Ibidem* 189.

³³² Cf. *ibidem* 64.

perversidad”³³³. De esta manera, en una suerte de perenne paralelismo, es ella bajo cierta perspectiva efectivamente violentada y vejada, pero al mismo tiempo se entrega libremente. Simulacro de víctima siempre en soberana inmolación, solecismo querido siempre en repetición.

La imagen en donde ella es violada mientras está atada a unas barras paralelas muestra del mismo modo esta ambivalente actitud³³⁴. Roberte vestida de traje sastre y con la insignia de la legión de Honor —representando su apariencia una profunda respetabilidad digna de una parlamentaria— es seguida por la calle por un par de hombres. Ella actúa desde el principio en que ellos la observan de manera seductora. La escena descrita por la misma Roberte muestra al mismo tiempo un rechazo y una comprensión hacia el deseo de los hombres, lucha de resistencia a la violencia y de aceptación. Al huir termina en el centro de un sótano donde es atada a unas barras paralelas de gimnasia, paralelas y simultáneas como las dos imágenes de Roberte que acontecen al mismo tiempo afirmándose una a otra. En su desdoblamiento es violada mientras lucha por su honorabilidad, al mismo tiempo que se rinde ante la fuerza erótica, que al igual que en la imagen arriba descrita del coloso y el enano, toman forma en esos dos hombres que la violentan. Esta escena es una nueva repetición de la hospitalidad, un nuevo ritual de sacrificio que es provocado por personajes sin identidad que entran para romper y violar la imagen de Roberte, invitados sin caracterización fija que irrumpen en el mundo de Roberte, extranjeros que de manera súbita la agitan y la hacen entrar en la zozobra de una danza erótica embriagadora. Atada a las abarras paralelas, Roberte se abandona a los movimientos de la carne, deviene otra, deviene la mujer que se pierde, que es mancillada, sin identidad, encarnación de su propio temperamento que busca el goce y la destrucción de su ser original.

La imagen se desdobla en la memoria al igual que con las “imágenes romanas”. En esa repetición que acontece en su diario ella se regocija en el recuerdo vergonzoso. Su voz indignada y resignada también expresa: “¡Qué exquisita es esta ciudad en su apacible acontecer!”³³⁵. La imagen de la violación en líneas paralelas se repite en la vida (y en el

³³³ *Ibidem* 53.

³³⁴ *Cf. ibidem* 64-74. Escena que describimos en el Cap. I.

³³⁵ *Ibidem* 74.

remembranza a través de la escritura en el diario) más adelante donde la hoguera de intensidades vuelve a tener lugar ahora con un par de colegiales que gozan de ella³³⁶, inmersos en una infancia inocente y perversa a la vez, sin ataduras morales y libres a los embustes de intensidades eróticas. Ellos, jóvenes que acceden a Roberte, a su necesidad de venderse, hacen de la diputada “una puta entre Condorcet y Saint-Lazare”³³⁷.

Así, la imagen de Roberte es activa en la búsqueda del goce y de la destrucción, tiene una voluntad de metamorfosis multiforme, de abandono al flujo avallasador de la vida. Es ella víctima de las fuerzas dionisiacas pero también imagen de donde esas fuerzas surgen. Contradicción que tiene lugar al romper con los límites. Dioniso es el dios de la contradicción, es “lo imposible, lo absurdo, que se convierte en realidad con su mera presencia [...] es la vida y la muerte, alegría y tristeza, éxtasis y congoja, benevolencia y crueldad, cazador y presa, toro y cordero, macho y hembra, deseo y desasimiento, juego y violencia”³³⁸. Dioniso es el dios de donde surge la vida pero a la vez es el dios que muere. Victimario y víctima, sacrificador y sacrificante. Y en ese sentido Roberte misma, no sólo aquellos que la asaltan, no sólo los invitados que la violentan, sino que ella misma es voluntad de transgresión en tanto máscara del dios. Es extranjera de sí misma, mujer respetable y fuerza de deleite, presa de los invitados, pero cazador de su propio cuerpo, contradicción que se manifiesta en los solecismos de su actitud.

La imagen de las barras paralelas se erige entonces como simulacro (simulacro compuesto de simulacros) de una serie de repeticiones que tiene lugar una y otra vez donde Roberte se desdobra. Roberte en esposa, tutora irreprochable y censora, pero al mismo tiempo pone en práctica lo que su discurso de mujer honorable prohíbe. Dos son las miradas y actores que son representadas de manera ambivalente en la destrucción de su identidad. Doble la mirada de Antoine y Octave, en donde el deseo de Octave se desdobra en el de Antoine. Dos son los espíritus que la invaden: el coloso y el enano. Dos los violadores de la escena de las barras paralelas. Dos son los estudiantes nombrados como F. y X. (indeterminación de nombre que muestra la fuerza libre de culpa de una niñez libre y violenta, que muestran que son una

³³⁶ *Ibidem* 89-103.

³³⁷ *Ibidem* 103.

³³⁸ Colli, Giorgio, *La sabiduría griega*, tomo I, *loc. cit.* 15.

repetición del invitado de *Las leyes de la hospitalidad*). Victor que es también Vittorio es tutor pero también se desdobra en un sinfín de papeles paralelos. La misma narración se desdobra en diálogos o como en *La revocación del edicto de Nantes* que se desarrolla en diarios (de Octave y de Roberte) que avanzan en paralelo. Desdoblamiento también de la ficción en una *mise en abyme* con referencia a las mismas obras de Klossowski donde el mismo narrador es a la vez multiplicado:

Octave se complace en describirme en su *Roberte, esta noche* como un mecanismo infalible del que mi voluntad de resistencia estaría prisionera [donde] mi honestidad conyugal y mi incredulidad me convertirían en un monstruo de inconsecuencia. Él me ha creído casta. [...] Esta contradicción conmigo misma en la que él me pone, esta «puesta fuera de mí», que él busca cuando me entrega a X. y a Y. con la esperanza de que ya no pueda vivir sin un «Salvador», sin un «mundo eterno y espiritual», todo eso no es más que una visión puramente «viril» de la existencia, una visión que se funda en la noción de un «carácter» —otra invención del sexo «masculino»—. Evidentemente, nosotras no tenemos «carácter», no somos «iguales a nosotras mismas».³³⁹

Roberte niega a la Roberte descrita por Octave, Roberte es siempre desplazada en un juego de espejos que repiten la diferencia abriéndose una y otra vez a esas intensidades eróticas y perversas. Simulacros de simulacros que se abren al infinito haciendo de Roberte siempre otra, muy otra, en un permanente teatro de máscaras donde Roberte se desdobra el infinito³⁴⁰. Divinidad puesta en escena, desdoblándose en espectáculo. Nombre propio que es siempre presentado como punto de encuentro, como campo de batalla. Eterno retorno de una imagen que se erige para consumirse en intensidades puras, destructoras y gozosas.

Roberte no sólo es doble en tanto víctima por un lado y mujer que se abandona por otro. La Roberte entregada al deseo es también doble, por un lado tal como la ve Octave y por otro tal como ella misma se describe. Voz que se niega en tanto simple víctima y que niega a la

³³⁹ *K-REN*, 112.

³⁴⁰ Movimiento al infinito, al imposible, que se repiten de manera diferente en *Le souffleur* y *El Baphomet*.

misma narración, anulando así la imagen ya constituida y ya hollada, para dar paso a otra voluntariamente erguida. En la noche donde es invadida por el coloso y el enano ella es descrita como víctima. Roberte recusa esa descripción: “¡esa famosa noche, fui yo, evidentemente, la que tomó la iniciativa!”³⁴¹. Ella describe su caída en la vejación como un entero soberano abandono donde la ofensa deviene delicia.

Roberte se vuelve abyecta provocada por dos movimientos paralelos. Por un lado por el deseo sadiano de Octave que la comparte con los demás y busca destruir la imagen maternal que tiene para con Antoine, o por la violencia provocada por otras fuerzas como el coloso y el enano, como Vittorio, como los violadores o los estudiantes arriba descritos. Por otro lado también es llevada al extremo por un deseo de aniquilación propio, por una intensidad que la lleva a inmolarse una y otra vez. Imágenes que se consumen por las fuerzas diversas que la atraviesan, y de cuyas cenizas se vuelve a elevar esa imagen vacua que ha de ser puesta en fuego de nuevo, hasta ir cada vez más lejos en una repetición voluntaria y sagrada, como el rezo de un rosario perverso. Imagen doble: maternal, respetable y socialmente honorable, Roberte es también objeto de mancilla, como virgen que ha de vejarse indefinidamente. Sin embargo, un desdoblamiento adicional, rizomático, se produce, ella es entregada como víctima por esa doble fuerza que la precipita a la demencia de la caída³⁴².

Así, la imagen de Roberte no hay que entenderla como una forma cerrada donde una línea la determinaría, sino que las líneas que la conforman son líneas de fuerzas que se abren más que delimitan, que varían más que definen, que no dejan de generar un espacio laberíntico³⁴³. Roberte es una imagen que abre un umbral entre la pureza y la perversión multiplicada. Imagen-acontecimiento único que supera las condiciones de su posibilidad y toda ley discursiva que pretenda apresarla. Objeto de placer y afirmación de su propia potencia de

³⁴¹ *Ibidem* 118.

³⁴² ““En semejante ambiente, ¿qué joven no encontraría ocasión para precipitarse de una locura a otra?” , *ibidem* 160.

³⁴³ “Una línea que no delimita nada, que ya no rodea ningún contorno, que ya no va de un punto a otro, sino que pasa entre los puntos, que no cesa de separarse de la horizontal y de la vertical, de desviarse de la diagonal cambiando constantemente de dirección, —esta línea mutante sin exterior ni interior, sin forma ni fondo, sin comienzo ni fin, tan viva como una variación continua, es verdaderamente una línea abstracta, y describe un espacio liso—”. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 504.

abandono y aniquilación, de su propia voluntad de inmolación bajo las fuerzas gozosas de los hombres que la violentan. Negando la imagen de víctima involuntaria compuesta, se alza otra imagen, la de un sacrificio querido y voluntario de las más bajas vejaciones (en la vida y en su recuerdo). Por tanto portadores de una voluntad de suerte y de potencia activa. Constituyéndose como un simulacro de mujer erguida por su propia fuerza, se entrega a la destrucción de esa misma feminidad activa, al aceptar libremente la aberración destructora³⁴⁴. Es imagen incendiada, máscara de Dioniso que en el mismo movimiento de entrega se hace víctima de sí misma y se entrega al delirio de la propia destrucción en una epifanía del goce.

Roberte es un signo único, que recusa el código de los signos cotidianos, nombre de Roberte, que permite la imposibilidad del intercambio de las intensidades y las identidades. Nombre que abra la puerta al juego de imágenes fragmentadas y rotas, repetidas, multiplicadas y diferenciadas. Para Klossowski esta repetición acontece en una serie donde Roberte es el nombre propio único de la insistencia, a diferencia de Bataille, como veremos, quien desarrolla la serie con la puesta escena de varios personajes: Simone y Marcelle en *Historia del ojo*, Lazare, Xénie y Dirty en *El azul del cielo*, la madre de Pierre (cuyo papel se repite de manera distinta en Roberte como tía) y Rea, Hansi y Lulú en *Mi madre*³⁴⁵. Pero al igual Bataille estos nombres son pretexto para un gesto. Pretexto que no implica que la repetición de la imagen tenga un fin, un propósito, sino que es un gesto que se tiene a sí mismo como única autoridad, gasto inútil y suntuario de una imagen en éxtasis. De ello “procede, en última instancia e profundo estupor del drama: vacila el suelo, la creencia en la indisolubilidad y la fijeza del individuo [...] el entusiasta dionisiaco cree en su transformación”³⁴⁶. Multiplicación de figuras, que en el mismo acto de proliferación atentan contra sí, ya que esta dispersión de figuras no es más que la insistencia de las intensidades que nacen en un libre espectáculo poético que hace temblar cualquier cimiento, drama festivo donde las imágenes danzan sobre un escenario que se ha transformado en hoguera.

Esta persistencia es por tanto un gesto que muestra fuerzas únicas y singulares que emanan del fondo intercambiable, y que si se expresaran en lo real discursivo, perderían su naturaleza

³⁴⁴ Cf. *K-REN* 121-128.

³⁴⁵ Cf. *infra* Cap. VI y VII.

³⁴⁶ Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, loc. cit. 213.

única al entrar en un sistema de intercambio y generalidades. El signo es un signo repetido y multiplicado, no dentro de una estructura o un lenguaje que lo dotaría de sentido discursivo, sino repetido como imagen que a pesar de que es conformada por palabras, es muda en el sentido de renuncia a toda comunicabilidad y representación, para solamente presentarse como signo fulgurante que se despliega en una superficie única y distinta. Superficie donde se genera de manera única e irrepetible el mismo signo. Superficie que se crea en la misma generación del signo y que se extingue con él, en su misma expresión. Un espacio liso, sin orden ni sentido, siempre abierto a nuevas lanzadas de dados, a nuevas batallas, sin determinaciones preestablecidas por la conformación de algún espacio sobre el cual tendrá lugar, sino que el espacio se genera en la misma realización de su contenido: lienzo liso y abierto. Repetición distinta, génesis de goce en la misma disposición de la experiencia artística, en un movimiento sin fin de juegos de espejos que reflejan un diferencial intensivo. Juego infinito de multiplicación de la imagen de Roberte siempre en variación continua³⁴⁷.

Variación y repetición que muestran el instante cada vez diferente, pero como se dice más arriba, es una reiteración sadiana, reiteración que vuelve ilegible el lenguaje convencional porque en esa insistencia lo incomunicable transforma el lenguaje, negándolo en una voluntad creadora que introduce a escena un no-lenguaje: “La reiteración como mecánica inscrita en el lenguaje desemboca en una exclusión de ese lenguaje y autoriza la irrupción de un no-lenguaje en el lenguaje. Este no-lenguaje es entonces la marca de que algo se queda *afuera*, queda fuera de la representación”³⁴⁸. Insistencia que muestra un doble movimiento, voluntad creadora del instante y repetición imposible cuya fuerza permite la invasión del afuera. Un pensamiento del afuera que aparece en la reiteración y que se manifiesta en “Klossowski, con la experiencia del doble, de la exterioridad de los simulacros, de la multiplicación teatral y demente del Yo”³⁴⁹. Instante e intensidad como un fuego sacro que sacrifica el ser, el objeto idéntico, los límites, el bien y el orden, el lenguaje y el mundo.

³⁴⁷ “El fantasma no atiende al *quid*, no es el sucedáneo o la copia degradada de un original, no tiene esencia ni presencia ni cae en las redes categoriales de la lógica y la ontología. Sólo deja su rastro, como pluralidad efímera y proteica, en la indiferencia entre cuerpos y simulacros que proliferan en fuga ilimitada, sin comienzo ni fin”. Cuesta Abad, José Manuel, *Clausuras de Pierre Klossowski*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, p. 13.

³⁴⁸ Marty, Éric, *¿Por qué el siglo XX tomó a Sade en serio?*, Siglo XXI, México 2014, p. 272.

³⁴⁹ Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 2004, pp. 21-22.

El insistencia de la imagen de Roberte es la un nombre que da cuenta de un pensamiento monomaniaco³⁵⁰, una reiteración provocada por un motivo cualquiera para la producción de la escritura en donde la persistencia de una señal que reconoce la primacía de las intensidades sobre el pensamiento. Señal cuyo contenido es una idea falsa, una intensidad usurpadora³⁵¹. Roberte es una repetición, cuyo nombre permite ver lo que de otra forma sería imposible, aquello que los signos cotidianos velan, y que sólo se libera en el rompimiento con ellos. A través de imágenes que se erigen en el instante, de reiteraciones que las eliden. Reino y carnaval de intensidades que rompen, varían, se repiten. La obra de Klossowski es así un cromatismo siempre en fuga, líneas que se abren y rompen sin determinación alguna, fluctuaciones de fuerza sin coherencia lógica, sólo la voluntad de suerte y de poder que manifiestan la insistencia de la vida que se da en espectáculo.

7.- Cuadros vivos

La multiplicación de las imágenes incendiadas se refuerza con las descripciones de Octave de pintores reales o de “Tonnerre”, pintor inventado por Klossowski, que sirven de pretexto para desarrollar aún más el teatro de máscaras. Descripciones que contienen una reflexión del mismo modo paródica que ha de actualizarse en las vivencias de Roberte. Redoblando las elucubraciones teológicas, Octave se regocija en la puesta en juego de imágenes que eliden motivos para sugerir el fondo no intercambiable:

En los temas que representan los pocos cuadros que he podido salvar, se evidencia una propensión hacia las escenas en las que la violencia se debe a un sabio desvelamiento —no a lo desvelado, no a la desnudez, sino al instante menos pictórico en sí: el ojo se complace en descansar en un motivo sin historia, y, en cambio, nuestro artista parece contrariar ese reposo de la mirada sugiriendo a la mente lo que la pintura oculta—. ³⁵²

³⁵⁰ Cf. “Postface”, *K-LLH* 333-350.

³⁵¹ Cf. *ibidem* 334.

³⁵² *K-REN* 16.

Octave tratar de visualizar, de manera sesgada, la imagen como un instante de desvelamiento que no llega a lograrse, como una evocación de esas fuerzas que no aparecen en la escena, imágenes que señalan el umbral entre lo visible y lo oculto. Visión sugestiva que arroja imágenes en suspenso en el sentido de que no dicen nada, sólo dan lugar a “cuadros vivos” donde la vida se da en espectáculo, reiteración de la vida que hace del instante, expresado en la imagen, un diferencia esencial, una diferencia que tiene su origen en la repetición del momento distinto en tanto campo de furor, teatro de singularidades.

En efecto, si el género del cuadro vivo no es más que una manera de comprender el espectáculo que la vida se da a sí misma, ¿qué nos muestra ese espectáculo sino a la vida reiterándose para volver a asirse en su caída, como reteniendo su aliento en una aprehensión instantánea de su origen?; pero la reiteración de la vida por sí misma sería desesperada sin el simulacro del artista que, al reproducir ese espectáculo, llega a liberarse él mismo de la reiteración.³⁵³

El cuadro vivo es una exaltación de la emoción de la vida al ponerse en espectáculo, de ofrecerse a la mirada en imágenes que dejan en suspenso. Cuadros que expresan un solecismo que hace estallar las fuerzas de la divinidad. Por ejemplo en la descripción de *La Lucrecia* de Tonnerre se muestra “la duda entre lo sublime heroico y el género vulgar ilustrativo”³⁵⁴. Dilema extraído del acontecimiento de la historia antigua de Roma donde Lucrecia se debate entre ceder a la violencia sexual, con lo cual traicionaría a su marido y a su pueblo, o resistirse y ser asesinada por el invasor, con lo cual de igual modo pasaría por haber traicionado bajo la calumnia. Klossowski desarrolla este dilema como irresoluble, en el cual el gesto de respuesta es de igual modo contradictorio y absurdo ya que no lo resuelve. Lucrecia se lanza a los brazos de Tarquino castigándose después por ese acto de traición. Abandono e inmolación, caída y resistencia, se resuelven en el solecismo de una imagen que se muestra en un solo instante, el instante donde estas fuerzas contradictorias, esos deseos contrarios pueden tener lugar simultáneamente haciendo explotar toda coherencia: “Sucumbe, diría yo,

³⁵³ *Ibidem* 16-17.

³⁵⁴ *Ibidem* 30.

a la propia urgencia de su deseo, que se escinde en dos: la urgencia de su propio pudor desborda el pudor para encontrarse carnal. Pero basta de razonamientos: todo sucede en un abrir y cerrar de ojos, el abrir y cerrar de ojos de los pintores”³⁵⁵. En el cuadro supuesto de “Tonnerre”, Lucrecia rechaza con un gesto a Tarquino pero al mismo tiempo le abre camino. Igual que Roberte, Lucrecia se defiende a la vez que cede. Deteniendo al agresor, le permite proseguir. Al mismo tiempo hay una repugnancia moral y la irrupción de una fuerza de abandono de placer.

Ahora bien, Klossowski pone dentro de su literatura a los “cuadros vivos” en el mismo plano que Roberte, el simulacro se redobla también bajo la mirada. Acontece una expropiación del cuerpo por esa mirada, por el teatro³⁵⁶. Las pinturas portan, por otro camino, en una bifurcación laberíntica, la misma necesidad querida de actualización de lo inactual: la puesta en juego del cuerpo, la narrativa de cuerpos sin sentido. En ellas lo imposible tiene lugar, se comparte lo incompatible. Roberte se desdobra como ser, pero el nombre de Roberte se desdobra también en el arte, en la plasticidad dentro de la literatura que refuerza la multiplicación infinita del instante de la imagen. Pero este movimiento también implica una dinámica que va más lejos. Acontece una reduplicación sin fin que hace caer al abismo a la misma mirada. Al elidir los límites dentro de la literatura entre Roberte y los “cuadros vivos” la mirada klossowskiana explota en mil pedazos al ser arrastrada a una *mise en abyme* total, donde todos los personajes devienen simulacro³⁵⁷. El ser que contempla “es inmediatamente fragmentado en una multitud de identificaciones masivas, inmediatamente difractado en «mil miradas» anónimas”³⁵⁸. No sólo el cuerpo sino de igual modo el ser que observa cae en el

³⁵⁵ *Ibidem* 31.

³⁵⁶ “La Hospitalidad [es] un estricto dispositivo perverso montado en la escena de un teatro”. Castanet, Hervé, *Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, loc. cit. 134.

³⁵⁷ “Esto es lo que Klossowski ha demostrado admirablemente en su comentario de Nietzsche: la presencia de la *Stimmung* como emoción material, constitutiva del pensamiento más alto y de la percepción más aguda [...] No existe el yo-Nietzsche, profesor de filología, que pierde de golpe la razón, y que podría identificarse con extraños personajes; existe el sujeto nietscheano que pasa por una serie de estados y que identifica los nombres de la historia con estos estados: *yo soy todos los nombres de la historia*... El sujeto se extiende sobre el contorno del círculo cuyo centro abandonó el yo. En el centro hay la máquina del deseo, la máquina célibe del eterno retorno. Sujeto residual de la máquina, el sujeto nietscheano saca una prima eufórica (Voluptas) de todo lo que la máquina hace girar, y que el lector había creído que era sólo la obra en fragmentos de Nietzsche [...] No es identificarse con personas, sino identificar los nombres de la historia con zonas de intensidad sobre el cuerpo sin órganos”. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *El Anti Edipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Barral, Barcelona, 1998, pp. 28-29.

³⁵⁸ Castanet, Hervé, *Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, loc. cit. 151.

abismo. Octave se multiplica en todas las miradas potenciales ante la posibilidad de compartir a Roberte en las pinturas descritas, cumplimiento de *Las leyes de la hospitalidad* que devienen leyes de la multiplicidad, donde el sujeto de contemplación es elidido, destruidos sus límites que conforman su identidad. Octave comparte con otras miradas, con más fuerzas activas, con más hombres tanto a Roberte como a los cuadros vivos, y él cumple en esa puesta en común su esencia inactual. Describiéndolas, repite las imágenes, cada vez diferentes, donde las escenas de erotismo y destrucción tienen lugar como sacrificios, sobre altares reales o simulados. Actos que involucran a la mirada que se extasía “en epifanías de lo visual, lo sensual y lo sacral”³⁵⁹.

Los cuadros del maestro desconocido no son entonces más que un “engañoso derivativo” de aquello que Octave busca: la entrega de Roberte como un acto de don otorgado, suntuoso, gratuito, sagrado. Imágenes que Octave colecciona y pone a disposición (sus cuadros y a Roberte) sólo a miradas que puedan “saborear el goce soberano de la obra que brilla en el espacio y recoge su propio brillo”³⁶⁰. Objetos erguidos y abandonados a sí mismos que devienen sagrados: “una gloria que no puede compararse a nada salvo al nocturno conjunto de los astros, salvo al Santísimo Sacramento...”³⁶¹.

Acto hierático de hundimiento de Roberte y de las miradas en la presencia hierática. Octave afirma la supremacía de la imagen sobre la vida y la muerte sobre cualquier condición social, la imagen sobre cualquier bien, exaltando un derecho inalienable a la maldad y a la perversión. Octave, al respecto de esa maldad —con un tono que nos recuerda a Nietzsche y a Sade, tono sardónico y liberador que rechaza toda responsabilidad—, dirigiéndose a los “siniestros profesores del aburrimiento”, afirma: “Horror a la vida, a la que ustedes se dedican a pisotear de manera refleja, hasta tal punto se ha convertido para ustedes la vida en sinónimo de injusticia, de escándalo, de atrocidad”³⁶². Octave desarrolla una utopía maldita que subvierte el orden político y económico, donde el bien no es más que desperdicio y donde el

³⁵⁹ Cuesta Abad, José Manuel, *Clausuras de Pierre Klossowski*, loc. cit. 39.

³⁶⁰ *K-REN* 129.

³⁶¹ *Ibidem* 130.

³⁶² *Ibidem* 132.

mal eleva el espíritu a la grandeza de la soberanía. Pináculo integral donde la destrucción se eleva en grandes fuegos para consumirlo todo.

En nosotros, no es la generosidad la que se muestra creadora en la vida social; al contrario, la generosidad no ha sido nunca nada salvo desperdicio, y ninguna obra nacida de una iniciativa generosa ha subsistido. Pero la desconfianza, la maledicencia, la delación, la maldad de sangre fría que alberga el espíritu impasible, ¡eso es lo que antaño nos hizo grandes en el más perfecto desprecio del prójimo! Todas esas son virtudes que sólo florecen con el frío de los años, porque en más de uno de nosotros, bajo éstos fríos, arde el fuego.³⁶³

Goce estético último, soberano e imposible que se abre a un sinfín de posibilidades de expresión, donde las intensidades se ponen a sí mismas en espectáculo, para caer en el deleite del crepúsculo de la vida: “Tal es el sentido de nuestros últimos grandes pintores: han fijado para siempre la imagen de una vida condenada a desaparecer”³⁶⁴. En ese sentido Octave se deleita en la exposición y descripción de la imagen de su mujer y de los cuadros vivos. Palabra que pierde su función referencial y discursiva para devenir imagen: imagen que se niega elevándose para ser puesta en la hoguera de las fuerzas eróticas que la atraviesan en la narración: simulacro que danza en fuego, gesto de solecismo en el que convergen toda una serie de intensidades y que no se resuelven en ningún equilibrio. Puesta en juego de Roberte que se multiplica al infinito, puesta en juego de las miradas que se pierden en la contemplación (miradas en las que se pueden incluir las del autor y el lector), puesta en juego del mundo, la moral y lo sagrado que son mancillados en una utopía perversa y universal que lo incluye todo, siempre más lejos, siempre imposible. Donde las fuerzas del afuera del saber y del poder invaden y se imponen soberanas. Dinámica del encuentro que refulge en explosiones voluptuosas, gozosas, perversas y malditas donde la totalidad es puesta en duda. Encuentro que teatralmente se ofrece a la mirada cómplice, a aquella que sabe ver bajo el

³⁶³ *Ibidem* 136-137.

³⁶⁴ *Ibidem* 137.

ropaje de esas figuras las fuerzas indomables de la divinidad. Fuego cósmico de un cromatismo generalizado³⁶⁵ donde no se deja intacto nada ni nadie.

La mirada, el sujeto que observa es por consiguiente del mismo modo sacrificado. Cada ser que contempla o posee a Roberte realiza una actualización donde él mismo sólo es una fuerza dentro de ese campo de batalla. Esta elisión de la mirada tiene su culminación en un último sacrificio: Octave, simulacro de toda mirada, termina siendo víctima sagrada de Roberte. Roberte lo asesina, aniquilando con ello la mirada y la reflexión que se posa sobre ella. Octave describe un último cuadro vivo: *La bella se hace sorprender mientras envenena a su viejo esposo adormilado*³⁶⁶ donde él es envenenado, con la complicidad de Antoine y Vittorio. En un hundimiento total, universal, cósmico la aniquilación de Octave es orquestada por Roberte, que con un ataque de risa lo conduce a la muerte.

Klossowski, al hacer explotar la mirada³⁶⁷, rompe de nuevo, desde otra perspectiva a la expuesta con respecto al lenguaje, con la función del entendimiento, el saber y la autoridad. Aniquilar la mirada es hundirse en la noche, penetrando en el reino de no-saber. La mirada implica movimiento de elevación por un lado, pero Klossowski la empuja al derrumbe. Si la mirada delimita y juzga, de la misma manera que el lenguaje propone y define, su aniquilación arroja a lo imposible, al límite de todo proyecto donde el que mira (el que lee, el que contempla, el que escribe) es puesto en llamas. Si se lleva este juego lo suficientemente lejos, el cosmos total naufraga para dar paso a otras figuras fugaces e incendiadas. Movimiento cruel que empuja al ojo a metamorfosearse en volcán que explota y al hacerlo se aniquila. Después del resplandor de un relámpago soberano viene una zozobra en la más oscura noche, en la más profunda maldad desinteresada. El ojo se ciega, eclipse solar que cae presa de la fascinación de las imágenes que observa. Existe entonces cierta reciprocidad entre el ver y el ser visto, una afinidad en la muerte. Ver, lo que no debe ser visto, lo que supera al

³⁶⁵ “Esto es lo que nosotros queríamos decir: un cromatismo generalizado... Poner en variación continua elementos cualesquiera en una operación que quizá hará surgir nuevas distinciones, pero que no conserva ninguna como definitiva, como tampoco se da ninguna de antemano”, Deleuze, Gilles y Guattari, Félix *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia, loc. cit.* 100.

³⁶⁶ *K-REN* 152.

³⁶⁷ De la misma que lo hace Bataille con la imagen del ojo como veremos más adelante.

ojo, es entregarse a los brazos de la muerte, de la divinidad que con las fuerzas de la vida trae las de la aniquilación.

El rostro de Dioniso al verse frente a frente produce una ruptura sobrecogedora, al igual que “Gorgo, Dioniso es un dios con el que el hombre no puede entrar en contacto sino cara a cara: resulta imposible mirarle sin sucumbir al mismo tiempo a la fascinación de una mirada que lo separa a uno de sí mismo”³⁶⁸. Mirar la exhibición de la fuerza extranjera de frente implica compartir su destino y caer presa de la fascinación, tal que no se puede volver la mirada. El ojo se complace con el ser sagrado que observa, pero en ese mismo instante el ojo se ciega, se corta. Por tanto el ser que mira se desdobra y se arranca de sí mismo arrojado al mundo presidido por la imagen. En Klossowski, la mirada comparte la suerte de la imagen del arte que se abisma. Un aspecto fundamental del dios es que el delirio y el desenfreno, que son liberadores, arremeten contra el ser que lo acepta, poniendo entre paréntesis las fronteras entre la humanidad y la animalidad³⁶⁹. La máscara de Dioniso puede sumergir “en el horror, el caos y la muerte, lo mismo que elevar a sus fieles a un estado de éxtasis, de perfecta y gozosa comunión con lo divino”³⁷⁰.

En esta agitación la vida se da a sí misma como objeto de celebración sin renunciar al mal: “Sin crueldad no hay fiesta: así lo enseña la más antigua, la más larga historia del hombre”³⁷¹. Así el rostro que contempla deviene la máscara en esa misma contemplación de la imagen siempre diferente. Fusión total con la divinidad que permite la alegría maldita de explotar arrastrado por la libertad, de cambiar de papel con el objeto observado y devenir dios, infinidad de seres o en última instancia víctima de sacrificio. La imagen es, en este sentido, espejo donde el ojo que mira se refleja y al hacerlo se convierte en la imagen que observa, cegándose en ese movimiento de fusión. El ojo se entrega a la invisibilidad de una verdad más profunda, obscena que se apropia de él y lo hunde en lo divino de una crueldad festiva³⁷².

³⁶⁸ Vernant, Jean-Pierre y Frontisi Ducreux, Françoise, “Figuras de la máscara en la antigua Grecia” en Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Taurus, Madrid, 2002, p. 42.

³⁶⁹ Cf. *ibídem* 43.

³⁷⁰ *Ibídem* 45.

³⁷¹ Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 2006, p. 87.

³⁷² Cf. *ibídem* 87.

Teatro donde las imágenes, los actores, la puesta en escena, el escritor y los espectadores caen en una pasión fulgurante de la vida donde la muerte acontece. Espectáculo que tendría también algunos elementos del Teatro de la crueldad tal como lo entiende Antonin Artaud. El Teatro de la crueldad debe poseer, según Artaud, una acción directa y violenta, no mediada. Movimientos que “trastornen todos nuestros preconceptos, que nos inspiren con el magnetismo de sus imágenes [...] Todo cuanto actúa es una crueldad”³⁷³. Recusación del saber que es capaz de sacar a luz las intensidades y las fuerzas que se agotan con la misma expresión teatral³⁷⁴.

Teatro de la crueldad cuya relación con el peligro implica el rompimiento con toda sujeción al texto, a la fijación del lenguaje, y que da génesis a otro tipo de lenguaje a medio camino entre el gesto y el pensamiento, entre la pornografía y la teología, entre la razón y su parodia; y que propone expresiones que superan el código de los signos cotidianos evocando la creación, el devenir y el caos. Nuevo idioma de gestos que libera de las cadenas a las palabras que devienen simulacros que son elevados “a la dignidad de exorcismos particulares”³⁷⁵.

Si la naturaleza de un verdadero teatro, como escribe Artaud, consiste en un espectáculo de precipitación de los sueños, en un gusto por la encarnación del erotismo y el crimen, Klossowski logra ponerlo en escena, tal que su lenguaje corporal permite la transgresión de los límites ordinarios del arte y la palabra “donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos”³⁷⁶. El espectador que observa, el lector que mira las imágenes de *Las leyes de la hospitalidad*, se sumerge en una escena que lo interpela al mismo tiempo que lo elide para perderlo en el devenir de infinitas miradas en el acto anónimo de su lectura. Actualización de un papel que tiene su origen en la mirada, en el espacio de la mirada frente a las imágenes (un poco como acontece según Foucault en su conocido análisis de *Las meninas* de Velázquez³⁷⁷). Teatro donde las palabras devienen imágenes que juegan con los gestos y las máscaras que ellas mismas crean en su despliegue literario. Pero esta superación

³⁷³ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Random House Mondadori, México, 2005, pp. 94-95.

³⁷⁴ Cf. *ibidem* 95.

³⁷⁵ *Ibidem* 101.

³⁷⁶ *Ibidem* 103.

³⁷⁷ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1999, pp. 13-25.

lo es también, en el Teatro de la crueldad, de los límites entre el espectador y el espectáculo. Se impone una comunicación directa tal que el espectador se sitúa “en el centro mismo de la acción”³⁷⁸.

Si la crueldad significa, no sólo el desgarrar de la carne, sino la aplicación implacable de un apetito de vida, de un rigor cósmico que se hunde en un torbellino de vida, de una acción de magia total que lleva las cosas a su final ineluctable a cualquier precio³⁷⁹, el teatro klossowskiano posee una crueldad que pone en escena, con rigor maldito fruto de su monomanía, las fuerzas insistentes que arriba describimos. Crueldad que tiene su fuente en el dios epidérmico³⁸⁰ y que rompe con las fronteras entre la imagen y la mirada, y nos hunde en sus danzas, cuadros, acontecimientos y celebraciones sagradas. El teatro de Klossowski, por la crueldad que lo atraviesa o Dioniso que irrumpe en él, nos conduce al naufragio del ser dentro del incendio total de la imagen libre que arroja a una experiencia soberana y descodificada (sin mensaje que dar ni emisor ni receptor, que son elididos), pura, inmersa en la repetición del fuego eterno de la intensidad.

Por tanto, la muerte de Octave —que en tanto simulacro puede ser proyectada a toda posible contemplación— implica la destrucción, en el mismo sacrificio de Roberte, de los sacrificantes. El cosmos entero es puesto en cuestión por la obra de Klossowski: el orden, la ley, el bien, la imagen y su infinita repetición de simulacros. También la contemplación, el ojo, el que observa. No sólo el cuadro —en un movimiento circular, en un remolino ascendente y descendente— destruye los elementos que lo componen, sino que al mismo tiempo se aniquila a sí mismo. El incendio dionisiaco persiste y se expande a la tela, al marco, al recinto que la exhibe, atrapando al ojo que la observa mientras éste se abandona al deleite. El amor soberano e incondicional por la vida se entrega a la risa soberana, arrojado a un vértigo libre y gozoso:

³⁷⁸ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, loc. cit. 107.

³⁷⁹ *Ibidem* 114-115.

³⁸⁰ “El teatro es como la peste [donde hay] algo victorioso y vengativo”, *ibidem* 28-29. “Como la peste, el teatro es una formidable invocación a los poderes que llevan al espíritu, por medio del ejemplo a la fuente misma de sus conflictos”, *ibidem* 32.

¡Tenéis valor, oh hermanos míos! ¿Sois gente de corazón? ¿No valor ante testigos sino el valor del eremita y del águila, del cual ya no es ya espectador ningún Dios? [...]

Corazón tiene el que conoce el miedo, pero *domeña* el miedo, el que ve el abismo, pero con orgullo.

El que ve el abismo, pero con ojos de águila, el que *aferra* el abismo con garras de águila, es tiene valor. [...]

«El hombre es malvado»— así me dijeron, para consolarme los más sabios.

¡Ay, si eso fuera hoy verdad! Pues el mal es la mejor fuerza del hombre.³⁸¹

La muerte de Dios, y con ello de la identidad, conduce a una fascinación festiva por la muerte donde la libertad de abandonarse, con una conciencia maldita y una soberana entrega al vacío, permite una celebración imposible. Y prestarse a la lectura gozosa implicaría entonces compartir, al menos simulada y teatralmente, la misma suerte soberana de esa mirada que se hunde en el enigma enmascarado del abismo, cuyo fondo pertenece al orden de la vida, no del pensamiento, y solamente resulta asequible a través de la metáfora, de la poesía y del arte. Asequibilidad que resulta posible en la divinidad danzante que atrapa: “Convertirse en otro, volcándose en la mirada de dios o asimilándose a él por contagio mimético, tal es la finalidad del dionisismo, que pone al hombre en contacto directo con la alteridad de lo divino [y lo mismo] se da en el teatro [que] reenvía a ese mundo diferente que es el de la ficción”³⁸².

Las leyes de la hospitalidad permiten un teatralidad literaria en la cual brota del fondo del ser un libre flujo de potencias soberanas que desestructuran la individualidad por mor de un arremolinamiento soberano. Fuente de un juego de fuerzas que escapa del entendimiento, del pensamiento coherente, pero del cual se puede tener un atisbo: “l’objet est le lieu d’une alchimie, avec ses condensations, ses précipitations, ses alliages de forces mystérieuses. On ne peut les comprendre mais on les éprouve. On peut même jouir de leur spectacle. Pour Klossowski, la sensibilité prime sur la raison et le spectaculaire sur le spéculaire”³⁸³. Las imágenes de Klossowski conforman una alquimia cósmica donde las figuras que surgen de

³⁸¹ Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2005, pp. 391-392.

³⁸² Vernant, Jean-Pierre y Frontisi Ducroix, F., “Figuras de la máscara en la antigua Grecia”, *loc. cit.* 44.

³⁸³ Arnaud, Alain. *Pierre Klossowski*, Éditions du Seuil, París, 2007, p. 9.

la yuxtaposición de palabras, de temas, de visiones, de personajes no dejan de aparecer y desaparecer, transformarse, ocultarse, encubrirse, permutarse, deslizarse o fusionarse en los soplos de la carne. Teología del espectáculo que busca la emancipación del disfrute de las imágenes de cualquier influencia del pensamiento. Sinfonía de intensidades puestas en escena en un desborde de series infinitas de espejos que hacen posible cierta felicidad perversa, su espectáculo y su goce, inmersa en el caudal de la vida y bajo el dictado de la imagen.

V La danza de la diosa

Y si son verdaderamente dioses, ¿por qué fingen ser demonios?

Tertuliano³⁸⁴

Esos dioses o héroes, esos monstruos esas fuerzas naturales y cósmicas, serán interpretados según las imágenes de los textos sagrados más antiguos y de las viejas cosmogonías.

Antonin Artaud³⁸⁵

... a veces se deslizan entre dos palabras de uso cotidiano algunas sílabas de las lenguas muertas: palabras-espectro que tienen la transparencia de la llama al medio día, de la luna en el cielo azul; pero que en cuanto las cobijamos en la penumbra de nuestro espíritu, son de un intenso brillo: que así los nombres de Diana y de Acteón por un instante restituyan su sentido oculto a los árboles, al ciervo inquieto, a las ondas, espejo de la palpable desnudez.

Pierre Klossowski³⁸⁶

1.- Los dioses como retorno

Un nuevo nacimiento del politeísmo a través del pensamiento de aquel que anunció de manera definitiva la muerte de Dios, generar de esa muerte las condiciones del renacimiento

³⁸⁴ *Apologético*, Gredos, Madrid, 2001, p. 129.

³⁸⁵ *El teatro y su doble*, Random House Mondadori, México, 2005, p. 136.

³⁸⁶ *K-BD 7*.

de los dioses a través de la parodia en Nietzsche, ese el objetivo de “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”³⁸⁷, el cual es, en palabras de Maurice Blanchot, uno de los escritos más importantes sobre Nietzsche en francés³⁸⁸. En este ensayo —incluso corriendo el riesgo, escribe Klossowski, de recibir el reproche de hacer él mismo parodia al mostrar el sentido de la parodia en Nietzsche, quizás haciéndolo decir más de lo que el mismo Nietzsche dice por asimilación de su pensamiento³⁸⁹— Klossowski, aun en esa misma parodia, se toma muy en serio el pensamiento del eterno retorno, tal que propone un juego absoluto de simulacros que abre al ser a la multiplicidad total. Este pensamiento del retorno, que “es la afirmación más fuerte del ateísmo moderno [...] porque reemplaza la unidad infinita por la pluralidad infinita”³⁹⁰, abre un sinfín de posibilidades de creación que le permitirá a Klossowski la puesta en escena en *El baño de Diana* de una experiencia artística plena y en contacto con el fondo múltiple del ser.

Klossowski comienza su reflexión afirmando que ante Nietzsche se abren dos vías de conocimiento: la primera dada por su profesión universitaria y que consiste en el discurso del saber; la segunda nace a partir de la experiencia de la aprehensión del fondo del ser y de la vida múltiple e incandescente (aprehensión que alcanza en la soledad y en el hundimiento del pensamiento sobre sí mismo). De esta manera su pensamiento se ve arrastrado a una posición contradictoria: en tanto que está formado como profesor universitario es impelido a enseñar, pero el contenido de su tema es inenseñable:

Eso inenseñable son los momentos en que la existencia, escapando de las delimitaciones que aportaban las nociones de historia y moral, de las que deriva comúnmente un comportamiento práctico, se revela como entregada así misma sin otro objeto más que volver sobre sí: entonces todas las cosas aparecen a la

³⁸⁷ “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”, *K-TFD* 179-217.

³⁸⁸ Cf. “La risa de los dioses”, *La amistad*, Trotta, Madrid, 2007, p. 166

³⁸⁹ “No hay nadie como Nietzsche que incite tanto a su intérprete a parodiarlo [...] Nietzsche mismo exhortaba a uno de sus primeros comentadores —nadie había hablado todavía de él— a renunciar a todo *pathos*, a no tomar partido a favor suyo, a oponer una suerte de resistencia irónica para caracterizarlo”. “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”, *K-TFD* 182.

³⁹⁰ Blanchot, Maurice, “La risa de los dioses”, *La amistad*, *loc. cit.* 166.

vez como nuevas y muy viejas; todo es posible y todo es inmediatamente imposible.³⁹¹

En ese hundimiento en lo inenseñable Nietzsche comprendió el lugar paradójico donde la existencia es vivida como fortuita³⁹². Lugar que muestra que los seres y el universo entero carecen de finalidad y significado, y que el pensamiento es incapaz de inscribir el fondo del ser en dimensiones teleológicas y del lenguaje. Nietzsche, escribe Klossowski, reconoció en esta imposibilidad del pensamiento la aprehensión de la existencia (que es la misma que la de la eternidad) a través de simulacros del arte y la religión: “Nietzsche está atormentado por una revelación inelucidable de la existencia que no podría expresarse de otro modo más que por el canto y la imagen. En él se entabla una lucha entre el poeta y el sabio, entre el visionario y el moralista”³⁹³. Beligerancia entre la voluntad de verdad y la conciencia de la inasibilidad de la vida por parte del lenguaje, de esa existencia que se le escurre entre las manos, que durará, según Klossowski, hasta que un acontecimiento capital tenga lugar: la exteriorización de Nietzsche en el personaje de Zaratustra. El problema será resuelto en el desdoblamiento en Zaratustra ya que esta duplicación del ser conduce al pensamiento a la elisión del mundo verdadero en la duplicación de lo real, es decir, en el cuestionamiento de la identidad. Elisión que tiene por consecuencia también la supresión del mundo de la apariencia, entendida como representación imperfecta de lo real. Al cuestionar el mundo verdadero, es decir, el mundo expresado en lo real discursivo, la oposición entre verdad y apariencia se pierde. La verdad no es más que un simulacro que se quiere verdadero, una fábula.

Esta eliminación del mundo verdadero y el mundo de la apariencia la expone Nietzsche, entre otros lados, en el famoso apartado de *El crepúsculo de los ídolos* titulado “Cómo el «mundo verdadero» al fin devino en fábula. Historia de un error”³⁹⁴, el cual Klossowski transcribe completo en su ensayo. Al desaparecer el “mundo verdadero (platónico, cristiano,

³⁹¹ “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”, *K-TFD* 183.

³⁹² Respecto al yo como caso fortuito y la recusación del lenguaje y del saber en Klossowski *cf. supra* Cap. I lo analizado respecto a *Nietzsche y el círculo vicioso*.

³⁹³ “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”, *K-TFD* 184. Para el problema en Nietzsche entre el ser y la apariencia en la historia del pensamiento y la posesión de Nietzsche respecto a él, ver Vatimmo, Gianni, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Ediciones Península, Barcelona, 2003, pp. 19-68.

³⁹⁴ Nietzsche, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 59-60.

espiritualista, idealista, trascendente), que sirve de referencia al mundo aparente, desaparece a su vez la apariencia”³⁹⁵ y el mundo deviene fábula. Lo cual quiere decir que el mundo se convierte en aquello que es narrado y que sólo existe en el relato, en esa misma narración. Fábula en donde no existe ya nada más que la interpretación, la interpretación de la misma narración: que todo sea interpretación quiere decir que todo es variante de la misma fábula. Según Klossowski ello no tiene por consecuencia la creación de un ilusionismo universal. La fábula es un relato que narra un acontecimiento, pero esta narración no contiene nada detrás, no existe nada que difiera de lo narrado (si hubiera algo detrás de nuevo habría un mundo verdadero y uno aparente). La fábula es la apariencia, no entendida como un medio, sino como la aparición misma del mundo múltiple, del ser diferente. El acontecimiento es narrado por la fábula, pero este tiene lugar en la misma narración. El universo sale de la historia para “entrar en el mundo del mito, es decir de la eternidad”³⁹⁶ al recusar todo proyecto y todo sentido de la misma historia. Si para el hombre se elimina todo sentido del mundo (es decir, todo discurso verdadero del mundo), la visión del ese mismo mundo que es ahora fábula es en el fondo aprehensión de la eternidad. En el olvido de la historia, el pasado mítico se impone a través y en la fábula. Zaratustra es el desdoblamiento que reinventa, en lo que todo es fragmento, enigma y azar, un camino “que no es un camino recto sino una senda tortuosa”³⁹⁷.

Esta senda es destrucción de la oposición entre el mundo verdadero y el mundo aparente, en tanto ruina de los principios racionales del saber, “reconduce el pensamiento racional a las fuerzas impulsivas [las cuales poseen] la cualidad de la existencia auténtica”³⁹⁸. Aniquilación que tiene por consecuencia la elisión de los límites entre “la existencia *individualizada hic et nunc* y la *existencia que vuelve a sí misma* [...] lo que preside esta desintegración de los conceptos es siempre esa intensidad del espíritu exaltado hasta el grado supremo del insomnio”³⁹⁹. Exaltación que libera del “espíritu de la pesadez”⁴⁰⁰ que es, según Klossowski, el fundamento de la conciencia, cuya función es peligrosa porque es fuente del desequilibrio

³⁹⁵ “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”, *K-TFD* 186.

³⁹⁶ *Ibidem* 188.

³⁹⁷ *Ibidem* 188.

³⁹⁸ *Ibidem* 189.

³⁹⁹ *Ibidem* 188-189.

⁴⁰⁰ Cf. Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Valdemar, Madrid, 2004, pp. 280-284.

de los impulsos. La conciencia es generadora de la razón lógica y del conocimiento racional, pero ese estado del pensamiento inscrito en el saber no es más que el resultado de un acuerdo con la vida impulsiva, amenazador debido a su aspiración anti-vital y cargado de todos los errores del saber que establecen el mundo verdadero.

Esta inmolación del mundo verdadero en pos del pensamiento del retorno nos instala, según Maurice Blanchot, “en un universo donde la imagen deja de ser segunda respecto al modelo, donde la impostura aspira a la verdad, donde finalmente ya no hay original, sino un eterno centello donde se dispersa, en el destello del rodeo y del retorno, la ausencia de origen”⁴⁰¹. Y en ese abismo sin origen otro tipo de conocimiento quizás es posible. Klossowski cita el aforismo 333 de *La ciencia jovial*, “¿Qué significa conocer?”, el cual afirma que la mayor parte de nuestra actividad intelectual se desarrolla de manera inconsciente y es fruto de los instintos que luchan entre sí. Nietzsche comienza el aforismo con las siguientes palabras de Spinoza: “—*Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere!* [¡No reír, no llorar, no odiar, sino entender!]”⁴⁰². Klossowski sugiere que quizás Nietzsche, en este aforismo, de manera negativa define su propia manera de conocer en el “reír, llorar, deshonorar. Es decir: tres maneras de captar la existencia”⁴⁰³. A través de esta vía, el conocimiento tiene lugar en el pathos, contrario al conocimiento racional que pretende tener como fundamento conclusiones lógicas, que en el fondo no son más que un acuerdo de estados de ánimo con la conciencia, es decir, consecuencia de una toma de posición que le es previa afectada por el espíritu de la pesadez⁴⁰⁴. Estas conclusiones no son más que la justificación de esa toma de posición. Ahora bien, si de este modo el acto intelectual de conocer está desvalorizado en pos de una vía hundida en las intensidades:

⁴⁰¹ Blanchot, Maurice, “La risa de los dioses”, *loc. cit.* 167.

⁴⁰² Traducción tomada de Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 313, por Germán Cano.

⁴⁰³ *K-TFD* 195.

⁴⁰⁴ Nietzsche lo expresa en otro lugar de la siguiente manera: “tampoco es la «conciencia», en ningún sentido decisivo, *antitética* de lo instintivo, —la mayor parte del pensar consciente de un filósofo está guiada de modo secreto por sus instintos y es forzada por éstos a discurrir por determinados carriles. También detrás de toda lógica y de su aparente soberanía de movimientos se encuentra valoraciones o, hablando con mayor claridad, exigencias fisiológicas orientadas a conservar una determinada especie de vida”, Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 2001, p. 25. Para el desarrollo completo de este tema por parte de Nietzsche véase de este mismo libro el capítulo “De los prejuicios de los filósofos”, *ibidem* 22-49.

¿por qué no admitir, por ejemplo, la *hilaridad* tanto como la seriedad, la cólera tanto como la serenidad, como órgano de saber? Dado que la seriedad es un estado tan dudoso como el odio o el amor, ¿por qué la hilaridad no poseería una cualidad de captación de la existencia tan evidente como la seriedad?⁴⁰⁵

La conciencia no es más que una ínfima parte del hombre, la más superficial y mediocre debido a que sólo tiene lugar en y por medio de las palabras, y porque es esclava de lo útil, de la servidumbre gregaria y comunicativa. La conciencia es una generalización falsa cuyo fundamento es falaz debido a que tiene lugar en la utilidad para el rebaño. Por el contrario, lo más esencial al ser humano sería el pathos incommunicable e inútil, carente de finalidad y meta, que como tal sería gozoso a los impulsos, pero angustiante para la conciencia. Eso más esencial elide los límites de la individualidad por mor de una fuerza mayor que se aprehende en la inmediatez de la risa, de la embriaguez, del simulacro:

Algo ríe o llora en nosotros, algo que, para servirse de nosotros, nos encanta y nos arrebat, pero que sirviéndose de nosotros, se sustrae; ¿es decir que el único modo en que ese algo está *presente* es en las lágrimas y la risa? Porque si río y lloro, no siento expresar nada sino que rápidamente se desvanece ese motivo desconocido que no ha encontrado en mí ni figura ni sentido, a no ser la imagen de ese bosque o ávidas olas de tesoros enterrados. Respecto a ese motivo desconocido que me ocultan esas imágenes del exterior no soy, en el sentido nietzscheano, más que *fragmento*, más que *enigma* para mí mismo y *terrorífico azar*.⁴⁰⁶

El movimiento hilarante y angustiante, que recusa la conciencia, es aquel que arroja al ser a lo más esencial que se oculta en la profundidad de la noche: liberación que es refulgencia de la noche que ciega la mirada. La experiencia de la eternidad que proporciona el eterno retorno no puede tener lugar en una elucidación racional ni en un imperativo ético y moral. Si la verdad proporcionada por lo real discursivo es un error necesario para la supervivencia

⁴⁰⁵ “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”, *K-TFD* 196.

⁴⁰⁶ *Ibidem* 200-201.

(debido a sus dimensiones útiles), el arte es un valor superior que nos impide hundirnos en la verdad. El arte nos protege de la verdad: “desde el momento en que el *error* en sí es creador de *formas*, es evidente que el arte debe ser el ámbito en el que el *error querido* inaugura una *regla de juego*”⁴⁰⁷. La simulación no es solamente un medio, es un poder, una voluntad de poder, de dominación o de soberanía. El arte es el error querido que se sustrae a la verdad. Un error que arrastra también la identidad. En el mundo donde todo es fábula y producto del error querido, azaroso, el hombre no es más que un papel representado: sea el profesor de filología en Basilea, autor de Zaratustra, Dionisos o el crucificado. Es ésta una eliminación de todos los límites que da génesis a un nuevo universo:

La sustitución del nombre de Nietzsche por los nombres divinos atañe directamente al problema de la identidad de la persona en relación con un *único Dios*, que es la verdad, y con la existencia de muchos dioses en tanto explicación del ser, por una parte, y en tanto expresión de la pluralidad en un mismo individuo, en cada uno y en todos, por otra parte.⁴⁰⁸

Que Dios haya muerto, como fundamento de la identidad y de la verdad, abre paso a la explosión de multiplicidades. La muerte de Dios y de la oposición del mundo verdadero y de la apariencia hace explotar una pluralidad de normas, de reglas del juego, donde ninguna de esas normas se eleva como absoluta y regidora, lo cual permite la pluralidad divina (de relatos divinos). La muerte de Dios no sólo significa el cese de éste como explicación de la existencia, sino que el garante de la identidad del yo responsable es aniquilado, por tanto la identidad deviene fortuita. El ser no es, a partir de esta muerte, más que un verbo que se aplica de manera azarosa: “la existencia como eterno retorno de todas las cosas se produce en fisonomías de tantos múltiples dioses como posibles explicaciones haya en el alma de los hombres”⁴⁰⁹. El universo deviene un eterno fluir, huida y rencuentro de múltiples dioses, de múltiples fábulas. Politeísmo, cuya versión nietzscheana, escribe Klossowski, es tan lejana a la antigua mitología clásica como al cristianismo. Versión que implica de igual modo un rechazo a instalarse en una moral atea, que para Nietzsche sería una continuación de la verdad

⁴⁰⁷ *Ibidem* 206.

⁴⁰⁸ *Ibidem* 210.

⁴⁰⁹ *Ibidem* 212.

monoteísta, una nueva forma de dictadura de la verdad (que es uno de los discursos de Roberte, y que, como vimos más arriba, Klossowski objeta). Recusación de la moral monoteísta, y también de una moral fundamentada en una verdad humanitaria, en un imperativo categórico. Rechazo último de todo lo racional que hace cómplice a todas las fantasías, a todos los fantasmas, a todos los simulacros. Impiedad que

aspira al simple y puro desencadenamiento de las fuerzas ciegas [lo cual] no tiene nada en común con un vitalismo que hace tabla rasa de todas las formas elaboradas de la cultura. Nietzsche está en las antípodas de cualquier naturalismo; y la impiedad de Nietzsche se declara tributaria de esa cultura. Por eso uno encontraría en el encantamiento de Zarathustra, y como un llamado a la insurrección, imágenes; esas imágenes que, en su fantasía, el alma humana, en contacto con las fuerzas oscuras que hay en ella, es capaz de formar.⁴¹⁰

Libertad de un juego creador de un simulacro soberano que da testimonio del alma del hombre, con una infinita capacidad de metamorfosis, infinita capacidad de generar posibilidades imaginarias, que durante milenios le permitió ser génesis de una multiplicidad multiforme de divinidades (y que al ser creadas con ambos sexos les creó la posibilidad de continuarse, evitarse, unirse). Simulacro que “no determina un sentido [sino que] es del orden del aparecer en el estallido del tiempo: iluminación de Mediodía y eterno retorno”⁴¹¹, donde los dioses son fisonomía de las fuerzas del hombre que encuentran espacio para su aparición. Para Nietzsche, según Klossowski, esa capacidad del alma se manifiesta como un eros de veneración. La muerte de Dios permite que se yerga un instinto creador de dioses y una voluntad de eternización. Voluntad creadora (que tiene su correlato como hemos visto en una voluntad de destrucción y metamorfosis, como dos manifestaciones de un mismo flujo de fuerzas) que impele a dar vida a nuevos valores: “nuevas verdades en las que el hombre nunca podrá creer ni obedecer en tanto que estarían marcadas por el sello de la indigencia y la destrucción”⁴¹². Esta voluntad de eterno retorno, que permite el regreso de los dioses, es un

⁴¹⁰ *Ibidem* 213.

⁴¹¹ Foucault, Michel, “La prosa de Acteón”, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, volumen I, Paidós, Barcelona, 1999, p. 206.

⁴¹² “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”, *K-TFD* 215.

simulacro de doctrina que contiene un carácter paródico, una hilaridad de la existencia que se basta a sí misma cuando estalla la risa del fondo de la verdad:

Cuando un dios quiso ser el único Dios, todos los otros dioses tuvieron un ataque de risa tan loco que los llevó a *morir* de risa.

Porque, ¿qué es lo divino sino que haya muchos dioses y no sólo un único Dios?

La risa es la imagen suprema, la manifestación suprema de lo divino que reabsorbe a los dioses pronunciados y pronuncia a los dioses mediante un nuevo estallido de risa. Porque si los dioses mueren de risa, es también por medio de esta risa, que estalla desde el fondo de la verdad total, que los dioses renacen.⁴¹³

Si Nietzsche nos prepara, como escribe Roberto Calasso, para entrar a un juego rebosante de plenitud y poder —cuyos elementos son aquellos que se consideraban sagrados, buenos e intocables, juego que deslumbra a través del desarrollo de un “teatro rutilante y engañoso [en un] escenario desmedido, festivo, siniestro”⁴¹⁴, que anuncia algo extraordinariamente maligno, dionisiaco— Pierre Klossowski vaga y se pierde soberanamente en ese camino laberíntico que Nietzsche abre. La eternidad quiere el retorno de los dioses, y ese juego, que hace vivir y morir de risa a los dioses, se manifiesta de manera especial en *El baño de Diana*.

Klossowski, además de que se permite una libre interpretación del relato mitológico⁴¹⁵, da rienda suelta a una teatralidad absoluta tal que los personajes del mito portan ellos mismos numerosas máscaras y se manifiestan de manera diversa. *El baño de Diana*, al igual que *Las leyes de la hospitalidad*, no es más que la expresión de una pasión de obstinación de poner en escena imágenes que se repiten, cuadros vivos que insisten. El libro está constituido por una serie de imágenes que busca, de manera diferente, actualizar el mito atravesándolo de innumerables intensidades eróticas y malditas. Inmersa en esa parodia querida, esta obra es

⁴¹³ *Ibidem* 216-217.

⁴¹⁴ *La literatura y los dioses*, Anagrama, Barcelona, 2002, pp. 77. Calasso coincide con esta relación entre risa y politeísmo en Nietzsche.

⁴¹⁵ Para el mito ver Ovidio, *Metamorfosis*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 284-288.

un juego de imágenes que aporta, en palabras de Blanchot, “la hilaridad de lo serio, un humor que va mucho más lejos que las promesas de esa palabra, una fuerza que no es sólo paródica o de irrisión, sino que reclama la carcajada y fija en la risa el fin o el sentido último de una teología”⁴¹⁶. Risa sin tristeza ni sarcasmo que abisma, risa dionisiaca que irrumpe e invade, que trasporta lejos, huyendo ella misma de igual modo. Sin original ni copia, este un humor divino aniquila toda oposición entre ser y apariencia, dando paso a un interminable flujo de imágenes que fulguran, destruyen y se consumen ellas mismas dentro de un espectáculo gozoso y cruel.

2.- Un politeísmo demasiado dionisiaco

Si, como hemos escrito más arriba, la divinidad se caracteriza por su irrupción violenta, por la invasión de su fuerza que crea una revuelta contra el ser, también lo hace por su acabamiento, por su plenitud total. Y ello no puede acaecer más que dejando un abismo tras su fulguración. La plenitud o es abismal y va más allá del límite de lo posible, o no es plenitud en absoluto. El mantenimiento de algún ser, de nuevos saberes y de un algún orden posterior a la irrupción implica la posibilidad de nuevos límites y, por tanto, se confina a una revuelta parcial. Para que la plenitud tenga lugar es necesario una irrupción que socave todo fundamento, que incendie todo elemento. Plenitud que no satisface sino que arroja ser al abismo de su propia insuficiencia⁴¹⁷, de su propia apertura. En el movimiento pleno la divinidad irrumpe, pero en su pináculo, al mismo tiempo huye y hace escapar de sí mismo al ser en un éxtasis total: acontece plena, pero a la vez está ausente en su plenitud. Lo cual no quiere decir que falta. Cualquier falta significa una estructura que crea esa misma falta, el hiato no cerrado de un orden incompleto si se quiere, pero orden al fin. Tal como afirmamos más arriba, en las imágenes incendiadas no existe falta alguna. Esta ausencia la entendemos como la imposibilidad de asir la plenitud de la vida y la insuficiencia del ser abierto. Ausencia que se manifiesta en la escena desierta tras el teatro de la máscara. Solamente que este vacío sería total, absoluto, sin remanente. La escena es plena y contiene todos sus elementos, pero

⁴¹⁶ Blanchot, Maurice, “La risa de los dioses”, *loc. cit.* 158.

⁴¹⁷ Cf. *infra* Cap. VI.

en su despliegue se consume con ellos. Es inmanente en el sentido de que no hay elemento a representar. La presentación es total y con ello se agota en sí misma: ni actor, ni escrito, ni mensaje, ni público le sobrevive.

Entonces en la apariencia, en el juego universal del sueño, la divinidad llega a la vez que se ausenta, irrumpe y abandona en la imposibilidad de su posesión (la misma imposibilidad que en *Las leyes de la hospitalidad* con Roberte): epifanía que desde su aparición se manifiesta como línea de fuga. Para describir lo que entendemos con esta huida acudimos a lo expresado por Jean-Luc Nancy respecto a la revelación de Jesucristo en su libro *Noli me tangere* (aunque su desarrollo lo aplique a la mitología cristiana). Según este autor en la revelación se desarrolla un movimiento contradictorio, de identidad entre lo revelado y lo relevante, donde acontece “la identidad de lo invisible y lo visible”⁴¹⁸. La imagen hierática es expresión de intensidades que solamente puede ser apreciada en su desaparición y que arrastra consigo el ojo que mira, si es que este mira con “la vista anterior a todo lo visible [que es] lo único que hace posible la divinidad y la adoración”⁴¹⁹. La imagen sólo puede ser percibida por el iniciado, es decir, por aquel entregado a otro tipo de utilización de los sentidos, del cuerpo. Para Nancy:

La imagen es vista si es vista, y es vista cuando la visión se hace en ella y por ella, lo mismo que la visión no ve más que cuando es dada con la imagen y en ella. Entre la imagen y la vista no hay imitación, hay participación y penetración. Hay participación de la vista en lo visible, y de lo visible a su vez en lo invisible que no es otra cosa que la vista misma.⁴²⁰

En la complicidad con la vida, en la mirada que es otra, es posible mirar el fondo que destruye las formas (del objeto y del sujeto) y donde la totalidad de lo expresado se escapa, se diluye. Para Nancy “Noli me tangere” querría decir lo siguiente:

⁴¹⁸ Nancy, Jean-Luc, *Noli me tangere*, Trotta, Madrid, 2006, p. 12.

⁴¹⁹ *Ibidem* 13.

⁴²⁰ *Ibidem* 16-17.

“no me toques” se sitúa necesariamente al menos en un registro de advertencia ante un peligro («me harías daño» o «te haré daño», «pondrías en juego mi integridad» o «me defenderé»). Para decirlo en pocas palabras y haciendo un juego de palabras —difícil de evitar—, “no me toques” es una frase que toca, que no puede no hacerlo, incluso aislada de todo contexto. Enuncia algo del acto de tocar en general, o toca el punto sensible del tacto: ese punto sensible que el tocar constituye por excelencia (es, en resumidas cuentas, «el» punto de lo sensible) y lo que en él forma el punto sensible. Ahora bien, ese punto es precisamente el punto en que el tocar no toca, no debe tocar para ejercer su toque (su arte, su tacto, su gracia).⁴²¹

La inaccesibilidad de la imagen, la imposibilidad de posesión, de comprensión implica entonces la posibilidad de una posesión otra, paradójica, de un contacto contradictorio que lleva en sí la imposibilidad de tocar: lo intocable “está presente en todas partes, allí donde existe lo sagrado, es decir, el retiro, la distancia, la distinción y lo inconmensurable, con la emoción que los acompaña (o que los constituye)”⁴²². Distancia siempre más lejana que en la representación debido a la imposibilidad de poseer, pero siempre más cercana porque lo divino acontece en la superficie de la máscara. Presencia paradójica que llega y se retira en su plano de realización: “acceder a su presencia real, que consiste en su partida”⁴²³. La esencia de la revelación consiste en la imposibilidad de la presencia unívoca, inmóvil, e idéntica a sí misma en la inscripción en el saber, imposibilidad de disposición para el intercambio y el concepto. Por el contrario, es ella una esencia singular que trae consigo aquello que es ajeno, pero que en el mismo venir parte, escurriéndose de toda aprensión: lo sagrado es:

“glorioso” (es decir, brillando con el brillo de lo invisible) [...] Pues su brillo no es otra cosa que el vacío de la tumba. El «resucitado» no mediatiza lo uno por lo otro: expone («revela») cómo es el ausentarse mismo, el alejamiento

⁴²¹ *Ibidem* 24-25.

⁴²² *Ibidem* 25-26.

⁴²³ *Ibidem* 27.

mismo al que no se puede pensar en tocar, puesto que es él, y sólo él, quien nos toca en lo más vivo: en el punto de la muerte.⁴²⁴

Si el cuerpo de Diana es en este sentido glorioso, ver lo que no es visible, lo que se da a ver al sujeto que se pierde, ver lo que no está presente, lo que ciega al ojo, tocar lo intocable fuera del alcance de las manos, es el destino de Acteón. Iniciación que es, en Klossowski y sus personajes, dionisiaca. Acteón afronta lo invisible, lo no representable que aparece a la vista en tanto cegador del ojo. Solamente cegando el ojo (recusando el intelecto) se puede ver aquello que está en el fondo de lo intercambiable. En la resurrección de los dioses se expresa esa inmediatez de la vida, su aprehensión en la que la divinidad entra en el juego artístico, no en la repetición de una representación, sino en la irrupción y en la partida de las intensidades que se exhiben. Imagen que sustrae de todo reconocimiento de lo conocido por mor del abandono a lo desconocido. En el contacto, que es al mismo tiempo distancia, en la vista que deviene ceguera, lo sagrado es una plenitud que abre y se abre al abismo.

Esta convergencia que hacemos entre el Crucificado y Dioniso a través de Jean-Luc Nancy está justificada sobre todo por la insistencia klossowskiana de hacer paralelismos entre la teología cristiana y la mitología grecolatina (paralelismos que las hacen confundirse). Tal como afirma Foucault, “Klossowski se encuentra situado en el cruce de dos caminos bastante alejados y sin embargo muy parecidos, provenientes los dos de lo Mismo, y dirigiéndose ambos tal vez hacia él: el de los teólogos y el de los dioses griegos de los que Nietzsche anunciaba en el instante el centelleante retorno”⁴²⁵. Entrecruzamiento que proviene del afán de politeísmo de Klossowski, y que da génesis a una confusión y mezcla recurrente entre las dos teologías en un juego especular. Este politeísmo, entendido como insistencia de la pérdida de identidad y mezcla de los dioses, es fundamental en *El baño de Diana*, donde se afirma que el principio divino “exige la presencia de todos [los dioses] en los actos de cada uno de ellos, aunque se opongan momentáneamente unos a otros”⁴²⁶. Obra que es una serie de puestas en escena de repeticiones siempre diferentes de la epifanía de Ártemis. Ahí la diosa se sumerge en un juego vertiginoso de laberíntica confusión, tal que ella se expresa en

⁴²⁴ *Ibidem* 28-29.

⁴²⁵ Foucault, Michel, Foucault, Michel, “La prosa de Acteón”, *loc. cit.* 203.

⁴²⁶ *K-BD* 37.

un sinfín de máscaras, infinidad que hace partícipe a todos los dioses. Libre recreación del mito que permite a Klossowski crear un juego donde la diosa baila soberana en una danza que la aproxima a Dioniso.

La relación que tiene la pareja conformada por Diana y Acteón con Dioniso es expuesta por el mismo Klossowski en la obra: según nuestro autor a él le parece atractiva y plausible “la opinión de quienes ven en el comportamiento de Acteón una progresiva influencia del culto de Dioniso”⁴²⁷. Esta relación tiene su origen en el hecho de que “el dios de la vid y del delirio, el dios que muere y resucita, es de la propia familia del ilustre cinegeta”⁴²⁸. Cadmo tiene tres hijas, Autóne madre de Acteón, Semele madre de Dioniso, y Ágave, sacerdotisa del Dios y madre de Penteo. Por consiguiente Acteón es primo de Dioniso, pero lo es tanto genealógicamente como espiritualmente según nuestro autor. Lo que ocurre a Semele al ver a Zeus, le ocurre a Acteón: los dos perecen por la visión. Esta familia lleva la divinidad y la tragedia en la sangre: “Para ellos el culto se confunde con el destino, y su religión consiste en *abismarse en el dios o en la diosa*”⁴²⁹. Semele y Acteón que son cegados por la pasión de ver, también lo son por la pasión erótica. Klossowski habla incluso de una variante de la leyenda en la cual Acteón desea a Semele, su tía. Por consiguiente, Semele se confundiría, como objeto de pasión de Acteón, con Ártemis (confusión que se reforzaría con el epíteto lunar de Diana: Selene⁴³⁰). Esta relación tía-sobrino se duplica si se considera, escribe Klossowski, que Acteón es por parte de padre nieto de Apolo, y por ende Ártemis sería su tía abuela. Así existe en el personaje un deseo especular y múltiple por su tía⁴³¹.

Klossowski redobla la idea de la influencia de Dioniso sobre Acteón en el hecho de que Acteón desea vivir como ciervo para acercarse a Diana, es decir, utiliza una máscara para tener acceso a ella: “Si eran los misterios de Dioniso los que le incitaban a actuar así, puede suponerse que la inspiración de este dios le impulsaba a buscar en el delirio la audacia necesaria para la violación de Ártemis”⁴³². Deseos sacrílegos e incestuosos que sólo son

⁴²⁷ *Ibidem* 21.

⁴²⁸ *Ibidem* 21.

⁴²⁹ *Ibidem* 21.

⁴³⁰ Cf. Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Herder, Barcelona 1998, p. 93.

⁴³¹ El deseo es especular y múltiple, tal como es el de Antoine por Roberte.

⁴³² *K-BD* 22.

entendibles si Acteón actúa sumergido en la sinrazón (en el delirio dionisiaco), que lo conducirá a su propio sacrificio al ser despedazado por sus perros: “esta muerte consistente en ser desmembrado a imitación del Divino Maestro es la imagen de la divulgación y de la consagración de un secreto”⁴³³. Acteón es así, en *El baño de Diana*, un adorador de Ártemis, pero que está influido en profundidad por lo dionisiaco. Más adelante, en esa dirección, se narra que Acteón, en la persecución de Diana, se instala en una gruta para meditar sobre el cuerpo aparente de la diosa:

¿pensaba Acteón, a ejemplo de los cenobitas dionisiacos, en instaurar un eremitismo artemisano? Tal vez bajo el disfraz de ciervo se ponga a practicar un ejercicio de este tipo que en la leyenda Acteón, vagando por los bosques, no habría hecho más que prefigurar; la metamorfosis en ciervo no sería entonces sino el último peldaño, iluminativo, al que llevaría a través de diferentes etapas mentales —purgativa, contemplativa— la vía por la cual debe avanzar el asceta artemisano.⁴³⁴

Acteón realiza rituales de iniciación que lo llevarán cada vez más lejos en el misterio y que concluirá en su metamorfosis. Se transformará precisamente en la imagen que porta como disfraz. Ahora bien, si Klossowski compara a Acteón con los cenobitas dionisiacos es porque la diosa misma tiene en el mito elementos que la acercan al dios⁴³⁵. Ella, como todos los dioses griegos (como toda divinidad) es multiforme, profunda, diversa e incluso con características contradictorias. Se presenta bajo formas distintas en diversos cultos y se identifica y funde con otras expresiones sacras, con otros dioses. Hermana de Apolo, comparte con este también algunos rasgos; sin embargo, existen algunos contrastes que son fundamentales⁴³⁶. Dentro de los elementos comunes de los hermanos divinos están la pureza

⁴³³ *Ibidem* 22. Despedazado como su otro primo Penteo, quien por su parte es advertido de que tendrá el mismo destino que Acteón debido a que se niega a adorar a Dioniso. Cf. Eurípides, *Bacantes*, *Tragedias*, tomo II, Gredos, Madrid, 1998, p. 362.

⁴³⁴ *K-BD* 49.

⁴³⁵ Elementos que explotará Klossowski para desarrollar su propia versión del mito, para su propia invención del relato. En la descripción que sigue no pretendemos agotar todas las dimensiones de Ártemis, solamente deseamos mostrar estas convergencias con el dios que nos servirán para nuestro comentario de la obra de Klossowski.

⁴³⁶ Cf. Otto, Walter F., *Los dioses griegos*, Siruela, Madrid, 2003, pp. 74-77. La oposición entre Apolo y Dioniso en Nietzsche consiste (simplificando en extremo) en el enfrentamiento entre el orden y la claridad del primero

y la santidad. Los dos poseen algo de misterioso, inaccesible y distanciado: son arqueros que aciertan al blanco desde la lejanía. Ártemis es una figura lejana, que toca desde la distancia y representa, como todos los dioses, un cierto tipo de libertad divina que supera el mundo de los hombres. Ártemis se manifiesta a través de la naturaleza. Sin ser la madre sagrada que pare toda la vida, es una diosa virgen que rechaza todo contacto amoroso a la vez que es patrona del parto. En ese sentido, el alumbramiento constituye un aspecto de animalidad dentro de la institución social del matrimonio⁴³⁷. Es extraña e inaccesible: “es particular de ella el desaparecer hacia la lejanía”⁴³⁸. Diosa que irrumpe y que se aleja, y cuyo reino son las regiones despobladas y lejanas. Inaccesibilidad que converge con su estado virginal.

Esta diosa, que posee una “doble naturaleza: mortífera y luminosa o, más bien, luminosa por mortífera”⁴³⁹, es por otro lado representada como diosa de la caza, portando un arco y flechas. Cazadora nocturna que manifiesta lo indómito de su existencia en praderas y bosques. Como cazadora, es una diosa siempre en movimiento, vagante y nocturna, pero es también amante de los animales. Diosa de la naturaleza salvaje y de los territorios inviolados comprende la naturaleza de los animales y las aves salvajes. Reina de la naturaleza, lo es igual de la vida humana en tanto lleva consigo extrañezas y horrores⁴⁴⁰. Vida y muerte se funden en ella. Esta característica es fundamental para Klossowski: “virgen, actúa, no obstante, como principio fecundante: pues la virilidad que ella hiere en el exterior, renace dentro de ella misma como principio de vida en el seno de la muerte; o como principio de muerte en el seno del ser”⁴⁴¹.

Diosa mortífera, dadora de vida pero provocadora de muerte, que irrumpe y que se aleja, es por tanto cercana a Dioniso. Y lo es desde su origen, ya que se le identifica con la antigua

con la embriaguez y la exaltación del segundo. Ello conforma una de las líneas que sigue Nietzsche a lo largo de *El nacimiento de la tragedia*. Oposición que suscribe Walter F. Otto. Sin embargo, como es sabido, la relación entre los dos dioses es más compleja a la simple oposición. Apolo es un dios visionario, místico y misterioso que acerca su divinidad a Dioniso. Cf. Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona, 2009. El problema de la oposición entre Apolo y Dioniso va más allá de los objetivos de nuestro análisis.

⁴³⁷ Vernant, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Gedisa, Barcelona, 2001, pp. 28-29.

⁴³⁸ Otto, Walter F., *Los dioses griegos*, loc. cit. 93.

⁴³⁹ K-BD 14.

⁴⁴⁰ Otto, Walter F., *Los dioses griegos*, loc. cit. 97.

⁴⁴¹ K-BD 15.

diosa minoica de Creta, cuyos sacrificios incluían una especie de corridas de toros⁴⁴². Y no sólo de los toros, sino que afirma Walter F. Otto que en su culto se hicieron sacrificios humanos que se relacionaban con Dionisos⁴⁴³. Por otro lado Ártemis tiene una relación permanente con ninfas, al igual que Dioniso que aparece siempre vinculado a algún grupo de mujeres. Incluso en un juego de máscaras mítico a Ártemis se le vincula con Ariadna⁴⁴⁴. Sin embargo son dos aspectos donde la comunión entre Ártemis y Dioniso es más significativa —aspectos que están entrelazados esencialmente el uno con el otro— y que son los que Klossowski desarrollará de manera más intensa: la alteridad y la máscara. Al igual que Gorgo, Dioniso y Ártemis guardan una relación fundamental, según sus propias modalidades, con la alteridad, con la experiencia de los griegos con el Otro⁴⁴⁵. Siendo la diosa del mundo salvaje lo es también de los jóvenes aun sin entrar en la civilización, aun sin integrarse con la sociedad (en su infantilismo). Diana es una diosa que habita el umbral: entre lo salvaje y lo humano. Por tanto, Ártemis no es un puro salvajismo, sino que ella actúa “de manera tal que las fronteras entre el salvajismo y la civilización se vuelven permeables, por así decirlo, porque la caza permite atravesarlas”⁴⁴⁶. Desde los márgenes, la diosa tiene a su cargo la formación de los jóvenes para asegurar su integración en la comunidad civilizada, lo cual implica un movimiento de inscripción, pero en ese mismo movimiento se anuncia la presencia tenebrosa de una alteridad con todas las posibilidades de transgresión.

Por otro lado Ártemis cumple de igual forma una función en la conducción de la guerra, aunque no es una diosa propiamente guerrera. Guía y salva dentro de ella manteniéndose en el umbral de la batalla: al mismo tiempo que evoca, desplaza el salvajismo agazapado detrás de la guerra⁴⁴⁷. Emparentada con la guerra lo está del mismo modo con el sacrificio⁴⁴⁸. Guerra y sacrificio que se levantan como umbrales entre el orden y la alteridad, y cuyo territorio implica la irrupción y la puesta en duda de los límites:

⁴⁴² Cf. Baring, Anne y Cashford, Jules, *El mito de la diosa*, Fondo de Cultura Económica, México 2005, p. 375. También Cf. *infra* Cap. VI lo referente a las corridas de toros y el dios.

⁴⁴³ Cf. Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, Madrid, 2006, p. 79.

⁴⁴⁴ *Ibidem* 126-138.

⁴⁴⁵ Cf. Vernant, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, *loc. cit.* 15-24.

⁴⁴⁶ *Ibidem* 24.

⁴⁴⁷ Cf. *Ibidem* 29-30. Cf. de igual forma el paralelismo entre la caza, el sacrificio, la guerra y el erotismo en tanto ritos transgresores en *B-EE* 67-93.

⁴⁴⁸ Cf. Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, “Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo”, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, volumen I, Taurus, Madrid, 2002, pp. 143-144.

La cierva degollada en su honor comparte la situación ambigua de la diosa, en su punto de inflexión: es el más salvaje de los animales domésticos. Su sacrificio evoca de antemano la sangre que correrá en la brutalidad de la batalla, pero a la vez vuelve hacia el enemigo y aleja del ejército, formado en orden de batalla, el peligro de la caída en la confusión del pánico o en el horror del frenesí asesino. En la intersección de los dos campos, en el momento crítico, en una situación liminal, el *sphagé*, el degüello sangriento de la bestia, no sólo representa la frontera entre la vida y la muerte, la paz y la batalla; también cuestiona el límite entre el orden civilizado.⁴⁴⁹

Cazadora, nodriza, partera, salvadora en la guerra y la batalla, a quien se le ofrece sacrificio, Ártemis es siempre la divinidad de los márgenes. Ella es “junto con Dioniso, una de esas divinidades cuyo origen la imaginación griega situaba lejos del país, como un dios venido de afuera, del extranjero”⁴⁵⁰. Ella integra lo foráneo en el mundo del orden, pero mantiene ese mismo orden para transgredirlo, o al menos creando un culto que simula tal irrupción. Dioniso es rebelde a la ciudad, que llega a ella, pero que recusan su orden. Ártemis es “una potencia que le está próxima bajo más de un aspecto: Artemisa, la que es llamada *Ortia* y cuya estatua vuelve locos y hace matarse entre sí sobre el altar a sus fieles. Esta Artemisa, pretenden algunos, sería de origen táurico y una divinidad *bárbara*”⁴⁵¹. Y en ese sentido su relación con la máscara y el éxtasis es esencial: recusación del orden, muerte pero también alteridad y barbarie. Irrupción y lejanía que a través de la danza y la música es capaz de transportar al hombre a otros lares (incluso a la muerte). Éxtasis que puede manifestarse en un viaje *in situ* si se quiere, pero al fin y al cabo posee la posibilidad de la pérdida de sí:

Si Atenea repudió la flauta, dice, ello se debe sin duda a que el instrumento deforma el rostro pero también a que no contribuye en absoluto a perfeccionar la inteligencia. Al impedir que el ejecutante utilice la palabra, se opone a su necesidad de instruirse. Y lo más importante es que el carácter de su música

⁴⁴⁹ Vernant, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, loc. cit. 30-31.

⁴⁵⁰ *Ibidem* 35.

⁴⁵¹ Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, Gedisa, Barcelona, 1997, p. 29.

no es ético sino orgiástico. No actúa sobre el modo de instrucción (*máthesis*) sino sobre el de la purificación (*kátharsis*), [...] La flauta es, pues, el instrumento por excelencia del trance, la orgía, el delirio, los ritos y las danzas de la posesión.⁴⁵²

Posesión que invade al ser, que se apoderan del creyente, al participante del culto que lo arroja al delirio. De esta manera un doble flujo de intensidades son portadas por la diosa. Por un lado comparte el horror de lo ajeno con Gorgo y Dioniso; y por el otro el goce de la danza, de la orgía, y del éxtasis con este último. Ártemis es una figura que pierde sus límites, se yergue como cazadora pero que deviene de manera contradictoria en un ser que es cazado, sacrificante y objeto de sacrificio a la vez. Ella, igual que el dios, puede devenir presa⁴⁵³. Cazadora y presa a la vez niega la identidad, y quien la observa se hunde también en esa ambigüedad. Esta reciprocidad, este juego de espejos que se desdoblan, esta extraña simetría entre la divinidad y el hombre, arroja al ser a fundirse con las fuerzas que irrumpen en la máscara. La diosa es objeto último de fascinación que ciega el ojo, mostrándole la verdad de sí mismo, el vacío sin fondo del ser que se hunde en el delirio y los bailes del goce: “El fascinado es un ojo que hace al que ve convertirse en lo visto a fuerza de mirar el ojo que, frente a él, lo mira fijamente: el fascinado es un instante extático ante la forma autoritaria (ante la preforma filogenética) que lo domina”⁴⁵⁴.

Ártemis viene acompañada de un horror sagrado: el cazador que se aviene a ella posee un miedo profundo a que no sea lo suficiente digno como para participar de sus rituales, de que el sacrificio sea insuficiente. Lo cual provocaría que los mismos cazadores terminen convirtiéndose en presa de la diosa. Su búsqueda y ansia de posesión por ende implicaría el peligro de muerte, debido a sus “atributos contradictorios: virginidad y muerte, noche y luz, castidad y seducción”⁴⁵⁵. Ártemis es para Klossowski entonces una fuerza contradictoria, o mejor dicho, la imagen de una multiplicidad de intensidades que acaecen de manera simultánea y que trasforman a la mirada en ser que se hunde en su propio sacrificio:

⁴⁵² Vernant, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, loc. cit. 78.

⁴⁵³ Cf. Kerényi, Karl, *Eleusis*, Siruela, Madrid, 2004, p. 72.

⁴⁵⁴ Quignard, Pascal, *Vida secreta*, Espasa, Madrid, 2003, p. 65.

⁴⁵⁵ *K-BD* 5.

Quienquiera que se apegue a uno de sus atributos se acarrea inmediatamente la contradicción del otro. Cazadores que la invocáis, guardaos de escudriñar demasiado esta contradicción: correréis una suerte harto similar a la de la presa. El arco que tensáis es materia flexible del sacramento de la virgen; a cada uno de vuestros deseos responde una flecha de su carcaj; así como la cuerda se afloja al partir la flecha, así la vida al partir el deseo.⁴⁵⁶

Si bien es verdad que Ártemis no es representada en la tradición usando máscaras —aunque en su culto esas máscaras y los disfraces ocupan un lugar de preferencia⁴⁵⁷— Klossowski hace de su aparición un juego de enmascaramiento permanente donde la visión de la diosa comparte con Dioniso el horror sagrado. Klossowski escribe: “No observes a Ártemis cara a cara: te desvanecerías ante su mirada [...] su mirada: para vosotros la muerte”⁴⁵⁸. La diosa, sin embargo, puede verse de soslayo, de perfil, o de espaldas. La mirada directa implica la perdición. Ártemis es, o vista a través de una simulación, o fuente de aniquilación. La diosa se confunde con Dioniso, o mejor dicho, en Klossowski toda la divinidad se mezcla y entrecruza. Y lo hace fundamentalmente a través de simulacros que tienen características dionisiacas: “En latín los *simulacra*, los *simul*, son los soportes de los fantasmas (de las imágenes luminosas). Los dioses eran sobre todo compañeros imaginarios —*simul*, dobles, *personae*, máscaras dionisiacas—”⁴⁵⁹. En *El baño de Diana* los dioses se presentan a través de un teatro de la confusión, en el cual se conforma una especie de politeísmo dionisiaco.

Este politeísmo se expresa en el entrecruzamiento de las potencias divinas a través de la múltiple simulación. En el capítulo “Confidencias del Demonio diano” se narra en voz del demonio —medio por el cual la divinidad tiene su epifanía⁴⁶⁰— la seducción del padre

⁴⁵⁶ *Ibidem* 5.

⁴⁵⁷ Cf. Vernant, Jean-Pierre y Frontisi-Ducroix, F., “Figuras de la máscara en la antigua Grecia” en Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, volumen II, Taurus, Madrid, 2002, p. 30.

⁴⁵⁸ *K-BD* 37.

⁴⁵⁹ Quignard, Pascal, *El sexo y el espanto*, loc. cit. 115.

⁴⁶⁰ Como veremos más adelante los demonios tienen la función en *El baño de Diana* de ser las máscaras a través de las cuales la diosa se revela.

de los dioses a Calisto⁴⁶¹, seducción que recusa toda pretensión cerrada del ser. Por un lado Zeus ha concedido la salvaguardia de una virginidad eterna a Ártemis. Pero dicha concesión por sí misma implicaría la pretensión de “cuestionar la pluralidad de las personas en el seno de la divinidad: Ártemis identificaba la integridad divina con la castidad”⁴⁶². Lo que significa la reivindicación de toda la divinidad (en tanto integridad) para ella. Reivindicación que concluiría en hacer un “acto de monoteísmo”⁴⁶³. A pesar de ello Zeus, en su responsabilidad del equilibrio olímpico y afectado de igual modo por el deseo y el enamoramiento hacia la ninfa —compañera de Ártemis, no menos casta de ella—, seduce a Calisto simulando ser la misma Ártemis. Y en esa seducción y simulación desmiente “solemnemente una concepción tan estrecha como la que identificaba la esencia divina con la castidad. Restablecido así el equilibrio”⁴⁶⁴. Otorgando y después transgrediendo la integridad divina en tanto castidad, el Padre de los dioses engaña toda concepción monolítica y cerrada de lo sagrado. Se mantiene la virginidad de Ártemis, pero en un movimiento contradictorio (tal como es la naturaleza de lo hierático), engaña simulando ser la diosa. La misma diosa cede su propia teofanía. Y esa concesión, nos dice el demonio, se da debido al argumento dado a la diosa por Hermes:

Recuerda, ¡oh, diosa!, que antes de nacer en Délos, o, mejor dicho, de nacer de Leto, fuiste en tu estado original, y sigues siéndolo, la antigua divinidad de la Noche fecunda, y que, habiéndote poseído el Padre de los dioses a pesar de tu castidad presente, te hizo madre, a ti que pariste a ese dios del que tanto reniegas ahora, en tu actual teofanía, un dios que, aunque sea tu hijo, te ruboriza en cuanto se le nombra: Eros, y cuya maternidad dejas que Afrodita se atribuya impudicamente.⁴⁶⁵

En una simulación (que es en realidad una reduplicación de simulaciones) Zeus adquiere la imagen de Ártemis (que es a la vez múltiple), pero lo hace a través del demonio que presta su cuerpo para la teofanía. Simulación que afirma por un lado el

⁴⁶¹ Klossowski aquí hace de igual forma una libre repetición del mito. Para la seducción de Calisto *cf.* Ovidio, *Metamorfosis*, *loc. cit.* 254-257.

⁴⁶² *K-BD* 37.

⁴⁶³ *Ibidem* 37.

⁴⁶⁴ *Ibidem* 37.

⁴⁶⁵ *Ibidem* 38.

politeísmo creado por el juego hierático hundido en la risa soberana de Klossowski, y por el otro el principio diverso de las intensidades y fuerzas que conforman al ser. Fondo que muestra un gesto de solecismo que a la vez que expresa la castidad en Ártemis y afirma la fuerza del erotismo a través de su imagen. Solecismo que en el fondo es imposible de ser expresado a través del código de los signos cotidianos.

Este politeísmo nos arroja a la contradicción. La multiplicidad de los dioses, que expresa el contacto con las potencias de la vida, sólo puede ser aprehendida en una expresión que supera el saber. De este modo, para Klossowski la única vía de experimentar lo sagrado (es decir, poder ver lo que supera al ojo, tener contacto con lo que desborda al ser) es aquella que recusa el lenguaje. La metamorfosis de Acteón en ciervo ante la figura de Diana posee un doble movimiento: por un lado se accede a lo inefable, que puede ser captado, puede ser pensado; pero en la transformación la imposibilidad del habla impide toda comunicación de ese pensamiento. Acteón deviene ciervo conservando la capacidad del pensamiento, pero en tanto animal le resulta imposible hablar. El primer indicio de este rompimiento se encuentra en la búsqueda de Diana por parte de Acteón, movimiento que lo arroja más allá de las palabras. Klossowski escribe que tal vez esa búsqueda no sea más que:

la depuración de las imágenes que el nombre de Diana suscita en su mente: para encontrar la *verdadera fuente* en la que se baña la diosa, el asceta debe, en la noche oscura, remontar al nacimiento de las palabras, al punto de partida de la reflexión de Diana; ahí es donde la diosa se despoja de su cuerpo aparente, donde se entrega en su cuerpo esencial...⁴⁶⁶

Movimiento cada vez más lejano hacia la verdadera fuente de la vida, noche más allá de las palabras en la cual la aparición incendiada y última tiene lugar. Aparición que acontece en la inmediatez de lo divino. En esa instancia divina la diosa misma comete solecismo: en primer lugar se ofrece a la mirada y con ello a la ilusión de ser compartida:

⁴⁶⁶ *Ibidem* 49-40.

«*Diana hubiera querido tener sus flechas.*» Pero ha depuesto sus armas. A cambio, sus manos, que se disponían a lavar su cuerpo, hacen ahora un imprevisto gesto de pudor, y, revelando lo que ocultan, descubren un vientre fecundable, debajo del cual sus palmas cubren el pubis acusado; pero la vulva resbala entre sus dedos: ardid del demonio que le presta estos encantos visibles como el más opaco velo de su divinidad. Impasible en el ser que habita un cuerpo inefable, hecho de silencio, pero sometida en su teofanía a las emociones de un cuerpo en el que se sabe deseada, Diana casta se expone a la vergüenza de ofrecer encantos decibles; y, porque es impasible, Diana se ruboriza ante Acteón, Diana se ruboriza de su castidad.⁴⁶⁷

A la vez que se ofrece a la mirada y se entrega, donde la ilusoria condición de ser compartida acaece, tiene lugar la metamorfosis del cazador en ciervo. Tras la plenitud el contemplador se pierde transformándose, y con ello se pierde la posibilidad de llevar dicha visión al habla, de representar lo sacro con las palabras. El baño de Diana es “un acontecimiento imprevisible y exterior a Acteón”⁴⁶⁸ y por tanto fuera de todo lugar, cuya visión lo lleva más allá del nacimiento de toda palabra: “ve a Diana bañándose y no puede decir lo que ve”⁴⁶⁹. Escena inesperada, intrusa e inenarrable, porque si pudiera decir lo que ve, dejaría de ver. La mirada de lo que no puede verse abre el ojo pero ciega el del lenguaje⁴⁷⁰. En el momento de la transformación en ciervo, Diana dice a Acteón:

¡Cuenta ahora que me has visto sin velo! — Si puedes hacerlo, ¡allá tú! La provocación: ¡Vete a decirlo — vete a describir la desnudez de Diana — vete a describir mis encantos — es sin duda lo que estás esperando, lo que a tus semejantes les gustaría saber! La ironía: Si puedes hacerlo, ¡allá tú!⁴⁷¹

⁴⁶⁷ *Ibidem* 53.

⁴⁶⁸ *Ibidem* 47.

⁴⁶⁹ *Ibidem* 47.

⁴⁷⁰ En el sentido que expresamos respecto al ojo en nuestro análisis de *Historia del ojo*. Cf. *infra* Cap. VI.

⁴⁷¹ *K-BD* 55.

Imposibilidad de lenguaje, transformación que destruye a Acteón en la contemplación que le ha permitido una experiencia que no puede ser contada. Ante el contacto con la fuente del ser, la identidad es elidida y la experiencia deviene inefable. Diana se ofrece a la mirada y al hacerlo niega la posibilidad de su divulgación en el lenguaje, porque la esencia del mito es la experiencia de la mirada de lo que no es posible mirar. Mirada que se hunde en la ceguera en la que otro tipo de visión es posible, una visión otra que está inmersa en “la pantomima que es el mito mismo”⁴⁷². De este modo, en la misma epifanía lo sacro huye, se ausenta. Posesión paradójica de la diosa que a la vez que se entrega huye, haciendo huir al mismo ser que la posee. La diosa huye de Acteón haciendo que éste huya de sí mismo, en éxtasis, en su metamorfosis. Irrupción que no deja nada tras de sí, ni la capacidad de compartir la experiencia ni al ser que experimento tal visión. Klossowski entonces hace del mito una pintura múltiple que expresa este politeísmo, pero es el suyo un politeísmo quizá demasiado dionisiaco y, en ese sentido paródico, en plenitud. Él mismo lo reconoce: “es posible que seamos injustos, que le atribuyamos [a Acteón] o demasiadas intenciones dionisiacas: ser despedazado y esparcido después por el universo; o demasiadas burdas supercherías”⁴⁷³. Este reconocimiento es, en el fondo, afirmación de su propia libertad de creación. Libertad de hundirse en la expresión de una teatralidad sagrada y cósmica que hace de la confusión una manifestación del fondo intercambiable de la vida que va más allá del nacimiento de las palabras. El baño de Diana es la imagen última de la búsqueda de lo sagrado que aparece incandescente y que abisma al hombre en la noche de su propia contemplación donde deviene todos los dioses que crea.

3.- El cuerpo desnudo de Diana

La imagen del baño de Diana en Klossowski expresa lo que hemos llamado, quizás paródicamente, un politeísmo dionisiaco. Pero el fondo de la vida se manifiesta en su obra

⁴⁷² *Ibidem* 56.

⁴⁷³ *Ibidem* 63.

de múltiples maneras, a través de diversas imágenes que se desdoblan: no sólo en la confusión de los dioses, sino en la misma simulación de la diosa al devenir cuerpo que se presta el baño, en el mismo acto de encarnación y en el de prestarse a las aguas de la fuente y de la mirada. La diosa es siempre huidiza, lejana, inaccesible, sin embargo al acceder al baño, se presta al mismo tiempo, por descuido o voluntariamente, a la mirada. Con ello se abandona a la posibilidad de su profanación, a la posibilidad paradójica de su puesta en común. Pero esta profanación comienza antes de toda mirada, desde el hecho de entregarse, simulando las necesidades humanas, al mismo baño. El primer aspecto del acercamiento de la diosa a lo humano es la acción de encarnarse, de volcarse en un cuerpo:

los dioses asumen un cuerpo propio, lo cuidan, y se entretienen cuidándolo, simulando sentir sus necesidades, antes que sintiéndolas realmente. Lo hacen por respeto humano. Diana, como las demás diosas, interpreta enteramente su papel de mujer. Diana se lava como las demás diosas.⁴⁷⁴

El baño de la diosa tiene como primera instancia, escribe Klossowski, la búsqueda de la purificación de toda dimensión útil. Diana no se alimenta de los animales que caza, sino que con el producto de esa actividad alimenta a los cíclopes, los cuales representan las energías inferiores, que son “industriosas y trabajadoras, sometidas a la existencia lúdica y alegre de los dioses [...] trabajando para el Olimpo perfectamente inútil: tan inútil que podría muy bien prescindir de sí mismo”⁴⁷⁵. Lo sagrado, lo divino, es soberano, es decir, liberado de toda utilidad, incluso la de existir. Esta inutilidad se trasfiere al propio baño: Diana no se lava por necesidad, Diana se purifica de la sangre derramada del contacto con las necesidades terrestres: “*se purifica de una actividad útil*”⁴⁷⁶. Y en ese baño, en la desnudez enfrentada a al baño, surge el simulacro de un cuerpo que aparenta utilidad. Error que es el motivo de la destrucción de Acteón. Él cree que Diana está realmente cansada, cubierta de sudor, y por ello necesita refrescarse. Engaño que lo arroja a la búsqueda del contacto con “la presencia

⁴⁷⁴ *Ibidem* 17.

⁴⁷⁵ *Ibidem* 17.

⁴⁷⁶ *Ibidem* 18.

real”⁴⁷⁷. El simulacro, la máscara de utilidad, es decir, el devenir profano de la diosa, será causa de su perdición.

Creemos adecuado analizar con más profundidad los componentes del baño de Diana para mostrar la pluralidad de dimensiones que expresa. Estos elementos son la inmersión en las aguas de la diosa y el cuerpo desnudo que se lava. El primer aspecto de esa figura es el agua, símbolo con múltiples acepciones: purificación por un lado, pero al mismo tiempo sensualidad y muerte⁴⁷⁸. Para el baño como símbolo de sensualidad (en específico en el baño para la cultura grecolatina) referiremos a lo escrito por Paul Veyne. Para Veyne el baño es “el símbolo inesperado de la unión sexual en Grecia como en Roma”⁴⁷⁹. Unión que se relaciona con una higiene íntima pero que se expresa también como metáfora de “las delicias conyugales”⁴⁸⁰. Según Veyne existía en Grecia y en Roma dos momentos del baño, uno antes y otro después de la unión, actos de purificación y en cuya presencia ningún hombre debía ser aceptado. Pero el baño es de la misma manera una representación de la consumación sensual. Paul Veyne refiere a Ovidio, Esquilo y Eurípides, entre otros autores, para hacer notar la fusión entre la pureza y las delicias eróticas de esta imagen en la cultura grecolatina⁴⁸¹.

El baño también puede ser puesto en relación de igual modo con lo dionisiaco. Lo líquido es tanto expresión como un medio para el dios: el agua “es para el sentir mitológico el elemento en el que habitan los secretos primigenios de la vida. El nacimiento y la muerte, el pasado, el presente y el futuro cierran aquí sus filas. Ahí donde se encuentran los orígenes del Devenir, está también la profecía”⁴⁸², y es ahí donde Dioniso se encuentra a sus anchas. El agua revela

⁴⁷⁷ *Ibidem* 18. Nótese cómo Klossowski, ahora recreando un mito grecolatino, utiliza la misma terminología teológica cristiana de *Las leyes de la hospitalidad*, y con ello continua con ese juego especular de duplicación teológica en su mirada. Cf. *supra* Cap. IV.

⁴⁷⁸ El agua por supuesto posee infinitos sentidos simbólicos Cf. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1985, pp. 52-60. Para el agua como símbolo de purificación ver por ejemplo Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 203-227.

⁴⁷⁹ Veyne, Paul, “El llamado fresco de los misterios en Pompeya”, en Veyne, Paul, Lissarague, François y Frontisi-Ducroux, François, *Los misterios del Gineceo*, Akal, Madrid, 2003, p. 23.

⁴⁸⁰ *Ibidem* 62.

⁴⁸¹ Cf. *ibidem* 63-65.

⁴⁸² Otto, Walter, F, *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, Madrid, 2006, p. 119. Para ver todos los aspectos dionisiacos del agua cf. 118-126 de esta misma referencia.

“como él, una naturaleza dúplice, una clara, alegre, vivificante, y otra oscura, misteriosa, peligrosa y mortal”⁴⁸³. Dioniso procede del agua y regresa a ella, y como tal comparte con ella sus características⁴⁸⁴.

En Klossowski estos aspectos del agua —la purificación, la sensualidad y lo dionisiaco— son fundamentales en su libre recreación del mito. Diana se purifica de la dimensión de lo útil en el baño, pero ese acto es contradictorio, ya que para purificarse debe prestarse a un cuerpo y con ello corre el riesgo de ser profanada, invadida por la fuerza erótica. En el capítulo “La advertencia de Alfeo” se narra cómo Alfeo, dios del río con ese mismo nombre, surge del río para dirigirse a Acteón y compartir alguna enseñanza respecto a su pretensión de posesión de lo imposible. Alfeo buscó como Acteón conquistar a Diana debido a la seducción provocada por ella en la insistencia de aparecerse como esbelta doncella. El dios cuenta cómo Diana, disfrazada de la ninfa Aretusa, se hunde y se entrega en las aguas de Alfeo:

y al verla así desnuda, pero velada por la tangible desnudez de Aretusa, turbar con sus manos y sus muslos la fluida paz de mis sentidos reprimidos, cedo una vez más a la insensata necesidad de ofrecerle mi virilidad bajo la apariencia de un mortal; entonces ella, totalmente desnuda, emprende la huida.⁴⁸⁵

Entrega y evasión, irrupción y fuga, la divinidad se abandona siempre de manera huidiza. En el relato hay una doble acepción del agua. Primero como del elemento de búsqueda sensual representado por Alfeo (como lo vimos con la orina en *Roberte, esta noche*, el líquido es imagen y expresión de intensidad sensual). Sin embargo la misma diosa se entrega en tanto agua transformándose ella misma en fuerza erótica, pero trasfigurada en ese elemento, también deviene huidiza: Diana se transforma en agua, tras la persecución de Alfeo ella acepta su ofrenda para después huir fluyendo de manera inapresable.

⁴⁸³ *Ibidem* 119.

⁴⁸⁴ “La llegada de Dionisos por más quedó plasmada por el recuerdo de su nave”. Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, *loc. cit.* 108. No sólo con el mar, sino las relaciones del dios con otros elementos líquidos como la miel y el vino son conocidos.

⁴⁸⁵ *K-BD* 46. Sobre el mito de Alfeo y Aretusa ver Ovidio, *Metamorfosis*, *loc. cit.* 377-379.

Entonces, abandonando ese aspecto encantador que había desencadenado mi tumulto, acepta la ofrenda de mi verdadera naturaleza; sus formas se vuelven líquidas y transparentes, entremezcladas con las mías. Sentía ahora su presencia por la intensa corriente que me imprimía. Pero, mientras ella aplacaba así mi efervescencia en el seno de la tierra, abría un abismo, y por otros antros tenebrosos fluía hasta Ortigia; allí volvió a salir a la luz y se encontró de nuevo en su límpida castidad.⁴⁸⁶

Esta caracterización de Diana en un doble movimiento, de seducción y entrega pero a la vez de fuga, es la enseñanza de Alfeo a Acteón: el desvanecimiento de la forma al que aspira el deseo de lo sagrado. La divinidad ante tal deseo deviene simulacro que se funde con Alfeo a la vez que se escurre entre los dedos en esa posesión imposible. Entrega contradictoria en lo fluido que al igual que inunda y embriaga, se escapa. El agua es al mismo tiempo potencia y máscara: simulacro que es invadido por la alteridad en plenitud es a la vez abismo y fuga. Ahí podemos hacer notar otro aspecto del elemento líquido: su naturaleza especular⁴⁸⁷, y con ello la posibilidad de desdoblar la imagen. El agua se configura en *El baño de Diana* como un símbolo de potencia del doble, como una máscara que invade torrencialmente, pero que en el desdoblamiento siempre huye. Intensidad sacra que es así soberana e imprevisible. Si Acteón hubiera comprendido la enseñanza de Alfeo, afirma Klossowski, hubiera emprendido su marcha abandonado al azar, ya que el baño de Diana es “un acontecimiento imprevisible y exterior”⁴⁸⁸ sin lugar ni tiempo, más allá “del nacimiento de toda palabra”⁴⁸⁹, escena “siempre inesperada”⁴⁹⁰, que invade, que irrumpe, y que se escurre entre los dedos, que se desvanece.

El segundo aspecto del baño de la diosa es el cuerpo desnudo que se encarna y se entrega tanto a las aguas y como a la mirada. El aspecto esencial de ese cuerpo es su desnudez.

⁴⁸⁶ *Ibidem* 46.

⁴⁸⁷ Cf. Veyne, Paul, “El llamado fresco de los misterios en Pompeya”, *loc. cit.* 30.

⁴⁸⁸ *K-BD* 47.

⁴⁸⁹ *Ibidem* 47.

⁴⁹⁰ *Ibidem* 47.

Desnudez que no es ni animal ni natural, sino apariencia última y sagrada, sesgada y abismal. El cuerpo desnudo es primordialmente un cuerpo revelado, pero asimismo es apariencia última. Es una imagen contradictoria que muestra al mismo tiempo que conserva un resto oculto a la mirada profana, debido a que, como afirma Giorgio Agamben, la desnudez es inseparable en nuestra cultura de “una signatura teológica”⁴⁹¹. Signatura que tiene su origen en el peso simbólico de otro mito, el de Adán y Eva.

Los dos personajes bíblicos se percatan de su desnudez después de comer del fruto del bien y del mal, después de la desobediencia a Dios, del pecado. La conciencia de la desnudez así, posee una relación directa con el mal. De esta manera, Agamben afirma que la conciencia de la desnudez es la desnudez misma, es decir, la desnudez no es animal ni neutra, sino es la exhibición y la contemplación del cuerpo desnudo consecuencia del pecado. Este pecado es entendido como caída y pérdida en dos sentidos: caída y pérdida de la gracia por un lado, y por otro de los vestidos. Ello sólo puede comprenderse si se presupone que antes la caída el cuerpo no estaba plenamente desnudo, sino cubiertos por la gracia. La desnudez en el hombre no es entonces un estado natural, puro e inocente, sino que está marcada por una caída, por un develamiento, por un desnudamiento hacia la naturaleza originaria del hombre. Pero que precisamente por este proceso no puede regresar a un estado neutral e inocente, sino que el movimiento de don de gracia y su pérdida se mantiene en el cuerpo desnudo.

Una de las consecuencias del nexo teológico que en nuestra cultura une estrechamente naturaleza y gracia, desnudez y vestido es, en efecto, que la desnudez no es un estado, sino un acontecimiento [...] la desnudez es siempre desnudamiento y puesta al desnudo, nunca forma y posesión estable. En todo caso, difícil de aferrar, imposible de retener.⁴⁹²

⁴⁹¹Agamben, Giorgio, “Desnudez”, *Desnudez*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011, p. 83. Nos permitiremos aquí también, como Klossowski, el juego de duplicación teológica utilizando el análisis de la desnudez realizado a partir de la teología judeo-cristiana por Agamben para extraer algunos elementos que aplican a la desnudez de Diana. Es importante señalar que la desnudez en la obra de Klossowski, al ser siempre investida por formas teológicas (aunque de manera paródica), esta signatura es siempre mantenida para su transgresión. Lo cual no quiere decir que suscribamos que en todos los aspectos de “nuestra cultura” la desnudez posea esas dimensiones.

⁴⁹² *Ibidem* 94.

Este desnudamiento trae otro efecto consigo. Agamben refiere al teólogo Erik Petersen, (que según él es uno de los pocos teólogos modernos que han reflexionado sobre el tema de la desnudez) para afirmar que el vestido, el hábito, hace al hombre, porque la naturaleza humana no es interpretable. Sólo el vestido le confiere dignidad y hace visible aquello a lo “que Dios lo ha destinado a través del don de la gracia y de la gloria”⁴⁹³, mientras que la carne (la exhibición del cuerpo desnudo) involucra corrupción y putrefacción. Ello significa que el pecado no ha introducido el mal en el mundo, sino que sólo lo ha revelado. El revelado del cuerpo, de la carne, entonces es un acontecimiento donde se pierde la dignidad el destino glorioso del hombre y la posibilidad de interpretarlo. La caída en el mal, que es el desnudamiento, implica la pérdida del destino, de la dignidad, de la identidad del hombre. La naturaleza y la desnudez son imposibles como estado puro según esta visión. Son el resultado de la revelación, de la epifanía, de la caída. La transgresión de la ley de Dios, del orden impuesto por él, es el paso de una desnudez sin vergüenza (vestida por la gracia) a una desnudez maldita (sin vestidos ni gracia). Ahora bien, esta desnudez (no neutral sino transgresora) es precisamente el movimiento maldito que busca, según Agamben, el sádico:

La especial encarnación que este busca realizar es “lo obsceno”, pero lo obsceno no es más que la ausencia de gracia: [...] Por eso el sádico trata por todos los medios de hacer aparecer la carne, de hacer asumir al cuerpo del otro, por la fuerza, posturas impropias y posiciones tales que revelen su obscenidad, es decir, la pérdida irreparable de toda gracia.⁴⁹⁴

La exhibición de la desnudez, el movimiento de eliminar todo vestido, es una búsqueda querida del mal, de la caída, pero al mismo tiempo es una voluntad de exhibir lo obsceno, de mostrar lo que debe estar oculto, fuera de la vista. La desnudez vista de este modo es maldita también porque es una inmersión en lo oculto. El revelamiento está atado a una apertura de la mirada al infinito de la noche. Y en ese sentido la desnudez es un acceso al conocimiento, la apertura de la visión a algo oculto previamente. En el relato del Génesis el fruto de la caída proviene del árbol del conocimiento del bien y del mal. Fruto que está destinado a hacer

⁴⁹³ Peterson Erik, citado por Agamben, *ibidem* 93.

⁴⁹⁴ *Ibidem* 109.

“abrir los ojos”⁴⁹⁵ y a comunicar el conocimiento. Conocimiento que no es de algo concreto, sino, sobre todo, conocimiento de la posibilidad del mismo conocimiento: “conociendo la desnudez, no se conoce un objeto, sino sólo una ausencia de velos, sólo una posibilidad de conocer”⁴⁹⁶. La relación de la desnudez con el conocimiento se refuerza si se observa que ella constituye un elemento esencial del vocabulario de la filosofía y de la mística. El desnudamiento es el conocimiento de lo que hay que conocer; el ser supremo que es el ser desnudo por antonomasia. El conocimiento cumplido y extático deviene contemplación, donde el objeto que se contempla es algo vivo. La vida misma exhibida que se da a conocer “es el temblar de la cosa en el medio de su cognoscibilidad, es el temblor en el cual se da a conocer”⁴⁹⁷. Y esa es la razón por la cual la desnudez es objeto de fascinación para el hombre, porque ella no significa algo, no es un medio para acceder a algo, sino que es imagen del ser divino puesto al desnudo. La desnudez es la apariencia “infinitamente inaparente, infinitamente carente de secreto. Es decir, sublime es la apariencia en cuanto exhibe su vacuidad y, en esa exhibición, deja acontecer lo inaparente”⁴⁹⁸. La desnudez es en última instancia la apariencia plena, no la aparición de algo a través de ella, sino la aparición de sí misma. De este modo la desnudez refuerza la elisión de la oposición entre superficie y fondo. En la desnudez el fondo aparece y se presenta a sí mismo. El fondo tiene lugar en su expresión, en su apariencia. Y esa vida se percibe siempre como ausencia debido a que es inasible en su plenitud. Por tanto siempre irrumpe, y tras su plenitud, siempre se escapa. En este sentido podemos relacionar la desnudez, en tanto es apariencia activa y viviente, con el aforismo 54 de *La ciencia jovial*:

¿Qué será para mí ahora la «apariencia»? En verdad, no lo opuesto a un ser cualquiera —pues, ¡qué puedo decir acerca de ese ser que no sean sino los predicados de su apariencia! ¡En verdad no es una máscara muerta que se pueda colocar a una X desconocida y que también pueda quitársele! La apariencia es para mí lo activo y lo propiamente viviente, que burlándose de sí

⁴⁹⁵ *Ibidem* 117.

⁴⁹⁶ *Ibidem* 117-118.

⁴⁹⁷ *Ibidem* 121.

⁴⁹⁸ *Ibidem* 124

misma llega a hacerme sentir que aquí no hay más que apariencia, fuegos fatuos y danza de espíritus y nada más—. ⁴⁹⁹

La apariencia primera, no socavada por el ejercicio de la representación y el saber, es una máscara viva que arroja a la danza dionisiaca. Para Nietzsche el conocimiento, ese conocimiento otro del que hablábamos más arriba, implica el abandono a ese baile y al sueño de la existencia bajo la conciencia el “aspecto universal del sueño”⁵⁰⁰. Canto y baile se elevan como medios verdaderos de conocimiento y de vida. La desnudez vista así es por tanto apariencia que manifiesta el fuego del ser que se consume en su realización.

Un elemento adicional atraviesa la desnudez, según Agamben, que creemos pertinente mencionar tanto respecto a Klossowski como a Bataille. Ese elemento es la relación del cuerpo desnudo con el rostro en nuestra cultura. La relación entre la cara y cuerpo está marcada por una asimetría fundamental que establece que el rostro se muestre mientras que el cuerpo se vela. Primado de la cabeza

que se expresa en los modos más diversos, pero que es más o menos constante en todos los ámbitos, desde la política (donde al titular del poder se le llama la “cabeza”) hasta la religión (la metáfora cefálica de Cristo en Pablo); desde el arte (donde puede representarse la cabeza sin el cuerpo —es el retrato—, pero no —como es evidente en el “desnudo”—el cuerpo sin la cabeza).⁵⁰¹

La desnudez pone en cuestión a la cabeza (el poder, la jerarquía, el bien) y ello puede relacionarse con Klossowski y Bataille a través de la imagen del *Acéphale*, lo cual implicaría un nuevo movimiento circular, una nueva repetición de transgresión de subversión de todo orden. La desnudez es entonces todo ello: caída y pecado que mantiene la gracia para transgredirla (su eliminación total concluiría en una desnudez animal y neutra); pérdida de los vestidos que conforman al hombre y a su identidad; movimiento maldito que busca la presentación de lo obscuro; conocimiento otro, de lo divino y del conocimiento mismo.

⁴⁹⁹ Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, pp. 143-144.

⁵⁰⁰ *Ibidem* 144. Cf. el resto del aforismo 54 de Nietzsche.

⁵⁰¹ Agamben, Giorgio, “Desnudez”, *loc. cit.* 129.

Desnudez que no es mediación sino presentación del ser desnudo. Por tanto, desnudez como apariencia última y pura: “que, como una voz blanca, no significa nada y, precisamente por eso, nos traspasa”⁵⁰².

En Klossowski el cuerpo de Diana, buscado y deseado, posee esas características, esas potencias: sensualidad, caída, pérdida, elisión de la identidad, puesta en escena de lo obscuro, de intensidades, conocimiento no representativo del fondo de la vida. Diana es pura apariencia, pero al igual que Roberte, es una apariencia siempre en desplazamiento, que no significa nada y que se repite en la diferencia. Es apariencia y presentación última en cada repetición, diferencia que se desdobra, no para crear capas a ser descubiertas en profundidad, sino para mostrar cada vez el despliegue en la superficie como campo de batalla de las fuerzas sensuales, eróticas y malditas que obsesionan a Klossowski. Intensidades descodificadas que conforman una creación puntual, que se exhibe en plenitud para consumirse. Cada una de las formas descritas en *El baño de Diana*, cada una de las imágenes generadas en la escritura de Klossowski (a las que se les puede sumar cada una de las expresiones plásticas que reproducen el tema realizadas por nuestro autor), valen en tanto exhibidas por sí mismas, como multitud de máscaras dionisiacas, como fuerzas que conforman su expresión de manera singular.

Ahora bien, en Klossowski, el juego de duplicación de las imágenes simula una representación (una mediación), pero sólo lo hace para insistir en el gesto del simulacro que es singular cada vez. Como hemos dicho, para Klossowski la simulación no es la copia semejante de algo, sino el despliegue de singularidades. En el simulacro de una representación —es decir, a través de una mediación, que en la libertad artística no hace más que exhibir la imagen que se basta a sí misma— Diana (su cuerpo, su desnudez) es mostrada cada vez en su plenitud. Contradicción donde la duplicación elimina toda mediación. De esa manera en la simulación de una representación una expresión de canto y danza acontece y se consume en la irrupción de la vida expresada artísticamente. Así hay que entender toda mediación (de la imaginación de Acteón o del demonio a través del cual se encarna la diosa) como una parodia que arroja a un “teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado,

⁵⁰² *Ibidem* 133.

fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos”⁵⁰³. Drama donde la diosa se manifiesta, pero lo hace creándose en el mismo despliegue múltiple y diverso de su imagen. Expresión que no preexiste a su representación teatral, al abandono a su encarnación en el cuerpo glorioso.

En *El baño de Diana* la diosa se presentará ante Acteón primero a través de la propia imaginación de éste: “Diana invisible observa a Acteón que imagina a la diosa desnuda. A medida que Acteón se abisma en su meditación, Diana se corporifica. Primero desea ver su propio cuerpo, después bañarlo en las ondas”⁵⁰⁴. Diana busca verse en la imaginación de quien lo observa, desea el instante de su realización corpórea, desea desdoblarse en la reflexión del Acteón. Reflexión entendida tanto como meditación, como creación del reflejo de la diosa. La voluntad de vida busca su profanación en la mirada de Acteón, su deseo “de verse es un impulso que siente en el transcurso de la cacería”⁵⁰⁵. Diana se encarna, toma los atributos del cuerpo, sus limitaciones, cae de su gloria celestial a la contingencia de las formas humanas, se somete al peso de la materialidad, conoce el cansancio y la necesidad de descanso, y aunque “sea impasible en tanto que divinidad, [ella] acepta también el inconveniente o el placer de ser vista como diosa”⁵⁰⁶. Encarnación en la imaginación que la desnuda, la hace caer de su estado sagrado. Al devenir cuerpo, aunque sea a través de la imaginación (al devenir imagen), la diosa con la que “ningún mortal pudo, conforme al destino, pretender unirse”⁵⁰⁷ es profanada por la simple posibilidad de ser mirada, de ser revelada.

El deseo de ver su propio cuerpo en la imaginación del otro, de desdoblarse especularmente, “implica el riesgo de ser mancillada por la mirada de un mortal, y con este riesgo, primero la representación, y pronto el deseo de la mancha se introduce en la naturaleza de la diosa”⁵⁰⁸.

⁵⁰³ Foucault, Michel, “*Theatrum Philosophicum*”, en Foucault, Michel y Deleuze, Gilles, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 15.

⁵⁰⁴ *K-BD* 27.

⁵⁰⁵ *Ibidem* 27.

⁵⁰⁶ *Ibidem* 27.

⁵⁰⁷ *Ibidem* 11.

⁵⁰⁸ *Ibidem* 27.

Mirar el cuerpo sagrado y transgredirlo son la misma cosa. La voluntad de corporeizarse de Diana la convierte en un ser contradictorio: diosa que acecha, pero que en tanto se encarna deviene presa y es acechada. Ella quiere verse y dejarse ver; sin embargo, a pesar de su deseo, “no por ello deja de luchar”⁵⁰⁹. Su naturaleza contradictoria se manifiesta en un gesto múltiple de solecismo: “Consiente en ser vista, si es para sacrificar, para seguir matando; pero al matar se entrega. Si es mancillada con la mirada, matará; pero exaltará a quien, moribundo, la haya visto”⁵¹⁰. Diana accede a ser vista, a ser transgredida, es presa de la mirada pero a la vez es cazadora y verdugo. Desdoblamiento que se refleja en Acteón: cazador y presa, y con ello espejo de la naturaleza de la diosa. Diana se exhibe tal como Acteón se la imagina creando una comunión entre la voluntad soberana de la diosa y la mirada transgresora. Quiere ser adorada como diosa pero también como mujer en ese cuerpo desnudo que trastorna la mirada.

Esta encarnación de la diosa acontece a través de un sinfín de desdoblamientos. En la obra de Klossowski existe una compulsión de creación de simulacros que se realiza en la insistencia y en la exageración del esquema de duplicación⁵¹¹. De este modo, no sólo a través de la imaginación, sino a través de un pacto con un demonio intermedio entre los dioses y los hombres es como la diosa se manifiesta y se exhibe. En el ensayo “Gide, Du Bos y el demonio”⁵¹² Klossowski retoma una definición de la demonología a partir de Tertuliano y la aplica a este demonio mediador en *El baño de Diana*. Para Tertuliano el demonio, escribe Klossowski, “es esencialmente el simulador [...] sin personalidad propia, es antes que nada inclinación, influencia gracias a una existencia tomada de prestado”⁵¹³. El demonio simula a los muertos con lo cual acredita la preexistencia del alma y su errar en la tierra, denigrando con ello el dogma de la resurrección. De esta manera sucumbir a lo maligno es sinónimo de sucumbir a la impostura: “el arte es un simulacro y el artista un simulador”⁵¹⁴.

⁵⁰⁹ *Ibidem* 28.

⁵¹⁰ *Ibidem* 28.

⁵¹¹ Cf. “La description, l’argumentation, le récit”, *K-DN* 131.

⁵¹² “Gide, Du Bos y el demonio”, *K-TFD* 45-60.

⁵¹³ *Ibidem* 48.

⁵¹⁴ *Ibidem* 49.

Este gesto de impostura lo toma prestado nuestro autor de la teología de los Padres de la Iglesia —prosiguiendo con el juego de duplicidad teológica⁵¹⁵— para dar génesis a la epifanía de la diosa. Y por supuesto vale la pena relacionar a este demonio con el eterno retorno recordando que es en voz de otro demonio donde esta doctrina se simula en el aforismo 341 de *La ciencia jovial*. Así la encarnación de Diana es una puesta en escena de un instante de éxtasis, sin fin ni sentido, que se quiere eterno, donde Acteón accedería a lo sacro a través de la simulación. *El baño de Diana* es así una puesta en escena con múltiples funciones de simulación por parte del demonio. Simulación que permite a la diosa manifestarse en una realidad profana, dejando intacta la impasibilidad de los dioses a la vez que permite el despliegue de sus pasiones en una imagen dual y contradictoria:

los demonios o bien son mediadores entre los dioses y los hombres, o bien — y éste es el caso más frecuente— no son más que las máscaras, los mimos que interpretan su papel. En ambos casos remedan a los dioses, y algunas veces, cuando estos últimos se han recogido en su impasibilidad —que en realidad no abandonan jamás—, indiferentes a esos seres que se confundían por un momento con ellos, esos histriones demoníacos siguen imitándolos.⁵¹⁶

De la misma manera que la desnudez es la caída de un estado de gracia a un estado maldito, los dioses caen de la impasibilidad a través de los simulacros. En un tiempo conservan su estado de gracia y se entregan a la infamia a través de la simulación del cuerpo. Los demonios, escribe Klossowski, poseen cuerpos con flexibilidad y sutileza infinitas que prestan a diversos dioses. Su morbidez además conviene en especial a las diosas: su cuerpo es tan maleable y fluido que el demonio se inclina a prestárselo a las diosas con la esperanza de prostituirlas con los mortales, entreteniéndose con

⁵¹⁵ Aunque Tertuliano por supuesto desarrolla su demonología a partir de la cultura clásica. Por ejemplo, en el banquete de Platón en voz de Diótima se dice: “La divinidad no tiene contacto con el hombre, sino que es a través de este demon como se produce todo contacto y diálogo entre los dioses y los hombres, tanto como si están despiertos como si están durmiendo”, “Banquete”, *Diálogos*, volumen III, Gredos, Madrid, 1992, p. 247. “Klossowski tiene la convicción de que, muerto el Dios único, muertos también de risa los dioses polimorfos, el mundo continúa bajo el siniestro poder taumatúrgico de démones y demonios. [...] Démones y demonios terminan, no obstante, coincidiendo en una potencia de la que el cristianismo hizo manifestación radicalmente nefanda de lo perverso: la genialidad erótica”, Cuesta Abad, José Manuel, *Clausuras de Pierre Klossowski*, Círculo de Bellas artes, Madrid, 2008, p. 26.

⁵¹⁶ *K-BD* 32.

escenas vergonzosas, humillantes e infamantes. Diana de este modo conserva a la vez que pierde su gracia al prestarse a la simulación del cuerpo desnudo. Con ello asume “la pasibilidad del demonio en cuanto refleja su divinidad femenina en un cuerpo que quiere visible, y tanto *palpable* como inviolado; pero tanto violable como *casto*”⁵¹⁷.

La lascividad del demonio se extiende a la diosa de donde resulta “esa unión hipostática tan provocadora para los mortales que ya no pueden distinguir muy bien en esta indisoluble mezclanza a quién corresponde la arrogancia, a quién la castidad”⁵¹⁸. Diana bajo el disfraz de ese cuerpo demoniaco se permite experimentar las emociones que su naturaleza divina excluiría, disfraz que permite el solecismo que entrega a la virgen, manteniendo su castidad con el objeto de mancillarla. Este simulacro además permite a la diosa presenciar ese espectáculo (el espectáculo de su profanación) en el cuerpo de ese demonio.

En el espacio mítico de la diosa ella parece estar siempre inaccesible a Acteón. Y ese espacio absoluto, que es idéntico a la esencia de los dioses, es el que Diana decide abandonar para mostrarse, transformando su naturaleza de la Diana impasible a la Diana reflejada y profanada. Diana acepta la pasibilidad del demonio reflejándose en el cuerpo. Esta teofanía invade e irrumpe a Acteón transformándolo en ciervo, y al mismo tiempo transforma la impasibilidad de la diosa al ponerla al desnudo:

La teofanía del *Baño de Diana* tiene, pues, un doble efecto: luz emanada del principio divino, suspende el tiempo y suspende la reflexión del tiempo; entonces, el espacio mítico rodea a Acteón y la metamorfosis en ciervo se efectúa. Éste es el éxtasis de un *Acteón que anda al azar* y que irrumpe en el espacio mítico donde Diana se baña. Pero esta misma teofanía atraviesa el espacio mítico; y las ondas que bañan a Diana aparecen como el espejo de su

⁵¹⁷*Ibidem* 33.

⁵¹⁸ *Ibidem* 33. Recuérdese que la unión hipostática designa la unión de dos naturalezas en Jesús (la divina y humana).

impalpable desnudez: *Diana reflejada reabsorbe en su principio su desnudez por un momento visible.*⁵¹⁹

Doble movimiento, de profanación y de caída, pero también de éxtasis. La desnudez de Diana, su desnudamiento, hace que su principio sea atravesado por la profanación: entrega, sacrificio, mancilla, pérdida de gracia, de impasibilidad para asumir el cuerpo entregado a la infamia. Y en esa entrega, en esa reflexión pierde su identidad al devenir múltiples formas: sea la ninfa Aretusa, sea agua, sea cuerpo del demonio. Duplicación que la arroja a gozar emociones infames y a verse ella misma en espectáculo de su goce. Simulacro que es en última instancia esencialmente obsceno: mancilla, erotismo y exhibición de lo inapresable, de aquello que está detrás de la escena, del fondo de la vida.

Esta imagen del desnudo como apariencia última que expresa un campo de intensidades se reafirma si consideramos el significado que tiene para Klossowski la pintura del desnudo. En un ensayo llamando “La *décadence du nu*” afirma que se debe pintar el desnudo, no acorde con la anatomía del cuerpo humano, sino acorde con la anatomía del cuadro. Las formas del desnudo apuntan a una soberanía de la sintaxis del cuadro (entendida como la propagación de los colores en la superficie) en donde sus elementos son autónomos de nuestra perspectiva natural⁵²⁰.

De este modo podríamos decir que la creación del cuerpo de Diana, en su desnudez, es independiente de toda tradición (aunque la utilice), de toda limitación del saber y de cualquier frontera del ser. Es desnudez que se expresa a partir de la sintaxis de la propia imagen, es decir, de la propagación de las intensidades sobre la superficie de cada desnudamiento. Los diferentes elementos de expresión deben responder a su propia necesidad, a la soberanía del arte. La anatomía de la imagen implica que “le tableau est un *en-soi* qui s’anime, qui respire selon ses lois propres”⁵²¹. Diana, su cuerpo inmerso en el baño, no es reproducción de un objeto o de un tema. La exhibición de un sentimiento conlleva una expresión tal que sólo puede comunicarse con ideogramas, con imágenes que comunican de forma paradójica lo

⁵¹⁹ *Ibidem* 43.

⁵²⁰ Cf. “La *décadence du nu*”, *K-DN* 109.

⁵²¹ *Ibidem* 111.

incomunicable⁵²². La repetición de la diosa no busca una explicación sino la teofanía de las intensidades que obsesionan al autor. Intensidades destructoras y eróticas que se manifiestan en un cuerpo para la perdición de quien lo observa, pero que al mismo tiempo afectan a la misma diosa que en su simulación encarna las fuerzas de la muerte y de la vida, de la destrucción y del placer. Y ahí, la imagen misma, en tanto da respuesta a su propia sintaxis de creación, es resultado pero también víctima de esas intensidades que la conforman. El demonio que presta el cuerpo afirma de la siguiente manera esas fuerzas:

mira la robusta rodilla que aplasta a las fieras; esas pantorrillas, esas corvas, esos pies que asolan, como conviene a la diosa más veloz que el pensamiento, el rayo y la tempestad. Y esos hombros y esos brazos; y esas finas manos, terribles cuando empuñan el arco, tan delicadas cuando acarician la frente de las mujeres torturadas por el parto. Has de saber que ahí también hay un punto vulnerable, si puedo hablar así de ella; la piel de las palmas de sus manos y de sus dedos; cuando se toca en el baño, se estremece, sorprendida por el contacto de las formas que le presto: pues en sus manos he puesto toda la excitabilidad que yo mismo padezco —sus delgadas muñecas fueron incapaces de liberarse de las garras de Hera cuando la fustigaba—, y es que en las palmas de sus manos, como en la oquedad de sus axilas, de sus muslos y de sus rodillas, mi parte es mayor que la de su impasible naturaleza.⁵²³

Ahora bien, Klossowski da un paso más allá que Agamben respecto a su perspectiva de la desnudez. Para Klossowski la desnudez de la tradición pictórica es de alguna manera una neutralización de un acto primitivo y violento (la representación de la desnudez es ya un acto que atempera cierta violencia primitiva). Es en contra de esa neutralización, escribe, que los más subversivos espíritus en la pintura moderna se han rebelado. La mirada profana del cuerpo femenino contiene esta primitiva violencia donde la pintura no es más que un simulacro, y es a través de esa mirada donde la apropiación del cuerpo de la mujer imaginada tiene lugar. La violencia y la transgresión que se exhibe en la desnudez de Diana es violencia

⁵²² Cf. *ibidem* 119.

⁵²³ *K-BD* 37.

contra lo sagrado que no se atempera. Si lo sagrado es el fondo de la vida, violento y salvaje, la imagen desnuda es el encuentro de intensidades que embisten, pero al mismo tiempo esas mismas intensidades son violentadas. El lienzo (de la imagen pictórica y de la imagen literaria) es un espacio indeterminado donde el azar de un campo de batalla tiene lugar, donde se encuentra la reverberación de la emoción puesta en escena⁵²⁴.

Ahora bien, para que cualquier pintura (para este caso, para la imagen desnuda) pueda ser verdaderamente una expresión de una emoción, y no una mera reproducción o un cliché, como afirma Deleuze, debe ser diluvio, campo de batalla: “si ustedes no hacen pasar vuestra tela por una catástrofe de hoguera o de tempestad, no producirán más que *clichés*”⁵²⁵. La pintura debe ser una catástrofe, la voluntad de una mano extraña que hace que la mirada se inquiete fundamentalmente, figura cuyas líneas están desencadenadas, imágenes sin semejanzas que expresan la diferencia, la presencia bruta, plena, que es dada por el pecado, por la caída, por la mancilla. La desnudez que pone en contacto la mirada con lo intercambiable es conocimiento extático: la desnudez es éxtasis y es angustia, es comunicación en la elisión de los límites: no-saber⁵²⁶.

La desnudez es inmediatez de la vida que extasía, es instante en que la fulguración ciega cuestiona al ser en el contacto 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”⁵²⁷. Bataille utiliza la imagen de la desnudez para expresar ese fondo intercambiable en el “cese de toda operación intelectual”⁵²⁸ y con ello el hundirse en la inmediatez de la experiencia que no requiere, y aún más recusa, todo elemento de representación. Es decir que la aparición de Diana implica, en última instancia, un éxtasis, un contacto con la divinidad, un conocimiento otro, un no-saber que desnuda, un teatro cruel, un espectáculo de la infamia de lo divino que inflama al mundo.

⁵²⁴ Cf. “La décadence du nu”, *K-DN* 119-122.

⁵²⁵ Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 1997, p. 42.

⁵²⁶ Cf. *B-EI* 68.

⁵²⁷ *Ibidem* 229.

⁵²⁸ *Ibidem* 24. Más adelante profundizaremos en la noción de desnudez en Bataille.

4.- El baño de sangre

La exhibición de la diosa dentro de *El baño de Diana* acontece en una repetición incesante de puestas en escena, tal que su epifanía y el contacto con ella devienen teatralidad maldita, inútil, fulgurante y gozosa que fundamentalmente compromete al espectador. Al igual que con los “cuadros vivos” en *Las leyes de la hospitalidad* las fronteras entre la mirada y el objeto de contemplación son puestas en cuestión, donde el espectador es sumergido en la imagen. Klossowski, en una de sus múltiples variantes que recrea del mito, describe una versión de la pasión de Acteón que proviene de la contemplación primera de una pintura sobre una pared realizada por “un famoso artista del género de Parrasio”⁵²⁹. Un furor tal se apodera de Acteón que mata al pintor, y posteriormente, ese mismo día, sale a caballo a cazar adentrándose en los bosques. No se le vera más. Sin embargo:

mientras se encamina a su destino, en el cuadro aparece a la vista de todos la escena aún inédita de la leyenda: Diana montada por Acteón, con cabeza de ciervo ¿Cuándo un artista tan sagaz como ese precursor de Parrasio habría podido proyectar una composición tan contraria a la tradición? ¿Fue eso lo que el príncipe vio? De ser así, ¿no se dejó llevar por una justa indignación? Pero los criados del rey lo desmintieron formalmente: poco antes de que el príncipe entrara, ellos mismos habían llevado al artista a esa casa y podido contemplar el esbozo de su obra: no presentaba nada que no fuera decente.⁵³⁰

La escena que quizás ve Acteón es el anuncio de su destino, pero a la vez el destino ha cambiado la pintura. La contemplación deviene fusión de seres que elimina las barreras entre cuadro y contemplación, elidiendo toda distancia entre el ojo y la escena, entre teatro y espectador. Esta fusión es confirmada más adelante. En voz de Acteón, en la expectativa de mirar a la diosa (en un espacio lejano y apartado destinado a la contemplación en el que es

⁵²⁹ K-BD 7.

⁵³⁰ *Ibidem* 20. Pascal Quignard dice de Parrasio: “Parrasio es, en definitiva, el pintor que añade el fantasma a la visión de lo visible”, *El sexo y el espanto*, *loc. cit.* 39. Efectivamente la pintura que ve Acteón posee ese fantasma que lo conducirá a su pasión y a su muerte.

tolerado con tal que sea tan simple como los árboles en esas regiones montañosas, en esos bosques, en el valle en la fuente que conforman el territorio mítico de la visión) se enuncia lo siguiente:

 Mi pensamiento rebasa este espacio, donde, sin embargo, este pensamiento brota como la fuente que alimenta el estanque. *Ella misma* quiere hallar este lugar en su originaria apariencia. Y soy yo quien desplaza el contorno, quien exalta las ramas, quien agita las ondas...⁵³¹

A través del pensamiento, Acteón penetra en el espacio absoluto. Pero el mismo pensamiento brota de ese espacio, como agua que alimenta la fuente. El pensamiento que brota de la fuente, como líquido, es el elemento en donde la mirada contempla. Pensamiento donde la voluntad de ver crea el espacio contemplado, pero el pensamiento mismo es a la vez creado por las fuerzas que brotan de ese movimiento. Duplicación de fuentes, de génesis, que se determinan mutuamente, que se funden. Klossowski insiste en *El baño de Diana* en la idea de que los dioses instituyeron el teatro como un exhibición que la divinidad se da a sí misma para “entretenerse con sus diversas teofanías en su libertad sin límite y su inagotable riqueza”⁵³². Y esa misma contemplación es compartida con los hombres. Contemplación que lo eleva desde la vida sometida a la servidumbre y a la utilidad a un territorio donde acontece el despliegue de un arte sagrado. Y en esa elevación la mirada de los hombres se hace una con la de los dioses. Los dioses han de enseñarle a contemplarse a sí mismo y, en ese movimiento, a los mismos dioses de la misma forma en que los dioses se contemplan a sí mismos a través de la imaginación de los hombres.

El baño de Diana puede considerarse entonces como un Teatro de la crueldad⁵³³, en el sentido analizado más arriba: inmediatez, acción directa y violenta proporcionada por la puesta en escenas de intensidades, que recusan la textualidad y el saber, para dar génesis a otro lenguaje de imágenes, de palabras-espectro que se agota en la expresión teatral, que cuestiona al ser, lo sagrado, la identidad y toda separación entre espectáculo y espectador. Teatro de la

⁵³¹ *Ibidem* 25-26. Puntos suspensivos del autor.

⁵³² *Ibidem* 28.

⁵³³ Cf. el epígrafe de este capítulo donde citamos a Klossowski.

crueldad que hunde la mirada de Acteón en la imagen maldita, pero que en este gesto de *mise en abyme* sumerge a todo espectador del mito. Insistencia de una imagen que no se deja atrapar, monomanía de ver lo que ciega el ojo, de narrar lo que está más allá del saber. La literatura de Klossowski hay que verla más que leerla. Porque al igual que Acteón le resulta imposible narrar el mito a través de los códigos cotidianos: la comprensión de la obra desde esos códigos es imposible. De ahí la necesidad de invención de ese nuevo lenguaje que repite las imágenes como series policromáticas diversas. Desde perspectivas múltiples vemos lo que sólo puede tener lugar en imágenes, que nos conducen al silencio de la contemplación.

Klossowski cumple de alguna manera con el requisito de Artaud respecto al Teatro de la crueldad, el cual debe consistir en una puesta en escena de mitos primitivos, pero actualizando los antiguos conflictos que traen en sí: “es decir tales temas se llevarán directamente al teatro materializados en movimientos, expresiones y gestos antes que volcados en palabras”⁵³⁴. Klossowski materializa el campo de batalla de fuerzas que conforman el mito a través de imágenes formadas de palabras, pero insiste a través del lenguaje en la incapacidad de ese mismo lenguaje para dar cuenta de aquello que no puede decirse sino sólo mostrarse debido a sus disonancias:

el Teatro de la Crueldad intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad.

Tales medios, que consisten en intensidades de colores, de luces y sonidos, que utilizan la vibración, la trepidación, la repetición ya sea de un ritmo musical o de una frase hablada, tonos especiales o una dispersión general de la luz, sólo puede obtener todo su efecto mediante el empleo de *disonancias*.⁵³⁵

Actualización de la diferencia en disonancias que cuestionan todo orden y que se manifiestan de manera especial en la escena final, que a nuestra consideración es central en la novela. Central porque describe el instante de la posesión paradójica a la vez que la destrucción de la mirada, y porque condensa todos los elementos que hemos descrito. En ella acontece una

⁵³⁴ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, loc. cit. 137.

⁵³⁵ *Ibidem* 139.

irrupción y una huida de la diosa en un espacio intermedio que además contiene el instante de la metamorfosis de Acteón. Instante que es suspendido para permitir el acceso de Acteón a la diosa, y con ello su profanación que es aceptada a la vez que rechazada. Así esta escena representa un solecismo en el que Diana se abandona al furor, y con ello el instante contradictorio que permite su estremecimiento. Acteón al transformarse se ofrece “con el miembro enorme, amenazando con su ofrenda a la divinidad.”⁵³⁶ Diana se pone a disposición:

Con una mano acababa de echarle el agua a la cara, pero, mientras profería la sentencia, retiraba ya la otra de entre sus muslos y, ya sea que desde ese momento hubiera iniciado a Acteón, ya sea que, habiéndolo iniciado, lo admitiera en su rito último, ya sea, finalmente, que pusiera término a su teofanía, con este gesto descubría su vulva sonrosada, descubría los labios secretos.⁵³⁷

Acteón ve esos labios abriéndose en el mismo momento que el agua cae sobre sus ojos cegándolos. La imagen de la fuente prometida lo aniquila. Tan cerca y tan lejos del objeto del deseo se pierde y se transforma. Es coronado en su goce mientras “ese denso silencio que contraría su necesidad de decir lo inflama”⁵³⁸. Diana le permite permanecer a la mitad del camino, en la metamorfosis, para que la mancilla de la virgen efectivamente tenga lugar:

ella, con la vista baja y una sonrisa que levanta un poco sus labios apretados, lo tolera un momento; y efectivamente, con la mano izquierda todavía intacta, le coge, aterrorizado, el pecho, que no puede dejar de acariciar; ella, dando media vuelta, pero observándolo por el rabillo del ojo, levanta el brazo, descubriendo la axila, donde él introduce su hocico con avidez; una avidez atemorizada cuando su lengua lame por fin el pezón; en el más magnífico cuerpo que ha adoptado hasta ahora, Diana se estremece...⁵³⁹

⁵³⁶ *K-BD*, 57.

⁵³⁷ *Ibidem* 57.

⁵³⁸ *Ibidem* 58.

⁵³⁹ *Ibidem* 59.

Diana es objeto de profanación por parte de Acteón, pero ella misma ejerce de igual modo el propio y soberano deseo de abandono. La diosa virgen e inaccesible permite una pasión paradójica, posesión que irrumpe y que escapa, dejando tras de sí a Acteón transformado. Y en esa transformación, en la muerte del hombre, la posesión resulta posible, pero la posesión equivale a la aniquilación, donde el reinado de Acteón, el momento del éxtasis de la posesión, es fugaz:

Diana abre sus muslos desnudos; las ninfas acercan al ciervo, cuyo ardor deben ahora contener un poco; y la diosa de los bosques recibe por fin al rey cornudo. Pero la muerte gloriosa del héroe pone término a su carrera nupcial: en cuanto hace gemir a la Reina, la innumerable jauría llena la gruta con sus ladridos; los perros hincan sus colmillos en su piel y, mientras lo despedazan, *el rey riega con su sangre el cuerpo resplandeciente de la Virgen*.⁵⁴⁰

El cuerpo y la sangre son la expresión última del mito (aquí por supuesto podríamos hacer un desdoblamiento especular y referirnos, dentro de la mitología cristiana, a la comunión como sacrificio). La diosa es mancillada y poseída por un lado, y por el otro Acteón se pierde en la entrega a lo sagrado: el goce deviene inmolación. En el momento del contacto sagrado la muerte acontece: “La mirada de Diana sorprendida mientras se baña en el bosque transforma en ciervo a quien expía [...] Mirar a la cara está prohibido. Mirar el fuego equivale a consumirse”⁵⁴¹. El baño de la diosa deviene baño de sangre, y en él la diosa se embriaga de placer y de sangre. Embriaguez del placer y de la sangre del ser sacrificado, del ojo cegado. Pascal Quignard afirma que todo “*voyeur* de diosas es un hombre nocturno (o es ciego o está muerto o es un animal)”⁵⁴². En este sentido Acteón en tanto *voyeur* es totalmente nocturno: cegado en su transformación en ciervo, y sacrificado como animal. La crueldad, la muerte, el sacrificio es por ende esencial en Klossowski; y en ese sentido el paralelismo con las

⁵⁴⁰ *Ibidem* 61. El énfasis es del autor.

⁵⁴¹ Quignard, Pascal, *El sexo el espanto*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2005, p. 78.

⁵⁴² *Ibidem* 80.

dimensiones eróticas y crueles de Bataille nos parecen fundamentales en el desarrollo de su literatura⁵⁴³.

El baño de purificación, el baño sensual y baño de sangre de esta manera se condensan. Lo líquido entonces tiene entonces diversas y multiformes manifestaciones que simbolizan el despedazamiento, el desmembramiento, la mancilla y la aniquilación que conviven con el goce divino. Pero no sólo el que mira y goza es sacrificado; para que la imagen se consuma todos los elementos deben ser violentados y negados. Diana misma en esa escena es contradictoria: “Diana descubierta violable — Diana desnuda inviolada”⁵⁴⁴. La diosa sacrifica a Acteón, pero la escena siguiente refleja lo contrario en un nuevo juego de espejos: Acteón deviene sacrificante y Diana sacrificada. Se plantea así un último movimiento, una última repetición, en la que Acteón viola y mancilla a la diosa, la destruye, la pone en llamas:

Ni *cazador* ni *ciervo*, aborreciendo ahora el culto a las imágenes, Acteón se manifiesta *iconoclasta*, en presencia de Diana, o mejor: frente a la espalda de Diana, de Diana tal como nos la describen los poetas, tal como la representan los estatuarios —y Acteón iba ahora tras este *ídolo* que consagraba a la vez el objeto de su pasión y su propio rechazo.⁵⁴⁵

En esta última persecución la diosa es insultada, su arco es arrancado y con él la golpea, mientras su túnica cae. Finalmente “le levanta el culo y le propina una paliza como para romper el arco, como para creer que el arco de plata baila sólo sobre las nalgas de Diana”⁵⁴⁶, mientras de las tinieblas surge el cuerno de la media luna, cuyo brillo se incrementa cuanto más redoblan los golpes, y “como el trasero del ídolo se entreabre, Acteón se abalanza en él ciegamente: hele aquí llegado al término de su destino”⁵⁴⁷. Posesión final violenta, mancilla total. Imagen incendiada que destruye a quien la observa, pero en un último movimiento la

⁵⁴³ “Klossowski se aproxima tanto como se distancia del *erotismo transgresor* de Bataille, compartiendo con él la dimensión de lo sagrado pero evitando el deslizamiento completo hacia la crueldad”, Castro Flórez, Fernando, “Acteón pierde la cabeza”, *Pierre Klossowski “Integral”*, Ediciones Exposiciones, Madrid, 2007, p. 62. Cf. *infra* Cap. VI.

⁵⁴⁴ *K-BD*, 64.

⁵⁴⁵ *Ibidem* 64.

⁵⁴⁶ *Ibidem* 65.

⁵⁴⁷ *Ibidem* 64.

misma diosa se consume, es insultada, golpeada y violada. Profanación irrisoria final que no deja en pie ni siquiera la dignidad y la impasibilidad de la divinidad.

De este modo Klossowski desarrolla en su obra un Teatro de la crueldad cósmico en el que toda integridad es elidida por mor de una repetición insistente del cuestionamiento del ser a través del simulacro. Y ese teatro acontece en el tiempo sin tiempo del eterno retorno. Para mostrar cómo se despliega ese espacio del eterno retorno referiremos a la obra donde quizá ese teatro de muerte tenga su versión más pura: *El Baphomet*. En este relato la estructura del deseo de *Las leyes de la hospitalidad* y *El baño de Diana* se repite. *El Baphomet* gira primero alrededor de la disolución de la Orden del Templo en 1317 y después alrededor de los soplos de los personajes después de muertos. Soplos que están sumidos en un tiempo sin tiempo, el de la eternidad.

En *El Baphomet* Ogier, personaje central, siente un deseo profundo por su tía, al igual que Antoine y Acteón, lo que ella aprovecha para sus propios intereses. No obstante, es el mismo adolescente Ogier quien es el más profundo objeto de deseo y adoración por parte de múltiples personas, y se hunde en juegos diversos provocados por ese mismo deseo. Ogier comparte muchos de los elementos con los personajes de Klossowski que hemos analizado: es seducido y ejecutado como víctima de sacrificio⁵⁴⁸. Pero es después de muerto, es decir, cuando los seres existen como soplos, que el teatro de la intercambiabilidad llega al pináculo. Dramatización que es cósmica debido a que tiene el potencial de hacer participar a “todos los nombres de la historia”⁵⁴⁹.

Los soplos son en principio almas separadas del cuerpo, pero hemos visto lo que el espíritu significa en Klossowski: las fuerzas, las intensidades del cuerpo. Esta puesta en escena de los soplos es una dramatización de las intensidades que ya no necesitan de un cuerpo para actuar, aunque los atraviesen. Espectros que están ya liberados del orden de Dios y que pueden penetrar de manera libre distintos cuerpos. De hecho, el cuerpo sacrificado de Ogier, que queda suspendido tras ser colgado y deviene cuerpo incorrupto, es aún después de muerto

⁵⁴⁸ Cf. *K-EB* 19-45.

⁵⁴⁹ Nietzsche citado por Klossowski *K-CV* 65. Cf. *supra* Cap. I.

víctima de estas intensidades. Su cuerpo es violado e insuflado por distintos soplos en un espacio donde “reina una tempestuosa naturaleza exuberante”⁵⁵⁰. Es este tiempo sin tiempo el escenario en el cual se desarrolla un teatro compuesto por “singularidades preindividuales e impersonales [...] móviles y comunicantes”⁵⁵¹, donde Ogier es víctima de sacrificio y, al igual que Roberte y Diana, es objeto de adoración.

En ese drama de la eternidad el eterno retorno es afirmado: Ogier presenta a un oso hormiguero que no es otra cosa que un simulacro insuflado por el mismo Nietzsche. Oso que en un principio no puede hablar pero que, como Acteón convertido en ciervo, mantiene el pensamiento: un pensamiento sin palabra, por tanto un pensamiento otro. Oso que a través de gestos profana un crucifijo al mismo tiempo que gira en círculos⁵⁵². Afrenta al crucificado en un mismo acto de génesis del círculo. Poco después el oso realiza una transformación inversa a Calisto y Acteón llamándose a sí mismo Federico el Anticristo, en clara referencia a la obra de Nietzsche⁵⁵³. Este oso afirma el politeísmo en la siguiente proclama: “*¡Cuando un dios se proclamó Dios, todos los otros dioses murieron de loca risa!*”⁵⁵⁴. Politeísmo que, sumergido en la parodia, no es otra cosa que la afirmación del eterno retorno.

Es en ese tiempo mítico —que es el tiempo del instante, del eterno retorno, tiempo sin tiempo, tiempo del olvido, tiempo en el cual las intensidades fluyen libres— donde Diana y Acteón habitan. Klossowski desarrolla en sus libros un drama de repetición incesante del simulacro que elimina al Yo y al orden. Ya que el “verdadero sujeto del eterno retorno es la intensidad, la singularidad”⁵⁵⁵, su obra es una afirmación del instante en el cual la infamia de lo divino es desarrollada por mor de la expresión vital. Si “el objeto de las artes escénicas instituidas por los dioses es representar las bajezas de dichos dioses”⁵⁵⁶, el erotismo, el crimen y la mancilla de su recreación son elementos expresión hierática. Expresión de la vida incandescente que se abandona al juego de una felicidad cruel y gozosa, en el baile salvaje y

⁵⁵⁰ Deleuze, Gilles, “Klossowski o los cuerpos-lenguaje”, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona 2005, p. 339.

⁵⁵¹ *Ibidem* 344.

⁵⁵² Cf. *K-EB* 102-104.

⁵⁵³ Cf. *ibidem* 110-115.

⁵⁵⁴ *Ibidem* 107.

⁵⁵⁵ Deleuze, Gilles, “Klossowski o los cuerpos-lenguaje”, *loc. cit.* 347.

⁵⁵⁶ *K-BD* 77, nota de la página 41 del mismo libro.

espantoso que realiza la divinidad en medio de la tormenta, en medio de la batalla: “Que todo sea tan «complicado», que *Yo* sea otro, que algo diferente piense en nosotros en una agresión que es la del pensamiento, en una multiplicación que es la del cuerpo, es una violencia que es la del lenguaje, en ello reside el mensaje jubiloso”⁵⁵⁷. Júbilo del instante y de las fuerzas de la vida que es divulgado por un cuerpo histriónico que danza libremente alrededor de un fuego sagrado en el escenario del tiempo eterno. Júbilo inmerso en una risa soberana que es, como afirma Zaratustra, ebriedad solar: “a menudo en medio de la risa ese anhelo me arrastraba lejos y hacia arriba y hacia fuera: yo volaba, estremeciéndome ciertamente de espanto, como una flecha, a través de un éxtasis embriagado de sol”⁵⁵⁸. Júbilo que se abandona y se extasía en la repetición de un círculo vicioso de infamia, de risa y de goce que es eternamente querido, soberanamente experimentado, juego abismalmente vivido.

⁵⁵⁷ Deleuze, Gilles, “Klossowski o los cuerpos-lenguaje”, *loc. cit.* 45.

⁵⁵⁸ Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2005, p. 279.

VI Golosina caníbal

*La vida es un niño que se divierte moviendo las fichas por el tablero;
es el reino del niño.*

Heráclito⁵⁵⁹

*entre hacer el amor a dos o varios, existe la misma diferencia que
entre empalmarse en una bañera o bañarse en el mar.*

Georges Bataille⁵⁶⁰

*Las palabras usuales son como vestidos que disimulan; mientras que
el lenguaje literario es el lenguaje desnudo hasta el espasmo.*

Pascal Quignard⁵⁶¹

*¡Yo no seré indulgente con vosotros, yo os amo de todo corazón,
hermanos míos en la guerra!*

Friedrich Nietzsche⁵⁶²

1.- El ojo cegado del volcán

El ojo: una imposición, sueño de la conciencia, testigo mudo de suplicios, monstruo solar, justiciero, vigilante, mirada del saber, luz persecutoria. Si el ojo representa, en principio, el entendimiento, el orden, la autoridad, para Bataille el ojo es también objeto de seducción al

⁵⁵⁹ Citado en Colli, Giorgio, *Heráclito, la sabiduría griega*, tomo III, Trotta, Madrid, 2001, p. 33.

⁵⁶⁰ Citado en Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra*, Arena, Madrid, 2014, nota 2, p. 533.

⁵⁶¹ *Retórica especulativa*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2006, p. 39.

⁵⁶² “De la guerra y el pueblo guerrero”, *Así habló Zaratustra*, Valdemar, Madrid, 2005, p. 110.

límite tal que roza con el horror y con una profunda inquietud⁵⁶³. Conjurarlo es hacer una revuelta inmersa en la angustia más extrema. Bataille utiliza de epígrafe para el “Método de meditación” el siguiente verso de René Char: “Si el hombre no cerrase soberanamente los ojos, acabaría por no ver lo que merece la pena de ser visto”⁵⁶⁴. El destronamiento del ojo, el sumergirse en la noche, penetrar en la oscuridad, cerrar los ojos, cegarlos, es acceder al reino de lo sagrado, del no-saber. Posicionarse en el reverso del ojo, en su punto ciego, es ver soberanamente y hundirse en el abismo de la experiencia libre. De esta manera el ojo es una imagen cara para Bataille por su inicial posición pretendidamente trascendente sólo en medida de ser susceptible de sacrificio. La escritura de Bataille pone en escena una irrupción de fuerzas —que se vincula con el derrumbamiento de toda “noción trascendental”⁵⁶⁵— que se revelan en la imagen de la enucleación del ojo. En una dinámica artística el ojo deviene movimiento de elevación a la vez que de derrumbe. A través de esta imagen y el impulso por mancillarla se expresan fuerzas de identificación pero también de destrucción y de crueldad gozosa. El ojo es una imagen inmersa en una dinámica que muestra un mundo poblado de interminables e inexorables erupciones soberanas, de elevación y sacrificio: explosiones de intensidades eróticas y malditas que permiten la exhibición de una teatralidad pornográfica a la vez que un Teatro de la crueldad, expresadas a manera de ritos de una nueva sacralidad pletórica.

Así la imagen del ojo posee para Georges Bataille una función múltiple, multiforme y polivalente. En su novela *Historia del ojo* tiene lugar una recusación al límite de la autoridad que originalmente representa el ojo, que cede al embiste de fuerzas las cuales eliden toda identidad y orden. Repudio del ser cerrado por una travesía a través del goce angustioso del mal soberano que se actualiza en el sacrificio de ese ojo. Roland Barthes menciona algunos elementos singulares de esta obra⁵⁶⁶. Para él *Historia del ojo* es la historia de un objeto que

⁵⁶³ Cf. *B-EI* 132 y “Ojo”, *B-CS* 37-39. En este último ensayo es donde Bataille refiere a la expresión de Stevenson que utilizamos como título del presente capítulo.

⁵⁶⁴ *B-EI* 95. “Hay en el entendimiento un punto ciego: que recuerda la estructura del ojo. Lo mismo en el entendimiento que en el ojo es difícil de localizar. Pero en tanto que el punto ciego del ojo carece de importancia, la naturaleza del entendimiento quiere que el punto ciego tenga en él más sentido que el entendimiento mismo”, *ibidem* 132.

⁵⁶⁵ Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid 2007, p. 165.

⁵⁶⁶ Barthes, Roland, “La metáfora del ojo”, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2002, pp. 325-335. El ojo como símbolo de la mirada y lo líquido (como orina) podrían también interpretarse tomando en cuenta

pasa de imagen en imagen, historia de una migración perenne, del ciclo de sus avatares. En este relato el ojo, nos dice, sólo se mueve en la esencia de lo imaginario; por ello, *Historia del ojo* no es propiamente una novela, sino más bien el producto de una imaginación poética improbable, es decir, es un poema que sólo puede ocurrir en la región tenebrosa o ardiente de los fantasmas. Composición metafórica donde el ojo se varía a través de objetos sustitutivos: el huevo por su similitud física y por su cercanía fonética en francés, el plato de leche del gato por su redondez y blancura, los testículos de los toros por su composición y forma. También los líquidos relacionados con estos objetos conforman una cadena de metáforas en variación: las lágrimas, la leche, las yemas, el esperma, la orina, los intestinos del caballo que se derraman como una catarata a través de la herida provocada por la cornada de un toro, la lluvia y la sangre.

Ahora bien, según Barthes, nada autorizaría a decir que alguna de estas dos series parte de lo genital ni de lo sexual, sino que se puede concluir que el ojo es una metáfora perfectamente esférica en el sentido de una referencialidad circular entre los objetos implicados. Por ello se carece de todo significado. El ojo es un objeto sobre el cual gira una serie de metáforas cuyas cadenas se recorren de manera circular. Estas dos series (la de lo globular y la de los líquidos) se intercambian y establecen relaciones de contigüidad que rompen con los lugares comunes para dar paso a imágenes distantes donde se encuentra la ley de la imagen surrealista: la intensidad de la metáfora depende de la lejanía y exactitud de las relaciones de dos realidades⁵⁶⁷. Para Barthes las imágenes de Bataille no son simples imágenes dementes sino mucho más coordinadas, lo que permite la expresión de un arte exacto y liberado. Un arte fundido con el erotismo, que es esencialmente metonímico. Todas las imágenes intercambian sin fin sus sentidos y usos. La transgresión erótica está íntimamente relacionada con un rompimiento de las formas del lenguaje. Si bien Bataille es influenciado por Sade, *Historia*

referentes biográficos. Bataille en la misma novela hace una referencia a su niñez donde observaba la micción de su padre sifilítico, que había perdido la vista y la razón, y cuya mirada al momento de orinar le resultaba un espectáculo hundido en el horror. Cf. *B-HO* 135-140. Sea real o no esta referencia biográfica, nos parece que el libro supera cualquier obsesión infantil. Como veremos la obra de Bataille es una dramatización total que incluye al autor. Curioso es sin embargo señalar que el padre biológico haya sido sifilítico, tal como lo fue uno de su “padres” intelectuales: Nietzsche.

⁵⁶⁷ Cf. *ibidem* 332.

del ojo va más allá porque no sólo pone en escena combinaciones eróticas, sino que para Bataille

se trata de recorrer el temblor de varios objetos (noción completamente moderna, desconocida por Sade), de modo que se intercambien de unos a otros las funciones de lo obscuro y las de la sustancia [...] ha nacido algo que transforma toda experiencia en lenguaje *dévoyé* —desviado, extraviado— (para utilizar una vez más un término surrealista) y este algo es la literatura.⁵⁶⁸

Esta observación sobre la circularidad de las metáforas del estudio de Barthes nos parece adecuada como primera aproximación para mostrar cómo los objetos utilizados entran en una dinámica de elisión de toda función referencial. Sin embargo, es necesario ir más allá para dar cuenta de otros elementos esenciales de *Historia del ojo*. Si bien es cierto que hay como término una plétora de objetos liberados de sus funciones cotidianas, y que sus significados capitulan ante la ley surrealista, ante un juego perverso, empero, el peso más fuerte de sentido (un sentido en revuelta contra sí mismo) lo posee la insistencia de las fuerzas que realizan el rompimiento de esa referencialidad y la violencia liberadora de intensidades de destrucción, de una moral de la cumbre. Insistencia que se despliega en imágenes donde se experimenta una transgresión al extremo producto de un arte que se quiere imposible. Los objetos entran en la obra con la carga de su referencia sólo para poder sacrificar ese significado, para poder transgredirlo. Hay una inicial afirmación de los objetos que sólo se presentan para poder ser mancillados al extremo. Más que el posicionamiento de los objetos dentro de ese juego de permutabilidad, lo que importa es el sacrificio de los objetos expulsados de su uso natural, esperado, cotidiano. Es el mismo acto de sacrificio la esencia de ese deslizamiento soberano.

Y esa posibilidad de sustracción de los objetos del mundo ordenado es lo que permite, en la obra de Bataille, la revelación de la imagen del ojo como profundamente polisémica. En “El año solar”⁵⁶⁹ el ojo responde a una concepción anal (a saber, nocturna)⁵⁷⁰ en donde tiene

⁵⁶⁸ *Ibidem* 335.

⁵⁶⁹ En *B-OP* 13-23.

⁵⁷⁰ Cf. “Dossier de *El ojo pineal*”, *B-OP* 45.

lugar un movimiento no “menos subversivo del ocularcentrismo tradicional”⁵⁷¹. La figura del ojo se presenta como solar a la vez que nocturna, cegadora. Esta obra propone (imaginaria y paródicamente) la existencia del el ojo pineal, tercer ojo posible en el cráneo del hombre. El ojo pineal da la forma al hombre de un volcán en erupción y se funde con el carácter turbio y cómico del ano y sus excreciones. Este ojo consagrado al sùmmum del esplendor solar, por su alineación direccional al sol, está relacionado con el águila, a la que mitológicamente se atribuye la facultad de contemplar al sol cara a cara⁵⁷². El ojo pineal así, al proveer esa facultad de contemplar frente a frente el sol, posibilita al hombre la capacidad de una identificación solar, que es sin embargo, a la vez sacrificial: “El águila-dios que se confunde en la imaginación antigua con el sol, el águila que es el único ser que puede contemplar con la mirada fija al «sol en toda su gloria», el ser icariano que va a buscar el fuego del cielo no es sin embargo nada más que un automutilador”⁵⁷³.

Esa elevación permite al ser humano, a través del ojo, el estallido de energías que acaecen de manera privilegiada en la parte superior del cuerpo como explosiones de risa, lágrimas, sollozos, de voz. El ojo pineal es para la imaginación de Bataille un órgano sexual de sensibilidad inusitada que “se abre y se ciega como una consumación o como una fiebre que devora al ser, o, más exactamente, la cabeza, en lugar de encerrar la vida como se guarda el dinero en un cofre, la gasta”⁵⁷⁴. El ojo es imagen de una contemplación e identificación solar, de una elevación, a la vez que de una caída, de un don, de una pérdida. Movimiento ascendente y descendente al que corresponde la manifestación de energías vitales y fuerzas malditas. El ojo por tanto, no sólo es una imagen que permuta su posición ocupando otras figuras tal como lo describe Barthes, sino que es un signo de fuerza, un signo de intensidades solares y excrementales, de elevación y de caída, de visión y de cegamiento.

⁵⁷¹ Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, loc. cit. 171.

⁵⁷² Cf. “Dossier de El ojo pineal”, *B-OP* 45.

⁵⁷³ “La mutilación sacrificial y la oreja cortada de Vincent Van Gogh”, *B-CS* 88. Según Gilles Deleuze, el águila, junto con la serpiente, exhiben también el eterno retorno en Nietzsche, en cuya obra “lo expresan de manera animal, como una certidumbre inmediata o una evidencia natural”, *Nietzsche*, Arena, Madrid, 2006, p. 39.

⁵⁷⁴ “Dossier de El ojo pineal”, *B-OP* 45.

Otra dimensión de *Historia del ojo* a la que Barthes da poca importancia, por considerarla secundaria, es la de los personajes. Ellos son elementos de una dinámica erótica y cruel que manifiesta una fuerza vital irrefrenable, que a la vez los sacude y parte de su voluntad y de su potencia: voluntad y potencia impersonales pero queridas. Si los objetos son exhibidos como fundidos unos con otros es menos para dar rienda suelta a una serie de metáforas, que para macular, violentar y arrojar a la crueldad una y otra vez al mundo y a sus seres en una intensidad en crecimiento, y con ello liberar energías soberanas. Lo cual no quiere decir que exista una significación simple de esas fuerzas. Éstas se revelan al atravesar a las imágenes convirtiéndolas en expresión intensiva vital, maldita y transgresora que pone en llamas toda autoridad, toda referencia, todo significado y a las imágenes mismas. Es decir, más que un juego metafórico, *Historia del ojo* es un juego (erótico y de horror) en el sentido fuerte de la palabra, a saber, un movimiento donde los seres se apuestan hasta el extremo en una escritura deseosa de víctimas. Movimiento que siempre los arroja a un afuera, a una apertura amenazada por un peligro mortal.

El segundo aspecto esencial de *Historia del ojo* (y el resto de la obra literaria de Bataille) es que la pasión de aniquilación supera una simple pornografía. Hay dos gestos (profundamente entrelazados, y que son en cierto sentido uno mismo) que conforman esta superación: el primero es la transgresión y el segundo es la crueldad. La transgresión es un movimiento que apunta a lo imposible y que da a la literatura de Bataille una fuerza inmensamente más intensa comparada con la de la pornografía. Como afirma José Ovejero *Historia del ojo* cae por momentos en lugares comunes de la literatura erótica. Su valor radica en otra cosa: “su interés se encuentra en algo que tiene menos que ver con lo literario que con «la alegría de rebasar los límites» [a través de] una radicalidad que deja al lector sin aliento”⁵⁷⁵. La avidez por desquebrajar hace que el “infierno se convierta en el mundo deseable”⁵⁷⁶. La literatura de Bataille más que a la excitación sexual llama al desorden de los sentidos, a la angustia y a un goce abisal. Lo que hace que la mirada caiga en una fascinación donde “la perversión perfecta es angelical”⁵⁷⁷, y que hace que el ser se adentre en una experiencia imposible.

⁵⁷⁵ Ovejero, José, *La ética de la crueldad*, Anagrama, Barcelona, 2012, p. 156.

⁵⁷⁶ *Ibidem* 158.

⁵⁷⁷ *Ibidem* 164.

Si la obra de Bataille se limitara sólo a su aspecto pornográfico, se podría afirmar con Deleuze que la transgresión “es un buen concepto para los seminaristas que están bajo la ley de un papa o de un cura, para los tramposos [y que] Georges Bataille [...] ha convertido el secretito en la esencia de la literatura, con una madre dentro, un cura debajo y un ojo encima”⁵⁷⁸. Esta observación no es exacta. En la literatura de Bataille no hay secretito porque en ella no hay nada que interpretar. El mismo Bataille insiste innumerablemente en su crítica del saber discursivo. El no-saber arroja al pensamiento más allá de la interpretación y del lenguaje representativo. Por ende no hay secretito en sus libros. En esa crítica, contra este secretito. Deleuze propone el “gran secreto [que acaece] cuando ya no tenemos nada que ocultar”⁵⁷⁹. Gran secreto que no conduce elementos por interpretar, sino al desnudo de las intensidades.

Bataille busca en la emasculación de la mirada (que en esta novela será literal en más de una ocasión) el espectáculo del horror inmediato de lo real en plenitud. La ceguera así permite no el ocultamiento, sino como lo expresa a través del verso de Char, la revelación desplazada

⁵⁷⁸ Deleuze, Gilles y Parnet, Claire, *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia 2013, p. 56. Hay dos razones por las que nos referimos a esta observación de Deleuze. La primera es que afirmamos que las convergencias entre Deleuze y Bataille (o incluso influencia del segundo sobre el primero), más allá de lo analizado para Klossowski, son numerosas. Por ende, nos sorprende un poco esta observación de Deleuze, que no creemos que sea acertada. Para la influencia de la interpretación de Klossowski y Bataille en Deleuze cf. Vattimo, Gianni, *Diálogo con Nietzsche, Ensayos 1961-2000*, Paidós, Barcelona, 2002. Especialmente los ensayos “Nietzsche y la hermenéutica contemporánea” y “Nietzsche 1994”. Desde el pensamiento de Deleuze empero, es posible deducir otra crítica respecto a la concepción negativa de la ley en Bataille en consonancia con la conceptualización que hace Foucault sobre el poder. Cf. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1998 y Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002. No obstante, como veremos a continuación, la literatura de Bataille no se detiene en el simple rompimiento de las prohibiciones. A partir de ahí, de la recusación de la ley, se despliegan las fuerzas gozosas y terribles de la vida. Una visión positiva de la ley en cuanto productora de identidades, deseos y prácticas no modificaría sustancialmente la concepción del movimiento que la supera, a pesar de que algunas efusiones que Bataille denomina como sagradas puedan ser apropiadas por el poder. La búsqueda de Bataille se centra en lo totalmente heterogéneo, que entonces superaría esas posibles apropiaciones. La segunda razón de detenernos en esta afirmación de Deleuze es para insistir en la inmanencia de la apuesta de Bataille. Este comentario de Deleuze es suscrito por Žižek, para quien el horizonte último de Bataille es “la tensión entre la homogeneidad y su exceso heterogéneo; entre lo profano y lo sagrado, el dominio del intercambio y el exceso del gasto puro”. Žižek, Slavoj, *Órganos sin cuerpo*, Pre-Textos, Valencia, 2006, p. 74. Žižek hace de esa tensión la fuente de un “falso heroísmo ridículamente patético de forzar el Orden establecido con la vista puesta en su traumático núcleo trascendente”, *ibidem* 74. Si existe algo que Bataille negó a lo largo de su vida es la trascendencia. Lo sagrado no debe entenderse nunca de esa manera, es por el contrario parte integral del hombre de manera inmanente. Bataille se opone toda trascendencia y todo idealismo. Bataille incluso, afirma Pierre Macherey, “planteó la necesidad de rematerializar el materialismo” (*¿En qué piensa la literatura?*, Siglo del hombre editores, Bogotá, 2003, p. 149), Para esta recusación de todo ideal ver especialmente el escrito póstumo de Bataille “El «viejo topo» y el prefijo super en las palabras superhombre y superrealista”, *Cuaderno gris*, Universidad Autónoma de Madrid, nº 1, 1991, pp. 52-62.

⁵⁷⁹ Deleuze, Gilles y Parnet, Claire, *Diálogos*, loc. cit. 56.

de lo que, a pesar del horror, merece la pena ser visto. Ahora bien, en Bataille, para que la transgresión ocurra es necesaria la ley, aunque sólo sea para romperla. La libertad es el movimiento que lleva siempre más allá. La libertad es liberarse, transgredir toda ley, incluida la del lenguaje. Bataille no se inscribe en la ley cristiana para dentro de ella hacer simple pornografía de seminarista y de tramposo. Si la ley es necesaria es para plantear un juego en donde esas formas rituales persistan (aunque ya no se crea en su contenido) con el único objeto de hollarlas. Es verdad que de alguna manera la juventud devota cristiana de Bataille (que lo llevo incluso al seminario) sin duda influye en su obra, pero sólo como acicate de la rabia y el horror⁵⁸⁰. Bataille no deja de ser un hombre de su tiempo; hereda y combate ciertas formas desarrolladas por siglos. Sin embargo, la clave para intentar captar el movimiento que desarrolla en su literatura requiere más bien analizar qué hace con esas formas. En *lo imposible* escribe que el cristianismo revela lo que es verdadero de la misma forma que “un dique, en el momento del derrumbamiento, revela una fuerza”⁵⁸¹. Las formas del cristianismo, tras la muerte de Dios, son para Bataille, signos que anuncian la catástrofe donde las fuerzas de la vida harán erupción. Las prohibiciones son para él un objeto de negación que está fundida con una afirmación radical. Igual que Nietzsche, Bataille lo niega todo y sin embargo afirma la vida de manera total.

Si su erotismo recoge ciertas formas religiosas, lo hace para recusarlas e ironizarlas. La prohibición otorga un resplandor, al romperla, que no sería posible sin ella. La posibilidad de transgredir la prohibición hechiza y fascina a través de una maldad que seduce. Al igual que la desnudez no es un estado natural, sino pérdida (de gracia, de ropas), la transgresión fuerza los límites a ser superados. El cuerpo desnudo es el cuerpo despojado de aquello que lo cubre. De esta manera la prohibición es acicate para la transgresión como lo son las ropas para el deseo. Una de las imágenes preferidas de Bataille es precisamente la del cuerpo desnudo bajo la ropa, donde ésta hace más deseable al cuerpo: “Bataille sintió enseguida cuál era la importancia de lo prohibido, del Tabú. Jamás deseó que fueran derrocados o abolidos; jamás deseó siquiera que su imperio fuera menor [...] estuvo dispuesto a defenderlos para que no se le usurpara la posibilidad de simplemente transgredirlos”⁵⁸². Se requiere la prohibición,

⁵⁸⁰ Cf. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 44.

⁵⁸¹ B-I 97.

⁵⁸² Cf. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 131.

para acrecentar el mal: entre más grande la ficción del bien, más grande la catástrofe de su rompimiento. El Dios ficticio hace a la transgresión infinita, total. Bataille rechaza cualquier perspectiva según la cual la sexualidad sería natural e inocente, porque respecto a ella se está

en las antípodas de la naturaleza. En ese dominio, no hay ningún aspecto que no haya adquirido un sentido de una extraña riqueza, donde se mezclan los terrores y las audacias, los deseos y las repulsiones de todas las épocas. La crueldad y la ternura se desgarran mutuamente: la muerte está presente en el erotismo y en él se libera la exuberancia de la vida.⁵⁸³

Bataille no es un reaccionario, no pretende volver a formas del pasado. El desierto creado tras la muerte de Dios no puede ser vuelto a llenar a través de atavismos (aunque ya no se crea en ellos). Si se mantienen las prohibiciones —dinamitadas con ciertas efusiones soberanas (la risa, el erotismo, la embriaguez, la poesía, el sacrificio, las lágrimas, etc.)— es con vista a proseguir hacia un mundo nuevo sin ninguna intención de volver atrás⁵⁸⁴. También es esencial evitar cualquier confusión respecto a ese nuevo mundo. Bataille de ninguna manera propone un nuevo mundo que sería el resultado de una historia o el cumplimiento de ciertos valores. No hay en él ningún sentido real o posible para el universo, ni mucho menos una ordenación teleológica. Esas nuevas formas difieren de manera profunda de las del mundo arcaico y tienen lugar en la experiencia⁵⁸⁵, e implican la liberación de fuerzas e intensidades del fondo del cuerpo. Efectivamente a Bataille y a Klossowski se les podría calificar de religiosos, pero solamente en un sentido muy particular, muy propio. En “Conjuración sagrada”, manifiesto de *Acéphale*, Bataille escribe:

⁵⁸³ “El erotismo, sostén de la moral”, *B-FEL* 381.

⁵⁸⁴ “Bataille no repudió la carne. No hay en él anatema. Si admite la prohibición tal y como la religión y la moral la crearon es únicamente para declararse él mismo libre de ella: transgredirla”. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra*, loc. cit. nota 2, p. 544. También Cf. *B-ES* 90.

⁵⁸⁵ *B-ES* 94. Aunque esta experiencia subjetiva no implica el mantenimiento del sujeto. Como hemos visto la experiencia interior y las operaciones soberanas rompen los límites del yo, y como apuntaremos más abajo, en Bataille las efusiones soberanas en su literatura acaecen a través de una comunidad.

SOMOS FERROZMENTE RELIGIOSOS y, en la medida en que nuestra existencia es la condena de todo lo que hoy se reconoce, una exigencia interior reclama que seamos igualmente imperiosos.

Lo que emprendemos es una guerra.

[...] Si no es libre, la existencia se convierte en vacía o neutra, y si es libre es un juego.⁵⁸⁶

Su religiosidad es la búsqueda de nuevos espacios sagrados erigidos sobre la muerte de Dios, por tanto es anticristiana (en el sentido nietzscheano). Aunque otros erotismos son sin duda posibles, el de Georges Bataille mantiene esas formas religiosas precisamente para acceder al resplandor de su ruina. Con ellas (igual que Klossowski) crea una teatralidad profanadora que expone la transgresión desnuda como una experiencia pura⁵⁸⁷, es decir, el instante querido como única autoridad. Creemos que Michel Foucault ha captado de manera adecuada que la transgresión es interior, y que sólo da consistencia a la ley, dejándola vacía, con el objeto de mancillarla. Foucault afirma que Bataille

reconstruye, en un mundo en el que ya no hay objetos ni seres ni espacios a profanar, la única partición que todavía es posible. No porque ofrezca nuevos contenidos para gestos milenarios, sino porque autoriza una profanación sin objeto, una profanación vacía y replegada sobre sí, cuyos instrumentos no se dirigen a ninguna otra cosa sino a sí mismos.⁵⁸⁸

Lo sagrado, que otrora fue trascendente, es recompuesto en su forma vacía. Bataille conforma así una ritualidad que apunta al abismo, no por ello menos incandescente. La transgresión evoca la ausencia de Dios a través de “una profanación que a la vez la designa, la conjura, se agota en ella, y se encuentra conducida por ella a su vacía pureza”⁵⁸⁹. La transgresión designa “lo que está radicalmente fuera del alcance: el alcance de lo inaccesible, el franqueo de lo

⁵⁸⁶ “La conjuración sagrada”, A 22.

⁵⁸⁷ Cf. Morey Miguel, “Georges Bataille. Sacrificio y experiencia pura”, *Psiquemáquinas*, Montesinos, Barcelona, 1990, pp. 251-261.

⁵⁸⁸ Foucault, Michel, “Prefacio a la transgresión”, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, volumen I, Paidós, Barcelona 1999, p. 164.

⁵⁸⁹ *Ibidem* 165.

infranqueable”⁵⁹⁰. Ese infranqueable, eso imposible, no es lo exterior en el sentido de un espacio a ocupar, sino una experiencia-límite⁵⁹¹. Tras la muerte de Dios ya nada es exterior al ser. Lo ilimitado y lo trascendente ya no es límite. Que la experiencia sea interior quiere decir que no hay ni autoridad ni límite fuera de sí misma, fuera de su potencia. Matar a un Dios inexistente sería para Foucault una simulación de su existencia que a un mismo tiempo la hace estallar. Explosión que no implica su restitución, sino la creación de “un mundo que se despliega en la experiencia del límite, que se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede”⁵⁹². Bajo este sentido el erotismo de Bataille apunta al límite y a su superación para franquear innumerablemente nuevos límites no preexistentes a la transgresión:

La transgresión no es pues al límite como lo negro es a lo blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, lo excluido al espacio protegido de la morada. Más bien está ligada a él según una relación en espiral con la que ninguna fractura simple puede acabar. Algo tal vez como el rayo en la noche que, desde el fondo del tiempo, da un ser denso y negro a lo que niega, lo ilumina desde el interior y de arriba a abajo, aunque le debe su viva claridad, su singularidad desgarradora y erguida, se pierde en este espacio que firma con su soberanía y finalmente calla, después de haberle dado un nombre a lo oscuro.⁵⁹³

La transgresión se libera de la potencia de lo negativo porque no resulta subversiva contra un mundo positivo que sería fundamento del ser. La transgresión al dar muerte a lo inexistente —al simular la ley negándola, y con ello negando aquello que niega y limita al ser— deviene en afirmación sin límite nacida de su propia potencia, de su propia fuerza. Afirmación además que no deja intacta la figura del sujeto autónomo y cerrado desarrollada dentro del saber discursivo. La literatura y el pensamiento de Bataille supera la mirada y el ojo, para que la

⁵⁹⁰ Blanchot, Maurice, *La conversación infinita*, Arena, Madrid, 2008, nota 1. p. 265.

⁵⁹¹ “La experiencia-límite es la que espera a ese hombre último, capaz por última vez de no detenerse [...] experiencia de lo que hay fuera de todo, cuando el todo excluye el afuera, la experiencia que queda por alcanzar, cuando todo está alcanzado, y por conocer cuando todo es conocido: lo inaccesible mismo, lo desconocido mismo”, *ibidem* 263.

⁵⁹² Foucault, Michel, “Prefacio a la transgresión”, *loc. cit.* 166.

⁵⁹³ *Ibidem* 168.

noche se apodere del hombre: “lo que merece ser mirado no es ningún secreto interior, ningún otro mundo más nocturno. Arrancado al lugar de su mirada, girado hacia su órbita, el ojo ya no derrama ahora su luz sino hacia la caverna del hueso”⁵⁹⁴. La experiencia del erotismo y de la muerte hace al ser desbordarse hacia “el hueco de todas sus miradas posibles, el límite que no deja de transgredir, haciéndolo surgir como límite absoluto en el movimiento de éxtasis que le permite saltar al otro lado”⁵⁹⁵. El ojo cegado es así la puesta en cuestión del ser en sus límites a través del arte: “Las grandes escenas en las que se detienen los relatos de Bataille, ¿qué son sino el espectáculo de esas muertes eróticas donde ojos en blanco alumbran sus blancos límites y caen hacia órbitas gigantescas y vacías?”⁵⁹⁶. Bataille no cesa en este gesto monomaniaco de la transgresión que se resuelve en un acceso a la tempestad. El ojo de esta manera es cegado por el exceso de luz, por la inmediatez de lo solar, por la incandescencia del erotismo y de la muerte, por la embriaguez del pensamiento. De hecho la obra de Bataille vista así cumpliría con la exigencia de experimentar en la literatura tal como afirma Deleuze⁵⁹⁷. Una experimentación que hace perder el rostro, vivir sin proyecto, sin fantasmas. Experimentación literaria que exhibe simulacros sin significado, solamente atravesados por flujos. La literatura de Bataille expresa una teatralidad donde los personajes pierden sus límites para acceder a una comunidad maldita donde la identidad ya no cuenta, donde son máscaras que evocan intensidades sin sujeto detrás. En esa experimentación lo divino es poblado de nuevo, de manera plena, no con elementos trascendentes, sino por las fuerzas inmanentes de los cuerpos y del mundo, las cuales no dejan de romper con toda representación

El segundo gesto insistente en la literatura de Bataille es junto con la transgresión, la crueldad. Susan Sontag afirma que Georges Bataille es el escritor que da “un sentido más oscuro a lo erótico —a sus riesgos de fascinación y humillación—”⁵⁹⁸ debido a que supera lo meramente placentero. Para Sontag la insistencia erótica de Bataille difícilmente competiría con *Los 120 días de Sodoma*, no obstante “Bataille posee un sentido más fino y

⁵⁹⁴ *Ibidem* 176.

⁵⁹⁵ *Ibidem* 176.

⁵⁹⁶ *Ibidem* 176.

⁵⁹⁷ Cf. Deleuze, Gilles y Parnet, Claire, *Diálogos*, loc. cit. 57.

⁵⁹⁸ Sontag, Susan, “Sade y Bataille”, *Revista de la Universidad de México*, nº 3-4 Noviembre-diciembre, 1977, pp. 101, en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/>.

profundo de la transgresión, de alguna manera parece más potente y atrevido que las más lujuriosas orgías escenificadas por Sade”⁵⁹⁹. Y ello acontece porque su erotismo trata menos del sexo que de la muerte. Bataille, según Sontag, “ha escrito una erótica de la agonía”⁶⁰⁰ que no está fundada en la repetición de personajes que mueren; su «método» es dotar a cada acción de un peso, una tumultuosa gravedad, que se siente auténticamente «mortal»⁶⁰¹. Para Bataille, a diferencia de Sade, la verdad del erotismo es trágica, no porque en las novelas de Sade no existan las muertes, que las hay y frecuentes, pero éstas “parecen siempre irreales. No son más convincentes que esas mutilaciones infringidas durante las orgías nocturnas de las cuales las víctimas se recobran completamente a la mañana siguiente, según el tratamiento de un esclavo maravilloso”⁶⁰². Otro aspecto que separa a Bataille y a Sade, que Sontag no menciona, pero que creemos esencial, es la potencia de la angustia de su escritura (angustia que comulga con la risa y que nunca desaparece). Al unir el erotismo con la crueldad Bataille hace asequible la fulguración de vida que coincide con su agotamiento, que se consume en su manifestación y que no deja posibilidad de asidero. En la escritura de Bataille el ser se abre bajo una pluma donde la sangre escurre, donde lo más terrible no es el suplicio, sino el gozo que origina y que impele a alcanzar el intolerable fondo del mundo.

La crueldad en Bataille también apela a otra dimensión. En un texto de Camille Dumoulié sobre Nietzsche y Artaud el autor afirma que la crueldad acontece en la “fractura de la Mirada que insiste a manera de un desafío a nuestra posibilidad de visión y de comprensión”⁶⁰³. Es decir, la crueldad sería en primera instancia la mirada de lo real liberado de todo elemento representativo, el acceso al fondo de la vida. Clément Rosset define por otro lado a la crueldad como la experiencia de lo real en su naturaleza dolorosa, ineluctable y trágica, y también la experiencia del carácter único e irrepetible de lo real⁶⁰⁴. Experimentar la inmediatez de la

⁵⁹⁹ *Ibidem* 101.

⁶⁰⁰ *Ibidem* 101.

⁶⁰¹ *Ibidem* 102.

⁶⁰² *Ibidem* 102. Michel Surya hace notar otra diferencia entre Bataille y Sade: “a diferencia de Sade, Bataille no es libertino, sino licencioso [...] El libertino añade, el licencioso sustrae. El primero sigue una economía de acumulación: de placer de posesión... El segundo una economía de gasto, de pérdida, de dilapidación, de ruina” (los puntos suspensivos sin corchete son del autor), *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 168.

⁶⁰³ Dumoulié, Camille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, Siglo XXI, México, 1996, p. 12.

⁶⁰⁴ Rosset, Clément, *El principio de la crueldad*, Pre-Textos, Valencia, 1994, pp. 21-22. Rosset entiende la dimensión de lo doble como un engaño o ilusión que evita la aceptación de lo real. La duplicación en Bataille y en Klossowski, es decir, el simulacro, por exceso, precisamente cuestiona esta característica de lo doble. El simulacro no es el doble o la copia de algo previo (a manera de representación aunque ésta sea fallida), sino

vida produce la ceguera de ojo (de la comprensión del entendimiento a través de lo real discursivo). La fascinación de lo real conduce al territorio de la muerte: “La crueldad fascina y la mirada se deja atrapar cuando no quería mirar [...] Se deja atrapar en la vehemencia de una seducción violenta que arroja brutalmente de sí. La crueldad es la cosa más *encantadora*: «el filtro de la gran Circe», repite con frecuencia Nietzsche”⁶⁰⁵. La crueldad en Bataille entonces es el acceso al fondo del mundo. Empero, no hay que confundir este acceso a lo real con lo verdadero. Lo verdadero es aniquilado al ser superado lo real discursivo. Lo hemos dicho más arriba en nuestro análisis de la obra de Klossowski: la verdad muere para dar paso al mundo de la apariencia. La vida es pura apariencia donde lo que aparece es el ser. Tener acceso a la desnudez del ser en tanto imagen es tener acceso a la obscenidad, al resplandor de la noche. Bataille escribe: “Pienso igual que una chica se quita la ropa. / En el extremo de su movimiento, el pensamiento es el impudor, la obscenidad misma”⁶⁰⁶. El pensamiento entendido así es entregarse, es desgarrar las vestiduras, abandonarse a la obscenidad más allá del límite de la representación.

Una tercera dimensión de la crueldad es el derroche, un gasto inútil, una exuberancia más allá de todo interés que rompe con todo afán de conservación. Hundida en un sentimiento vinculado a la muerte, al lujo, al consumo, “la crueldad es señal de exceso”⁶⁰⁷. Violencia que en tanto don abre la experiencia a lo sagrado “cuyo lugar de prueba es el cuerpo”⁶⁰⁸. El erotismo transforma al objeto de sacrificio sagrado al entregarlo como don, al hacerlo ingresar a una comunicación demente, embriagante, nocturna, angustiante. Experimentación del simulacro y de la diferencia, ya que la verdadera repetición de lo distinto está en el don

que el simulacro rompe con toda pretendida adecuación para dar paso a la singularidad de la imagen, y en ella, en el desnudamiento del lenguaje, acceder a lo real.

Por otra parte se podría decir, tal como afirma José Assandri, que del pensamiento de Bataille es posible extraer “el famoso ternario *real, simbólico, imaginario* [...] Al *real* podría pesquisárselo en esos punto en los que la palabra desfallece, en el éxtasis, en el no-saber, en la experiencia no discursiva, en el imposible”, *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2007, p. 158.

⁶⁰⁵ Dumoulié, Camille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, *loc. cit.* 22.

⁶⁰⁶ *B-EI* 180. Recuérdese el significado dado a lo obsceno por Julia Kristeva y Miguel Morey, *cf. supra* Cap. II.

⁶⁰⁷ Dumoulié, Camille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, *loc. cit.* 18.

⁶⁰⁸ *Ibidem* 23. En este sentido podríamos decir con María Zambrano que una de las funciones del sacrificio, entre otras, es suscitar una manifestación, la de los dioses, que no se dejan ver. *Cf.* Zambrano, María, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 39. Así la crueldad en tanto sacrificio permite la epifanía de los dioses, es decir, la de las fuerzas ciegas del cuerpo y de la vida.

liberado de toda intercambiabilidad⁶⁰⁹. El arte por tanto es para Bataille un ejercicio de la crueldad⁶¹⁰, si es que éste es entendido como expresión que otrora perteneció a la religión: el sacrificio. Liberado de la religión y también de toda función de entretenimiento, éste “tiene la intención de hacer que el mundo se «transparente»”⁶¹¹. Desnudamiento del ser donde el peligro mortal es expuesto, o al menos representado teatralmente. Pero ese sacrificio compromete de igual modo al sujeto: la “obsesión multiplicada de la imagen sacrificial”⁶¹² no tiene otro sentido que la amenaza hacia el sujeto:

Cargada con nuestra verdad perdida, la emoción es proclamada en desorden, tal como la imagina el niño comparando la ventana de su pieza con la profundidad de la noche. El arte, sin duda, no está obligado a la representación del horror; pero su movimiento lo ubica sin perjuicio a la altura de lo peor y, recíprocamente, la pintura del horror revela la apertura a todo lo posible [...] Si no nos invita, cruelmente, a morir en el rapto, al menos tendrá la virtud de consagrar un momento de nuestra felicidad a la igualdad con la muerte.⁶¹³

Así, el arte tiene la capacidad de exhibir la inmensidad de la noche, donde una apertura al abismo tiene lugar, donde no sólo el objeto del sacrificio es arruinado, sino que esa inmolación arrastra al sacrificante: Por ende, el erotismo en comunión con la muerte supera cualquier actividad que no conduzca a lo sagrado, es decir, a lo imposible: superación de cualquier proyecto por mor del instante que se quiere eterno. El arte hundido en la crueldad, en una afirmación jubilosa. Para que ello tenga lugar cada experiencia debe ir más allá, más lejos, y arrojar cada vez al precipicio. De ahí la perseverancia en el crimen y en la crueldad de *Historia del ojo*. Perseverancia que comienza en un juego erótico de niños y que en ese movimiento de fuga devendrá cósmica. Esta crueldad total no se limita en el padecer, busca el mal, quiere el mal de la misma manera que se quiere el eterno retorno.

⁶⁰⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 334.

⁶¹⁰ Cf. “El arte, ejercicio de la crueldad”, *B-FEL* 117-125.

⁶¹¹ *Ibidem* 119.

⁶¹² *Ibidem* 119.

⁶¹³ *Ibidem* 125.

El erotismo es entonces una intempestiva intervención de fuerzas que provocan una fascinación que arroja a la angustia y evoca esos desórdenes en vértigo total, absoluto, abismal. Transgresión y crueldad que son fuente de vida. Este matrimonio entre la divinidad y el horror (*El matrimonio del cielo y el infierno* es uno de los libros de William Blake más admirados por Bataille⁶¹⁴) apunta a las características de un dios fuente de gozo pero también profundamente cruel: Dioniso⁶¹⁵. Ahora bien, este dios —epidérmico, de la risa que irrumpe, extranjero que invade, dios de la locura, de la alteridad, que reúne a mujeres delirantes alrededor de él, dios orgiástico, de la máscara que libera de todo referente, sacrificante y sacrificador, de la embriaguez, de la desindividuación, de la contradicción— evoca otra dimensión: la del juego. Dioniso es un dios jugador, y el verdadero jugador hace del azar objeto de afirmación⁶¹⁶.

2.- Un juego de niños

En *Historia del ojo* la transgresión y la crueldad se revelan de forma privilegiada. Pero éstas son realizadas por una comunidad sagrada que ejerce un juego soberano. Un juego entendido de manera absoluta, donde el ser entero, de cada uno de sus participantes, sean víctimas o sean victimarios, es puesto en cuestión. Sus cuerpos se abren, se mancillan y se pierden. Un juego sin interés ni finalidad, total y licencioso, entregado a la risa soberana. *Historia del ojo*, primer libro de Bataille firmado bajo el seudónimo de Lord Auch⁶¹⁷, comienza con una rápida

⁶¹⁴ Cf. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 241. Recuérdese la fotografía del suplicio chino descrita más arriba. Bataille escribe de esa imagen: “Nunca dejó de obsesionarme la imagen del dolor, a la vez extático (?) e intolerable. Imagino el partido que, sin asistir al suplicio real, con el cual soñó, pero que se fue inaccesible, hubiera sacado de esta imagen el marqués de Sade”, *B-LE* 247. (El signo de interrogación es del autor.) En ella Bataille afirma que encuentra el vínculo fundamental entre el éxtasis religioso y el sadismo, a saber la vinculación de dos elementos contrarios, el éxtasis divino y el horror extremo, visión que a la vez que angustia, libera: “los contrarios parecen ligados, donde el horror religioso que se da, lo sabemos, en el sacrificio, se liga con el abismo del erotismo, a los últimos sollozos que sólo el erotismo ilumina”, *B-LE* 250.

⁶¹⁵ Cf. Colli, Giorgio, *La sabiduría griega*, tomo I, Trotta, Madrid, 2008, p. 18.

⁶¹⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, Arena, Madrid, 2006, p. 33.

⁶¹⁷ Esta firma anuncia ya el juego de elisión de la identidad así como el carácter transgresor del libro: “*Historia del ojo*, que firmé como «Lord Auch». «Auch» era la abreviatura de «aux chiottes» [“a la mierda”], que empleaba entonces mi amigo Fraenkel, uno de los primeros protagonistas de Dada, mientras que «Lord» tenía para mí el sentido que tiene en las traducciones inglesas de la *Biblia*”, en “La publicación de un cadáver. 15 de enero de 1930”, *B-IC* 68. Georges Bataille portará diferentes máscaras a través de los diferentes seudónimos que utilizó (como Louis Trente, Pierre Angélique). Lo que muestra un juego de nombres que rompe con la identidad: “un mundo donde ya no hay Dios es un mundo abierto a todas las posibilidades de la seudonimia”,

presentación del narrador, quien no es más que una pura fuerza despersonalizada: “Fui educado solo y, hasta donde recuerdo siempre me apasionaron las cosas sexuales”⁶¹⁸. El narrador a lo largo de la novela dice muy poco de sí mismo, alguna mención de sus padres pero más como autoridad ignorada, desobedecida, que como elemento que defina su personalidad. Ningún sentido de referencia, ni interioridad psicológica, ni sujeto al cual referirse. Él no es más que un adolescente cuyo infantilismo insubordinado y libre es manifiesto. Educado en la soledad, no expresa otra cosa que su pasión erótica que es a la vez mortal. El segundo personaje central es Simone, quien posee una identidad abierta de igual forma. Ella, en su libertad infantil, se manifiesta como objeto de placer maldito por un lado, y como fuerza erótica y destructora por otro. El narrador y Simone, sin ninguna subjetividad, viven entregados a las intensidades, y en ese sentido, perdidos de sí mismos, se revelan como fuerzas que conforman una comunidad erótica y cruel. Esta comunidad tiene por fundamento la pasión por el juego, por el goce, por la ruina; y está entregada a un placer que irá incrementándose hasta un paroxismo total, cósmico. Su travesía comienza con escenas eróticas un tanto inocentes. Pero conforme trascorra la novela ellos se adentrarán —junto con otros personajes que se sumarán a la comunidad (sean objetos eróticos, de sacrificio o cómplices)— cada vez más en la crueldad, en el goce, en la profanación, en la muerte. Estos dos personajes establecerán un recorrido hacia el abismo a través de juegos perversos y malditos conformando una comunidad hierática.

Entendemos esa comunidad sagrada bajo varios aspectos. Bataille afirma que existe “en la base de la vida humana un principio de insuficiencia”⁶¹⁹. Insuficiencia de no serlo todo, de no poseer el absoluto. Para la vida humana la “tierra está a sus pies como un despojo. Sobre ella, el Cielo está vacío”⁶²⁰. Insuficiencia que proviene de igual forma de la apertura del ser que está en relación con el desamparo del vacío. Insuficiencia que se aliena, en aquellos que no tienen el orgullo suficiente para enfrentarse a ese vacío, a supercherías y discursos falaces. Pero para aquellos que la ven de frente es el origen de la risa que surge de hacer evidente la

Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 117. Por otro lado, en realidad Bataille ya había publicado *Notre-Dame de Reims*. Éste es expresión de su juventud devota y el mismo autor no lo tomó en cuenta a lo largo de su vida. Cf. *ibídem* 39-41.

⁶¹⁸ *B-HO* 51.

⁶¹⁹ *B-EI* 90.

⁶²⁰ *Ibídem* 87.

carencia de suficiencia de lo serio, de la socavación de los fundamentos de todo discurso, de toda institución, de todo cuerpo social que se pretende suficiente.

La risa presiente la verdad que desnuda el desgarramiento de la cumbre: que nuestra voluntad de fijar el ser está maldita. La risa se desliza superficialmente a lo largo de ligeras depresiones: el desgarramiento abre el abismo. Abismo y depresiones son un mismo vacío: la inanidad del ser que somos. El ser se hurta en nosotros, nos falta, ya que lo encerramos en el *ipse* y él es deseo — necesidad— de abarcarlo todo. Y el hecho de captar claramente la comedia no altera el asunto. Las escapatorias (la humildad, la muerte para sí mismo, la creencia en el poder de la razón) no son sino otras tantas vías por las que aún nos hundimos más.⁶²¹

El hombre no puede escapar del abismo que se abre bajo sus pies más que falazmente. La insuficiencia resulta irrenunciable, de ahí la apertura a la comunicación de los seres: “El torbellino duradero que te compone choca con torbellinos semejantes con los que forma una vasta figura animada con una agitación mesurada”⁶²². La insuficiencia que no pierde en estos discursos falsos, serviles y falaces puede ver la muerte de frente. De ahí surge la posibilidad de una comunidad otra. Maurice Blanchot afirma que esta comunidad no surge por una necesidad o un deseo de integridad. El ser busca en esa comunidad, no el ser reconocido, sino ser impugnado. Se une con el otro debido a la imposibilidad del ser *ipse*, es decir, de ser el mismo separado y autónomo. De este modo tal vez se experimenta “como exterioridad siempre previa, sólo componiéndose como si se descompusiera constantemente, violenta y silenciosamente”⁶²³. Así, el ser reclama la comunidad, comunidad finita que implica a lo otro, a la pluralidad de los otros, en una tendencia a comunicarse, a entrar en comunión. Comunión que quiere decir la puesta en cuestión fuera de sí de la existencia insuficiente. La comunidad por consiguiente no es sólo una puesta en común, es acceder a lo sagrado (que es una forma de comunicación): “comunidad extática dispendiosa, en la cual se supere el principio de

⁶²¹ *Ibidem* 100.

⁶²² *Ibidem* 104.

⁶²³ Blanchot, Maurice, *La comunidad inconfesable*, Arena, Madrid, 2002, p. 18. Recuérdese que *Acéphale* también fue una comunidad secreta a la que pertenecieron Klossowski y Bataille.

intercambio y los individuos sacrifiquen su yo delimitado en una orgía de autoinmolación”⁶²⁴. Comunidad donde el ser cerrado se pierde y se abre, pero que en ello tiene acceso al éxtasis: “no podría decirse con propiedad que el ser singular es el sujeto del éxtasis, porque éste no tiene «sujeto», sino que debe decirse que el éxtasis (la comunidad) le acaece *al* ser esta singular”⁶²⁵.

La insuficiencia y la apertura, afirma Blanchot, no debe entenderse a manera de una carencia sobre una base que resultaría suficiente (la suficiencia así entendida implicaría que existe un orden y una integridad al menos ideal, y la carencia sería una falta). La insuficiencia nunca se satisface. La comunidad es exceso y es imposible. La comunidad incrementa la insuficiencia. Ahora bien, el exceso tampoco debe entenderse como lo que es demasiado pleno, lo sobreabundante, sino como profunda insatisfacción e insuficiencia en el abismo, el ser tendiendo a lo imposible⁶²⁶. La comunidad no es el acceso a una vida superior sino la comunión de la muerte. En la muerte del otro dentro de la comunidad se manifiesta la insuficiencia de los participantes (que se incrementa como caja de resonancia) al ver de frente la soledad del individuo que muere. Y si la comunidad es creada con la muerte, es porque ella es la esencia de la verdadera comunidad. La muerte como fundamento de la comunidad despliega la imposibilidad de la comunidad de saciarse, de cerrarse, de conformarse como sujeto. Por tanto, es ésta una comunidad desgarrada que posee su propia imposibilidad y que hace partícipe de la muerte a todos sus miembros:

El sacrificador y los asistentes al sacrificio se identifican con la víctima, asomados como están, en el momento de la ejecución, por encima de su propia nada. Toman a su dios deslizándose en la muerte. *El don sacrificial pone así parcialmente el ser del hombre en juego y le permite unirse al ser de la divinidad puesta en juego.*⁶²⁷

⁶²⁴ Martin, Jay, *Campos de fuerza*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 276.

⁶²⁵ Nancy, Jean-Luc, *La comunidad desobrada*, Arena, Madrid, 2001, p. 22.

⁶²⁶ Cf. Blanchot, Maurice, *La comunidad inconfesable*, loc. cit. 21-22.

⁶²⁷ Klossowski, Pierre, “Extracto de las tesis fundamentales de Bataille”, *B-DP* 21. Georges Bataille afirma en “Hegel, la muerte y el sacrificio” respecto al sacrificio: “Se trata de la muerte de *otro*, pero en tales casos la muerte del otro es siempre la imagen de la propia muerte”, *B-EH* 30.

El sacrificio es darse sin restitución y sin límite. La experiencia del sacrificio implica ser parte de un ritual donde el secreto tiene lugar. No el secreto a confesar o a interpretar sino el secreto de la entrega total y la pérdida: “donde no hay nada que retener, secreto de no tener ningún secreto”⁶²⁸. El secreto de la transgresión sin objeto y de la pérdida del ser en el goce del abismarse donde el yo se pierde. En esa pasión el ser humano no es el sujeto aislado sino un lugar de comunicación, de abandono a un *continuum*⁶²⁹. Ahora bien, no sólo la muerte es fundamento para Bataille de la comunidad sacra e imposible, también lo son el horror, las lágrimas, el erotismo, y de manera privilegiada la risa:

la risa, que no es expresable discursivamente, sino que los reidores sienten entre sí una transparencia inesperada, asombrosa, como si una misma risa provocara un único flujo interior. La emoción que el nombre de soberanía designa se da menos comúnmente que la risa experimentada como una subjetividad contagiosa (como un maremoto íntimo recorriendo la multitud).⁶³⁰

Esa comunidad que imagina una y otra vez Bataille en sus relatos se adentra tanto en la aniquilación como en la libertad de azar, del vértigo, del cuestionamiento total del ser en una experiencia-límite⁶³¹. *Historia del ojo* es la historia de una imagen pero también de una comunidad sagrada. Se juega con el ojo en sus diferentes figuraciones, y a su vez el ojo desata otro juego más cruel, imposible, donde la puesta en cuestión y en peligro de la comunidad arroja a lo imposible.

Para entender en qué consistiría este juego utilizaremos la conceptualización de Roger Caillois (quien como se sabe fue muy cercano a Georges Bataille). Roger Caillois,

⁶²⁸ Cf. Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*, loc. cit. 41.

⁶²⁹ Cf. *supra* Cap. II.

⁶³⁰ B-ES 101.

⁶³¹ Según Blanchot la experiencia interior de Bataille es una experiencia-límite la cual “es la respuesta que encuentra el hombre cuando ha decidido ponerse radicalmente en cuestión. Esta decisión, que compromete todo el ser expresa la imposibilidad de nunca detenerse, en cualquier consuelo o en cualquier verdad, ni en los intereses o en los resultados de la acción, ni en las certezas del saber y de la creencia. Cf. Blanchot, Maurice, *La conversación infinita*, Arena, Madrid, 2008, p. 261.

comentando *Homo ludens* de Johan Huizinga⁶³², entiende al menos un tipo de juego (entre otros) que es cercano al misterio y al simulacro. Si el juego “es esencialmente una ocupación separada, cuidadosamente aislada del resto de la existencia”⁶³³, tiene el potencial de ser sacro. Por ello implica una expresión de libertad: el jugador no está obligado a participar ni existe algún fin del mismo que lo trasciende. Es una actividad separada y, en principio, incierta, es decir, que el resultado del juego no está predeterminado. Es improductivo, gasto inútil y suntuario y puede estar o no reglamentado. Caillois desarrolla una clasificación de distintos tipos de juegos tomando en cuenta diferentes dimensiones⁶³⁴. A nosotros nos interesan sólo aquellas dimensiones que se acercan a la soberanía de Bataille: la que refiere al abandono al azar, la que refiere al simulacro y la que refiere al arrojo al vértigo.

Existe en el juego la posibilidad de jugar entregado al azar e inmerso en la incertidumbre donde el resultado no está predeterminado, donde el desarrollo del mismo puede ser aleatorio. Por otro lado en el juego también se posee la posibilidad de representar un papel (un papel que tampoco estaría predeterminado), por consiguiente es génesis de un simulacro. Por último, el juego puede empujar a sus participantes al vértigo que se produce en la conciencia de un pánico voluptuoso ante el peligro, ante la posibilidad de la destrucción. En esta dimensión el cuerpo resulta desestabilizado y la conciencia derrotada. Así el juego puede ser un abandono al azar, a la espontaneidad total, en la portación libre de la máscara, en la agitación improvisada dentro de un ardiente desorden. Y el juego también es comunión: “los juegos no alcanzan su plenitud sino en el momento en que suscitan una resonancia cómplice”⁶³⁵. El gusto por el desafío, el azar, el placer secreto del simulacro y el miedo infundido, la búsqueda de un enigma, el deseo de medirse, de cuestionarse, de probarse, de entregarse a la embriaguez, el éxtasis y al deseo del pánico voluptuoso de un ser hundido en la comunidad son las dimensiones del juego que Bataille despliega su ficción.

⁶³² Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 2007.

⁶³³ Caillois, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 29.

⁶³⁴ Cf. *ibídem* 43-78.

⁶³⁵ *Ibídem* 83.

Bataille escribe de igual modo en numerosas ocasiones qué entiende por juego. Para él éste no sólo pertenece al ámbito humano, ni siquiera al del animal, “la *naturaleza* entera puede ser contemplada como un juego”⁶³⁶. El mundo entero es un caos atravesado por estallidos de formas fatuas, inútiles, brillantes, monstruosas que no poseen ninguna dimensión teológica, por ende, es fuente de “la caprichosa libertad y el encanto que anima los movimientos de un pensamiento soberano”⁶³⁷. El juego por excelencia apunta a la dilapidación, y este pone en riesgo del ser que participa. El jugador se arriesga a la pérdida de sus bienes pero sobre todo de su vida: “el *juego* es riesgo, donde cada rival *se pone en juego*”⁶³⁸. El juego verdaderamente soberano se aboca a la “emulación ferviente que estimula los impulsos sin reservas”⁶³⁹, y tiene en la guerra un movimiento al extremo de la crueldad. El juego auténtico es aquel en el que se pone en cuestión la vida, como es el caso de la fiesta de los toros. A pesar de que el torero dispone de elementos para superar el peligro, en ella la vida acontece de manera más plena entre más entregado se esté al peligro, lo cual es solamente el comienzo del arte de la tauromaquia. Ésta crea formas en consonancia y a partir de la bestialidad brava que busca la aniquilación de su enemigo, y dispone del engaño (que bien podría ser denominado como máscara) para poder salir triunfante del acecho de la muerte: “una corrida de toros responde tanto más al principio del juego cuando el toro es peligroso o cuando el matador lo enfrenta peligrosamente”⁶⁴⁰.

El juego también al salirse del mundo profano rompe con el tiempo, modificando el orden de lo real discursivo en instantes sin sentido: “el juego transforma las estructuras en acontecimientos”⁶⁴¹ Acontecimiento que se renueva cada vez, que se repite, de manera diferente, sin tomar en cuenta la jugada anterior y sin anticipar la siguiente. El juego requiere para su plenitud por consiguiente el olvido, es decir, el rompimiento con el tiempo lineal, donde el pasado sólo se tiene en perspectiva fuera de una conciencia histórica, a saber, como

⁶³⁶ “¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?”, *B-FEL* 186.

⁶³⁷ *Ibidem* 192.

⁶³⁸ *Ibidem* 195.

⁶³⁹ *Ibidem* 197.

⁶⁴⁰ *Ibidem* 201.

⁶⁴¹ Agamben, Giorgio, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007, p. 106.

medio intensificador y potenciador⁶⁴². Si el “olvido es el señor del juego”⁶⁴³, toda teleología es arruinada de la misma manera que se decapita la serpiente en “De la visión y el enigma”⁶⁴⁴ (guillotina que es expresión del eterno retorno en Nietzsche). La obra de Georges Bataille busca, al igual que la de Nietzsche, hundirse en el azar: “Aquello por lo cual [Nietzsche] vivió y se exaltó exige que la vida, la alegría y la muerte sean puestas en juego”⁶⁴⁵.

De esta manera los personajes de *Historia del ojo* están desprovistos de toda dimensión cerrada del yo, y se encuentran inmersos en una comunidad imposible abocada a un juego total: “la *literatura es un juego*, que arroja los dados para obtener una cifra imprevisible...”⁶⁴⁶. La primera escena de la novela abre las diferentes series de imágenes que recorren la novela y posicionará a los personajes y a los objetos en una espiral de experiencias malditas que irán rindiéndose a la crueldad poco a poco, que también hará que entren en una dinámica siempre errante. Esta escena tiene lugar en casa de Simone. Tras la descripción de sus ropas y la afirmación de su desnudez bajo el delantal, se muestra un plato de leche para el gato convertido en instrumento erótico (el nombre del capítulo, “El ojo del gato”, muestra el inicio del recorrido de imágenes a experimentar). En una apuesta con el narrador, indicación de una vida en perenne juego, Simone se sienta en el plato. El movimiento trae consigo el espectáculo de su sexo y con ello la explosión de la pasión sexual del narrador. Después del repentino levantarse de Simone, la leche se escurre por sus muslos simulando la micción. La orina será desde el principio una imagen abyecta que encarna fuerzas eróticas y de inmolación⁶⁴⁷, y que no dejará de implicar una permanente transgresión de toda autoridad, en este primer caso de la madre, que aparece sólo para ser violentada, burlada.

De esta manera, con esa primera escena, con este primer flujo de fuerzas que se apodera del narrador y de Simone, se establece entre ellos una complicidad maldita que los llevará a

⁶⁴² Cf. Vattimo, Gianni, “El nihilismo y el problema de la temporalidad”, *Diálogo con Nietzsche*, loc. cit. 44-46.

⁶⁴³ Blanchot, Maurice, *La conversación infinita*, loc. cit. 274.

⁶⁴⁴ Cf. Nietzsche, Friedrich, “De la visión y del enigma”, *Así habló Zaratustra*, loc. cit. 237-242.

⁶⁴⁵ “Proposiciones”, A 63.

⁶⁴⁶ “El mundo en que morimos”, *B-FEL* 367.

⁶⁴⁷ En el análisis de *El baño de Diana* de Klossowski hemos mostrado cómo lo líquido manifiesta una fuerza dionisiaca. Este símbolo se repite en Bataille aunque inmerso en escenas singulares y distintas. Para Dioniso y lo húmedo cf. Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, Madrid, 2006, pp. 118-126.

superar los límites. Complicidad que se describe también en la siguiente escena, segunda revolución alrededor de las fuerzas de placer y destrucción. El narrador atropella a una joven y hermosa ciclista. Contemplan al cadáver durante largo tiempo con una mezcla de pasión y angustia: “El horror y la desesperación que se desprendían de aquellas carnes, en partes repugnantes y en partes delicadas, recuerdan el sentimiento que experimentamos al conocernos”⁶⁴⁸. Su relación es repugnante a la vez que profundamente seductora, y está íntimamente relacionada con la fascinación que ejerce la muerte. El cuerpo de la ciclista con sus carnes destrozadas no es más que una imagen especular de sus propias intensidades y deseos. Simone es una mujer ávida y perturbadora, y evoca la sangre, el terror y el crimen⁶⁴⁹. El narrador comparte esas pasiones que se expresan en los dos desde el primer instante. La contemplación del cadáver, en su avidez por el crimen, desencadena nuevos juegos sensuales donde la micción precede y desencadena el erotismo y el goce. Un cuerpo muerto es el centro sobre el cual danza la pasión de los dos personajes, y en esa danza la comunidad es creada. Estos juegos laberínticos retrasan el desvirgo de Simone hasta más tarde en la novela, que acontece junto al cadáver de un tercer personaje que será la encarnación más plena de la víctima (donde se repite la fusión entre el cadáver y el goce, la muerte y el erotismo).

Este tercer personaje se presenta tras estas primeras escenas. Marcelle, “la más pura y conmovedora de nuestras amigas”⁶⁵⁰, es una víctima virginal e inocente que será objeto de mancilla y mancha permanente. Imagen de lo más puro entregado a los horrores y al goce que será retomada una y otra vez como objeto (real y simbólico) del más terrible sacrificio bajo el pináculo del mal. Es ella, desde esta primera ocasión, violentada y seducida bajo un juego sexual siempre atravesado por un sentimiento de terror. Pero Marcelle no es sólo una víctima. Desposeída de una subjetividad, recusando toda identidad consigo misma, será a la vez objeto de las pasiones del narrador y de Simone, y también voluntariamente se entregará a las efusiones del cuerpo. Marcelle ve a la pareja entregada al placer en lo alto de un acantilado, fuera del mundo del orden, en un territorio despoblado. Ante tal espectáculo

⁶⁴⁸ *B-HO* 53.

⁶⁴⁹ *Cf. ibídem* 53. La fusión de la imagen de un cadáver y el objeto de deseo, como expresión sagrada, se repetirá insistentemente en la obra de Georges Bataille como veremos más adelante.

⁶⁵⁰ *Ibídem* 55.

Marcelle es poseída por un lado por la angustia: “se dejó caer en la hierba sollozando”⁶⁵¹. Su cuerpo entonces es presa de la avidez de la pareja: “nos lanzamos sobre aquel cuerpo abandonado. Simone le levantó la falda, le arrancó la braga y me mostró con embriaguez un nuevo culo tan hermoso como el suyo”⁶⁵². Marcelle es víctima de la pasión de Simone y el narrador, mientras “el cielo se había pasado a tormenta”⁶⁵³. Pero Marcelle, a pesar de ser víctima, se entrega también (igual a Roberte en Klossowski) de manera libre y gozosa a la pasión. Ella entonces participa de la primera comunidad con Simone y el narrador, y pasa a ser su fundamento en tanto víctima (Marcelle, con su locura y suicidio, será objeto de sacrificio de esa comunidad que se expresa en un erotismo que los une íntimamente): “Un brutal frenesí animaba nuestros tres cuerpos. Dos bocas juveniles se disputaban mi culo, mis pelotas, y mi verga, y yo no cesaba de abrir piernas húmedas de saliva y de leche”⁶⁵⁴.

Esta comunidad hace del universo entero cómplice de su vehemencia: “La lluvia cálida caía torrencialmente y nos resbalaba por todo el cuerpo. Estruendosos truenos sacudían y acrecentaban nuestra rabia, arrancándonos gritos redoblados a cada relámpago ante la visión de nuestras partes sexuales”⁶⁵⁵. Marcelle llora angustiada de la misma manera que el cielo tormentoso, y de la misma manera que los sexos. La vehemencia se apodera del mundo entero bajo la forma de lo líquido. Y la tierra no es menos cómplice que el cielo: un charco de barro sirve como objeto de masturbación de Simone, mientras Marcelle y el narrador participan de ese erotismo que es divino. Divino y cósmico es este erotismo dionisiaco. Las escenas orgiásticas en los acantilados, en los bosques y en lugares abiertos son insistentes en la obra de Bataille y son repeticiones de las orgías de las Bacantes⁶⁵⁶ donde el delirio tiene lugar. Sin aludir al mundo maravilloso y mítico, las formas descritas se asemejan mucho a las danzas dionisiacas donde el vino, la leche y la miel mana del mundo⁶⁵⁷. En Bataille la orina, el

⁶⁵¹ *Ibidem* 55.

⁶⁵² *Ibidem* 55.

⁶⁵³ *Ibidem* 55.

⁶⁵⁴ *Ibidem* 56.

⁶⁵⁵ *Ibidem* 56. “La nube erótica se torna a veces tormenta y vuelve a caer a la tierra en forma de lluvia, mientras el rayo desfonda las capas de la atmósfera”, *B-OP* 20.

⁶⁵⁶ Cf. Eurípides, “Bacantes”, *Tragedias*, tomo III, Gredos, Madrid, 1998, pp. 347-410. Apertura espacial paralela a la de *El baño de Diana* analizada más arriba.

⁶⁵⁷ Cf. Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, *loc. cit.* 73-78.

semen, las lágrimas, la lluvia mana del mundo en una celebración donde los personajes pierden su individualidad en el bullicio del goce, en la festividad demente.

En esta breve experiencia de comunidad se exhibe, en apenas unas páginas, un primer movimiento (que se repetirá a lo largo del libro, aunque de manera diferente y con una intensidad en crecimiento) que origina manifestaciones (aunque aún no en plenitud) de las fuerzas de las que consta esencialmente el relato y que invadirán a los personajes en la subsecuentes imágenes. En primer lugar la ausencia de identidad de los seres y de toda norma a la cual inscribirse. El narrador, Simone y Marcelle, así como más adelante Sir Edmond, no tienen ni profundidad ni espesor desde el punto de vista de la subjetivación, y ellos conforman una comunidad que padece el erotismo, la risa y la muerte. El narrador revela sólo una fuerza irreductible de búsqueda de juego, de goce y de destrucción, de mancilla, de violencia; y no es más que una intensidad y una voluntad vital desplegándose a través de lenguaje que se muestra y se quiere obsceno en los dos sentidos de la palabra. Simone es un objeto de goce y contemplación perversa por un lado, y una fuerza en perenne hundimiento en una perversidad multiforme por otro. Ella es una voluntad de mácula, el crimen y el erotismo la habitan. A pesar de tener un físico simple, según el narrador, evoca la sangre, el terror. Ella es el rostro de la muerte que fascina, de la misma manera que el cuerpo de la ciclista muerta. Y en ese sentido comparte con Roberte y con Diana la máscara de Dioniso, la de Gorgo. Máscara de lo monstruoso pero también “representación descarnada, brutal del sexo [que] puede provocar el espanto de una angustia sagrada o bien el estallido de la carcajada liberadora”⁶⁵⁸. Terror y seducción fundidos en una misma imagen, en una misma máscara. Gorgo y Dioniso que son figuras representadas siempre de frente. Verlos es ver a la muerte y al erotismo de frente, por tanto, cegar el ojo. Marcelle, por último, es objeto de mancilla, sin embargo, ella misma, siendo objeto de pureza, es llevada al extremo una y otra vez desamparada ante su propia pasión. En esa violencia, que la conducirá más adelante a la locura y al suicidio, un placer inconmensurable aparece tal que la hace desfallecer sin renunciar al horror y la angustia.

⁶⁵⁸ Vernant, Jean Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 44.

Los personajes se exhiben entonces sin identidad alguna. Ni el narrador, obsceno y obsesionado, ni Simone, objeto de placer y fuente de destrucción, ni Marcelle, víctima sacrificial y exuberancia en desamparo, muestran otra cosa que las fuerzas que los aplastan, los hacen estallar. Comunidad que rodea a un cadáver o que hace a uno de ellos víctima de un sacrificio: Marcelle devendrá ser divino tal que en la celebración de su culto lo monstruoso tendrá lugar como expresión de un gozo y de una muerte dionisiaca.

Ahora bien, no sólo los personajes sino todos los objetos del mundo participan de esa fuerza hierática. El juego de simulacros (el ojo, los huevos, la leche, el agua, la orina, la sangre, el sol —todo lo globular y lo fluido—), no idénticos a sí mismos, se conforma a partir de fuerzas catastróficas y eróticas, a la vez que participan en la comunidad. El mundo entero incluso es un escenario sin sentido en el cual se funden los actos eróticos: la lluvia y el sonido del mar son partícipes del espectáculo del goce, que tiene por coro a relámpagos detrás⁶⁵⁹. El juego sagrado llegará tan lejos como su propia intensidad lo lleve, haciendo naufragar el universo entero, hasta donde la imaginación del autor y del lector soporte.

El juego, hundido en una serie de acontecimientos se repite una y otra vez, sea en la manía de Simone de “romper huevos con el culo”⁶⁶⁰ mientras se abandona a la sexualidad (el plato de leche donde Simone se sienta y los huevos entran en una misma función), sea en la rebelión contra la autoridad de la madre (una mujer extremadamente dulce y con una vida ejemplar) que culmina en Simone orinándole encima (como lo hace más adelante sobre el cadáver de Marcelle), sea en la entrega de los personajes al goce. La historia así avanza en imágenes donde el erotismo grotesco y la insurrección contra todo signo de autoridad son evidentes. Pero el objeto último de su avidez es Marcelle a quien conducen a la locura en un siguiente ritual erótico y demente que tiene lugar en el capítulo “El armario normando”. En esta escena Marcelle, víctima y puro objeto de inocencia, es llevada, seducida con engaños y ternura, a una fiesta en casa de Simone. La orina de nuevo libera fuerzas sensuales y de transgresión que invaden a los tres jóvenes junto con algunos más que se encuentran presentes en la celebración. El líquido abyecto tiene una vez más la función de desencadenar la irrupción de

⁶⁵⁹ Cf. *B-HO* 55-56.

⁶⁶⁰ *Ibidem* 57.

una intensidad erótica. Simone orina en una servilleta, producto de una nueva apuesta, para después desnudar al uno de los participantes. Entregada a la demencia pide que la orinen encima. Al contemplarlo Marcelle se abandona para luego encerrarse en un armario donde, en su vehemencia, orina ella a su vez. Con ello la fuerza erótica se dispersa entre todos los presentes provocando una orgía entre los jóvenes. La micción en *Historia del ojo* es portadora de una fuerza inconfesable y epidémica que libera un deleite demente. Y esa fuerza no se conforma con explotar en el goce sino que es necesaria la catástrofe para que se despliegue de manera completa. No sólo se desea el placer, sino el horror. El sacrificio maldito de Marcelle hace estallar el júbilo y el escándalo. Su terror es deseado en una búsqueda que no se agota y que hace que Marcelle caiga en la locura (que más adelante la llevará al suicidio). El mal busca un límite cada vez más lejano. La transgresión así acece de manera más violenta, la invasión del erotismo es más pujante y hace partícipes a más personajes. El fuego del mal y de la exuberancia se desarrolla y se va ampliando.

Tras la orgía y la crisis de locura de Marcelle ella es encerrada en una casa de reposo mientras el narrador y la pareja continúan los juegos. Mientras, tras la orgía, una cópula acontece en donde los seres y el mundo entero rompen los límites que los aprisionan como objetos aislados y autónomos, y se abren de la misma manera que una herida, que el sexo ante el embiste, que la carne ante una cornada:

Por lo demás, las regiones pantanosas del culo —a las cuales sólo se asemejan los días de marea y tempestad, o las emanaciones sofocantes de los volcanes, y que, como éstos, no entran en actividad sin algo análogo a un desastre—, esas regiones desesperantes [de] Simone [...] ya no eran para mí más que el imperio subterráneo de una Marcelle ajusticiada en su prisión y convertida en presa de las pesadillas.⁶⁶¹

Simone y Marcelle se funden, y junto con el narrador establecen una comunidad y una complicidad que los aleja del resto de los hombres. Fusión y separación que tiene lugar debido a que Marcelle, como objeto de sacrificio, los separa de los otros y de sí mismos

⁶⁶¹ *Ibidem* 69.

haciéndolo sagrados “los demás hombres y mujeres ya no tenían interés para nosotros. No pensábamos más que en Marcelle”⁶⁶². Obsesión que los empuja a ir al “castillo”⁶⁶³ donde ella está encerrada, y donde acaecen nuevos sacrificios eróticos que los extasían y los arrojan fuera del mundo: “Tan lejos había quedado el tiempo en que habíamos abandonado el mundo real, formado por personas vestidas que parecía fuera de nuestro alcance”⁶⁶⁴. El universo, así, deviene otro, fuera del tiempo, entregado al instante. Mundo donde los cuerpos llenos de vida se hacen uno con los cadáveres: Simone tras masturbarse andando en bicicleta por un momento deviene simulacro de un cuerpo⁶⁶⁵. Pero es el cadáver real de Marcelle lo que los impulsará a dar un paso más allá en el crimen y en el erotismo. El narrador ayuda a Marcelle a escapar. Ella está hundida aún en la locura y en el horror y su cuerpo se desvanece: “Aquella desnudez silenciosa, inerte, [...] comunicaba una especie de éxtasis”⁶⁶⁶. Éxtasis que desata el goce y convierte a la Vía Láctea en “extraño boquete de esperma astral y orina celestial atravesando la bóveda craneana de las constelaciones”⁶⁶⁷. Una vez más el cuerpo inerte y el erotismo permiten a la mirada ver el reverso del mundo: “A otros el universo les parece honesto. Les parece honesto a la gente honesta porque tienen los ojos castrados. Esta es la razón por la que temen la obscenidad”⁶⁶⁸. Por el contrario al narrador le atrae lo sucio, la orgía que mancilla “no sólo [el] cuerpo y [los] pensamiento, sino [...] sobre todo, el universo estrellado”⁶⁶⁹.

Y en ese mundo trastornado la muerte se actualiza: Marcelle en su locura y horror se ahorca. Sobre ese cadáver Simone y el narrador copulan. Simone, que era virgen, se abre hasta la aparición del cadáver del ser amado, ante víctima del sacrificio: “Marcelle muerta estaba menos alejada de mí que la viva”⁶⁷⁰. En el holocausto de Marcelle la comunidad se hace más estrecha, más real. Y el cadáver también desata las fuerzas eróticas. Simone orina en el rostro

⁶⁶² *Ibidem* 71.

⁶⁶³ *Ibidem* 71. La figura de la prisión emparentada con el castillo hace evidente la evocación al Marqués de Sade. La figura del castillo insistirá en la obra de Bataille. Cf. por ejemplo *B-I* 45.

⁶⁶⁴ *Ibidem* 81.

⁶⁶⁵ Cf. *Ibidem* 81-82. Queremos remitir al análisis que hace Miguel Morey de esta escena en “SATISFACTION. (I Can’t Get No)”, *Pequeñas doctrinas de la soledad*, Sexto Piso, Madrid, 2007, pp. 133-155.

⁶⁶⁶ *Ibidem* 97.

⁶⁶⁷ *Ibidem* 97-98.

⁶⁶⁸ *Ibidem* 98.

⁶⁶⁹ *Ibidem* 99.

⁶⁷⁰ *Ibidem* 100. “La muerte de Marcelle descubre exactamente la violencia a la que está condenado todo erotismo que se sabe imposible (insaciable)”. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 128.

de Marcelle: “Inundó el rostro sereno; parecía sorprendente que los ojos no se cerrasen”⁶⁷¹. El ojo es, en el cadáver, un objeto de extrañeza que se relaciona con la huida del mundo: “Los impulsos contrarios que dispusieron de nosotros aquel día se neutralizaban, dejándonos ciegos. Nos situaban muy lejos en un mundo donde los gestos carecen de alcance, como voces en un espacio insonoro”⁶⁷². A partir de ese momento el placer estará unido no sólo a la violencia y la transgresión, sino esencialmente al cuerpo muerto de Marcelle.

Así *Historia del ojo* es un despliegue de juegos malditos que se presentan desprovistos de todo fin que no sea la manifestación de intensidades que se crean y se consumen en ellos. Acontecimientos que se repiten para ser vistos como imágenes que recuerdan la exposición de los “cuadros vivos” de Klossowski⁶⁷³. Y que recuerdan también el recorrido de *El jardín de los suplicios*⁶⁷⁴. Imágenes donde los objetos (la serie de objetos que se identifican con el ojo, la serie que se identifica con lo líquido, y los cuerpos de los personajes) son utilizados perversamente, en lugares que no les corresponden. En aquellos donde su extrañeza rompe con el orden y la expectativa para ofrecer al goce de la mirada. Espectáculo que deviene sacrificio, y que se celebrara religiosamente.

3.- Entrada teatral de la muerte

El siete de mayo de 1922 en Madrid muere Manuel Granero por una cornada que le atraviesa el ojo. Esta tragedia, que sirve de base para el despliegue de una imagen que llevará un paso más allá la novela, fue presenciada por Bataille, que asistió a esa corrida de toros:

⁶⁷¹ *Ibidem* 100.

⁶⁷² *Ibidem* 101.

⁶⁷³ José Assandri afirma que “los textos de Bataille no deben leerse sin las imágenes con las que él mismo decidió que se publicaran. Las imágenes se publicaron para ser leídas”. Assandri, José, *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, Golosina canibal*. Ediciones Literales, Buenos Aires, 2007, p. 22. Assandri, como nosotros, también identifica que la literatura de Bataille deben leerse como cuadros “en el sentido teatral, cuando en el desarrollo de una obra los personajes permanecen por unos momentos en determinada actitud frente a un público [...] la pregunta por la significación humana de esos cuadros donde la satisfacción se opone a las leyes, a la tranquilidad, a las convenciones”, *ibidem* 65.

⁶⁷⁴ Cf. Mirbeau, Octave, *El jardín de los suplicios*, El olivo azul, Córdoba, 2010, pp. 124-200.

Yo estaba en el lado opuesto de la Plaza y, de toda la escena, no supe sino los detalles que en los relatos —o en la fotografía— se publicaron. Pero ese hombre joven con traje de luces, bruscamente derribado, violentamente empujado contra la barrera, el toro por algunos segundos encarnizándose con sus cuernos (los cuernos a todo vuelo al chocar contra las tablas producían un sonido vacío, macabro, parecido a los tres golpes de la muerte): no sé en qué instante, en la arena donde la gran multitud se había levantado, hubo un silencio agobiante, esta entrada teatral de la muerte, en plena fiesta, con ese sol, tuvo algo que ignoro de evidente, de esperado, de intolerable.⁶⁷⁵

Intolerable acontecimiento que es escena trágica, en cuyo espectáculo la muerte irrumpe y que tiene efecto en un público que participa de ella. Para Bataille la participación del espectador (el mirar la muerte de frente) es esencial en la creación del sacrificio (sea del toro o en este caso del torero). Ante el peligro mortal “la multitud es al modo de lidiar del torero como al arco el cuerpo del violín, caja de resonancia cuya sensibilidad está hecha de angustia común”⁶⁷⁶. En esta participación en el espectáculo, la multitud junto con los actores del teatro conforma una comunidad en la angustia. En la muerte de Granero se genera un silencio que se expresa a la manera de un coro trágico que hace de caja de resonancia de la muerte: “No habría ni tauromaquia ni bailes españoles si la existencia de la multitud no estuviese en algún momento ligada por la angustia del deseo de lo imposible”⁶⁷⁷. La fiesta de los toros —que hay que entender en el sentido sagrado que le otorga Bataille— es la vez sacrificio y danza entre el hombre y la bestia, entre el goce y el peligro mortal. Fiesta que comunica un éxtasis que abre “a esos reinos de lo imposible, donde las cosas son más bellas, más grandes y desgarradoras”⁶⁷⁸. Ahora bien, los orígenes dionisiacos y sagrados de la lidia de los toros son conocidos. El sacrificio del toro y la posibilidad, en el peligro del juego sagrado, de la muerte del torero revela una dimensión dionisiaca. El toro (que es descuartizado a la vez que descuartizador) es una de las formas que adopta Dioniso para expresar que no es sólo victimario, sino también víctima del sacrificio:

⁶⁷⁵ “A propósito de «Por quién doblan las campanas» de Ernest Hemingway”, *B-LS* 11.

⁶⁷⁶ *Ibidem* 13.

⁶⁷⁷ *Ibidem* 16. Abismo que se transfiere, quizás, al espectador ficticio de las escenas: el lector.

⁶⁷⁸ *Ibidem* 16.

Dioniso, del que el mito refiere que siendo niño fue descuartizado por los Titanes [...] es el “descuartizador de hombres” Dioniso quien es despedazado aquí. [...] El sentido del mito es que el dios padece en carne propia las monstruosidades que comete. Y lo que el mito narra, lo repite el culto en actos sacrificiales regulares.⁶⁷⁹

Sacrificador y sacrificado es la figura de una fuerza destructora a la vez que víctima de ella. Dios extranjero que aparece en formas diversas; una de ellas es la del toro. Forma animal que fascina, seduce, horroriza y excita. Walter F. Otto escribe que grupos de mujeres llamaban al dios de la siguiente manera: “«¡Noble toro, ven, Señor Dioniso, al templo puro de los eleos, ven con las Cárites saltando con la pezuña taurina!». De modo que sabían que el que habría de aparecer era un ser salvaje que las excitaba hasta cortarles el aliento con su diabólica monstruosidad”⁶⁸⁰. El rito del sacrificio entonces aparece bajo la forma de toro, pero hay que recordar adicionalmente las características líquidas del dios, a saber el vino, el agua, la miel y la sangre: “Sangre de la tierra, sangre del cielo, el vino tiene el color de la sangre de los hombres [...] Vino puro con el rostro del delirio”⁶⁸¹. Lo líquido es imagen de fuerzas eróticas y de fertilidad que se relaciona también con lo taurino en la figura del dios:

Es bien sabido que para los pueblos antiguos el toro es símbolo de la fertilidad y de la fuerza generatriz, y que por ello hubieron de representarse bajo su forma a los espíritus que poblaban las corrientes nutricias y fertilizantes. En la *Iliada* se dice del ardiente Escamandro que brama “como un toro”. Esta comparación no se habría establecido de no haber resultado al poeta familiar la visión de que el dios fluvial es un toro. Así, la forma de toro de Dioniso nos remite una vez más al elemento del agua.⁶⁸²

⁶⁷⁹ Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, loc. cit. 81.

⁶⁸⁰ *Ibidem* 63.

⁶⁸¹ Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, Gedisa, Barcelona, 2003, pp. 74-75.

⁶⁸² Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, loc. cit. 122.

Esta forma que adopta Dioniso revela plenitud vital y fuerza creadora, al mismo tiempo que furia, peligro, angustia, delirio, muerte. Dioniso en la figura del toro muestra de manera paradigmática su doble naturaleza: dispensadora de vida y al mismo tiempo fuerza de aniquilación: “El mito de la joven divinidad tracia era un mito de sacrificio del dios y de resurrección. Dionisos es un «dios que muere». En él se encarna no solamente lo sagrado erótico, sino también el sentimiento trágico del sacrificio”⁶⁸³.

Es conocido de igual forma que Dioniso se relaciona con la tauromaquia a través de los mitos minoicos: “El más peligroso de los gestos minoicos muestra el cuerpo en un movimiento libre y acrobático [...] jugando con el toro”⁶⁸⁴. Por supuesto la tauromaquia cretense es diferente a la expresión moderna en términos de técnica, empero, posee la misma dimensión de peligro mortal y de creación de figuras e imágenes en movimiento en un gesto que involucra el poder bestial y fascinante del toro. Animal que es a la vez objeto de sacrificio y cuyo peligro compromete también al sacrificador en una reversibilidad de papeles. La figura del minotauro, así, está relacionada con Dioniso:

que detrás de la figura del Minotauro se esconda Dionisos es una hipótesis que ya se ha formulado: el Minotauro aparece representado como un hombre con la cabeza de toro, y sabido es que Dionisos tuvo una representación taurina, y que en los cortejos dionisiacos el dios aparecía como un hombre con la máscara de un animal, muchas veces de un toro.⁶⁸⁵

Nuestra lectura de la corrida de toros como expresión dionisiaca se sostiene en que Bataille hace suya esa figura, especialmente a través de Nietzsche. Bataille afirma que Nietzsche hizo de Dioniso (la exuberancia destructora de la vida) el símbolo de la voluntad de poder y dios de la tierra: “A imagen de aquél que estaba ávido por *ser* hasta la locura, Nietzsche nace de la tierra desgarrada por el fuego del cielo, nace fulminado y por ello cargado con ese fuego

⁶⁸³ “Dionisos Redivivus”, *B-FEL* 30.

⁶⁸⁴ Kerényi, Karl, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*, Herder, Barcelona 1998, p. 23. Ver el fresco del palacio de Cnosos que representa esta escenificación (museo antropológico de Heraklion). Para profundizar en la relación de Dioniso con Creta *cf. ibidem* 19-95. Para el origen de la fiesta de los toros en Creta ver De Cossío, José María, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, pp. 27-31.

⁶⁸⁵ Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, México, 2009, p. 24.

de la dominación que se convierte en EL FUEGO DE LA TIERRA⁶⁸⁶. Fuego que consume, que no deja piedra sobre piedra, que se configura como enigma y misterio. Misterio que no implica un esoterismo vago sino la ceguera frente a un mundo que desgarrar, que se opone la razón, que la sacrifica en pos del furor de del fuego, la alegría del juego, la sabiduría en la locura: “¿Cómo Dios no se enfermaría si descubriera frente a él su razonable impotencia para conocer la locura?”⁶⁸⁷

En ese sentido la tauromaquia está marcada “con el sello de lo trágico”⁶⁸⁸ debido a su fondo dionisiaco pero también porque en su desarrollo “todas las acciones realizadas son preparativos técnicos o ceremoniales para la muerte pública del héroe, que no es otro que ese semidiós bestial, el toro”⁶⁸⁹. Aún más, es doblemente trágico porque también el peligro mortal está presente para el oficiante del sacrificio. Reversibilidad y especularidad entre el dios y el hombre que pone en cuestión, quizá como ningún arte, la vida del creador de la danza trágica: “El sacrificante es libre: libre para dejarse arrastrar él mismo en semejante derrame, y al identificarse continuamente con la víctima, libre de vomitar su propio ser, como ha vomitado un pedazo de sí mismo o un toro, es decir, libre para lanzarse de pronto *fuera de sí*”⁶⁹⁰. Fiesta donde la divinidad irrumpe generando un peligro que es esencial en la creación plástica de la tauromaquia. Según Michel Leiris “la tauromaquia [...] es un arte trágico donde la armonía apolínea, por la sublevación de fuerzas dionisiacas se encuentra deformada”⁶⁹¹. Danza trágica entre la bestia y el hombre que conduce a la muerte y que aparta del mundo en un hundimiento en lo hierático donde acaece una “conflagración del dios con la sangre de la víctima”⁶⁹². En la tauromaquia, juego auténtico donde la vida se apuesta, el ser se enfrenta con la muerte seduciéndola (en el sentido propio del término, desviándola del camino, engañándola) y conduce a una plenitud que incorpora “la muerte a la vida, [convirtiéndola] en algo voluptuoso (como el gesto del torero conduciendo suavemente al

⁶⁸⁶ “Crónica Nietzscheana” A 125.

⁶⁸⁷ “La locura de Nietzsche”, A 157.

⁶⁸⁸ Leiris, Michel, *Espejo de la tauromaquia*, Arena, Madrid, 2014, p. 33.

⁶⁸⁹ *Ibidem* 30.

⁶⁹⁰ “La mutilación sacrificial y la oreja cortada de Vincent Van Gogh”, B-CS 89.

⁶⁹¹ Leiris, Michel, *Espejo de la tauromaquia*, *loc. cit.* 43. Esta visión de la tauromaquia como confrontación entre Apolo y Dioniso es claramente inspirada por *El nacimiento de la tragedia*.

⁶⁹² *Ibidem* 56.

toro entre los pliegues de su capa o de su muleta)”⁶⁹³. Así, en la tauromaquia coexiste, en tanto fiesta sacra, el erotismo desgarrador y la muerte gozosa.

Dioniso así se revelará en la muerte de Granero dentro de *Historia del ojo*. Muerte que sucede al suicidio de Marcelle. Tras éste el narrador y Simone huyen a España para “evitar el aburrimiento de una investigación”⁶⁹⁴. Fuga sin sentido y sin arrepentimiento ni perspectiva moral alguna. Sir Edmond se une a esa comunidad (ante quien Simone repite actuando la inmolación de Marcelle en una duplicación y una *mise en abyme* de puestas en escena dentro de la novela⁶⁹⁵). En España contemplan la corrida mortal de Granero. Esta escena en la novela, cuya brevedad hace resaltar la explosión de fuerzas, es un giro más hacia lo imposible. Dentro de un espectáculo, cuyo centro es la muerte ritual, el sacrificio de un toro, de un “monstruo solar”⁶⁹⁶, se despliegan las fuerzas dionisiacas de la vida.

Manuel Granero se construye en *Historia del ojo* como dador de muerte, como un ser inmerso en la vehemencia del erotismo. Él es seductor y su figura apela a características aristocráticas: “se distinguía de los demás matadores por no tener en absoluto el aspecto de un carnicero, sino más bien el de un príncipe seductor, muy viril, perfectamente esbelto”⁶⁹⁷. Con esta descripción Bataille elimina cualquier perspectiva hacia la tauromaquia de Granero como simple matanza, emparentando ese sacrificio con la seducción de una mujer y un juego solar fascinante:

La capa de un rojo vivo, la espada reluciente al sol frente al toro moribundo cuya pelambre humea, empapada de sudor y sangre realizan la metamorfosis y ponen de manifiesto el aspecto fascinante del juego. Todo ocurre bajo el cielo tórrido de España, sin color alguno y duro, tal como lo imaginamos, pero solar y de una destellante luminosidad —blanda y turbia—, irreal a veces, pues el

⁶⁹³ *Ibidem* 64. Sobre la concepción erótica de la tauromaquia cf. *ibidem* 43-54.

⁶⁹⁴ *B-HO* 103. Se analizará más abajo las implicaciones de esta perenne huida de los personajes de Bataille.

⁶⁹⁵ *Ibidem* 103-104.

⁶⁹⁶ *Ibidem* 109.

⁶⁹⁷ *B-MM* 107.

brillo de la luz y la intensidad del calor evocan la libertad de los sentidos, y más exactamente la humedad blanda de la carne.⁶⁹⁸

La escena comienza con la muerte del primer toro, símbolo de la fuerza bestial sacrificada. El toro destripa a tres caballos antes de pasar a la muleta para ser dominado y muerto por el torero. Ante tal espectáculo, la lubricidad del narrador y Simone se desata. Lo líquido que una vez más sirve como fuente de la pasión: la orina y la sangre desencadenan esas fuerzas una vez más. El narrador y Simone se adentran en un erotismo grotesco en los urinarios de la plaza. Y también el ojo (ahora encarnado en el testículo de uno de los toros) es símbolo de transgresión, de maldad. Los testículos del primer toro de Granero son llevados a los asientos donde se encuentran los personajes acompañados por Sir Edmond. Y con ello una segunda muerte llevará el erotismo más lejos.

El toro, como símbolo divino, es despedazado a la vez que fuerza que despedaza. La fuerza dionisiaca ahora es quien aniquila al hombre en un paralelismo entre el goce y la aniquilación. A la ingestión de un testículo crudo por parte de Simone le sucede una expresión sexual: el otro testículo es introducido en la vulva de Simone. Y de manera simultánea una muerte horrorosa acontece: el ojo de Granero es arrancado por el toro. No sólo la muerte acompaña al erotismo, sino que se funden en un mismo gesto. El terrorífico clamor del público es uno con el espasmo de Simone gozando con el testículo del toro. La muerte por el ojo está en comunión con la sexualidad de Simone. La cornada es contemplada por el público, Simone por el narrador. Un ojo-testículo hace gozar penetrando a Simone, a través de otro ojo la muerte se hace presente: el cuerno del toro penetra en el cráneo al a través del ojo: doble penetración que lleva al éxtasis y a la muerte.

En pocos instantes, para mi horror, vi a Simone morder uno de los globos, a Granero adelantarse y presentar al toro la muleta roja; luego a Simone, la sangre a la cabeza, en un instante de densa obscenidad, desnudar su vulva donde entró el otro cojón; Granero fue derribado y acorralado contra la balaustrada; los cuernos golpearon tres veces al vuelo la balaustrada: uno de

⁶⁹⁸ B-HO 107-108.

los cuernos atravesó el ojo derecho y la cabeza. El clamor aterrado de la plaza coincidió con el espasmo de Simone. Catapultada del banco de piedra, vaciló y cayó; el sol la cegaba, sangraba por la nariz. Algunos hombres se precipitaron, cogieron a Granero.

Toda la muchedumbre de la plaza estaba de pie. El ojo derecho del cadáver colgaba.⁶⁹⁹

De esta manera las imágenes rompen sus límites. Todas ellas pierden sus contornos para volverse una sola imagen repitiéndose de manera cada vez distinta y destruyendo su expresión. Espectáculo donde cada objeto participa de la totalidad de la erupción de fuerzas y en ello dejan de ser independientes y cerrados, se confunden y pierden su identidad debido a las intensidades que los atraviesan. Cada acontecimiento modifica las relaciones entre los elementos que lo conforman. Y también cada figura es un simulacro, que no pierde su singularidad, de otra. Cada una de ellas es atravesada por esas fuerzas que hacen que se pierda su discontinuidad como acontecimientos aislados para unirse en una multiforme imagen que las contiene y a la vez es desbordada por ellas. La imagen total expuesta se eleva por ello por encima de la narración, en una especie de policromía explosiva, la cual hace indivisible la expresión de las erupciones de fuerzas. Los personajes, los símbolos, la referencialidad son elididos. Y la muerte rememora un sacrificio original:

Dos globos del mismo tamaño y consistencia se habían animado con movimientos contrarios y simultáneos. Un testículo blanco del toro había penetrado a la carne “rosa y negra” de Simone; un ojo había salido de la cabeza del joven torero. Esta coincidencia, vinculada a la muerte a la vez que una especie de licuefacción urinaria del cielo, me devolvió por un momento a Marcelle. En aquel inapreciable instante me pareció tocarla.⁷⁰⁰

Si la comunión cristiana es la repetición de la crucifixión, no lo es sólo simbólicamente, sino que en la transubstanciación del pan y el vino, en la mitología cristiana, el cuerpo y la carne

⁶⁹⁹ *Ibidem* 111-112.

⁷⁰⁰ *Ibidem* 113.

real de Cristo se actualizan. El sacrificio se repite en cada celebración aunque de manera incruenta. En Bataille, de manera paralela a este sacrificio cristiano, primero como actuación ante Sir Edmond, y ahora como una muerte provocada por el toro, el sacrificio originario de Marcelle se repite. Pero ahora es profundamente cruento —sacrificio que fue anunciado (profetizado) quizás en el cadáver de la mujer atropellada analizado más arriba—. Y este paralelismo teológico tendrá su cumbre (anunciada por el mismo narrador) más adelante cuando las figuras de los dos sacrificios, el católico y el de Marcelle, se confundan en un mismo acto. Este paralelismo y esta creación de una nueva religiosidad son claramente paródicos (parodia que se llevará al límite en la última escena de la novela como analizaremos más abajo). Humor ruinoso del que Bataille es plenamente consciente. En el “El año solar” declara: “Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma engañosa”⁷⁰¹. Cada cosa es así simulacro de otra, donde nada es idéntico a sí mismo:

Un zapato abandonado, un diente cariado, una nariz demasiado corta, el cocinero escupiendo a la comida de sus señores, son al amor lo que el pabellón es a la nacionalidad.

Un paraguas, una sexagenaria, un seminarista, el olor de los huevos podridos, los ojos penetrantes de los jueces, son las raíces por las que el amor se nutre.

Un perro devorando el estómago de una oca, una mujer ebria que vomita, un contable que solloza, un tarro de mostaza, representan la confusión que sirve al amor de vehículo.⁷⁰²

Erotismo y ruina cósmica que incluye a todos los seres y se manifiesta como un exceso de energía en gasto. Energía y erección malditas que escandalizan la mirada lo mismo que el cadáver y la oscuridad. Parodia que quizá, dentro de la obra de Bataille tenga como imagen más paradigmática la del Jesús:

⁷⁰¹ *B-OP* 15.

⁷⁰² *Ibidem* 17.

Por eso temo afirmar que mi rostro es un escándalo y que mis pasiones sólo puede expresarlas el JÉSUVE.

El globo terrestre está cubierto de volcanes que le sirven de anos.

Y aunque el globo no devore nada, a veces arroja al exterior el contenido de sus entrañas.

Ese contenido surge estrepitosamente y vuelve a caer chorreando por las pendientes del Jésume, sembrando por todas partes el terror y la muerte.⁷⁰³

El Jésume, el yo-volcán, el yo-Vesubio, es un movimiento erótico cuya expresión fundamental es la explosión y la erupción escandalosa. El Jésume es un inmundo simulacro del sol y de la noche, del ser y de su destrucción, de la luz cegadora y de oscuridad. El ano es la noche. Y el ojo es el mundo lleno de volcanes que explota, sea por la cornada a Granero sea por el placer de Simone. Bajo esta mirada la *Historia del ojo* no sólo es una serie de juegos eróticos y malditos de unos adolescentes, sino un drama donde de manera paradójica el cosmos entero se juega y se apuesta como un niño. El ojo no es sólo metáfora sino simulacro solar elevándose, que contempla y es contemplado; y de igual modo es precipitado. Y el mundo en cada expresión erótica es un volcán, un ojo pineal desbordando energía.

La micción, la eyaculación, el derramamiento de sangre, el destripamiento, la tormenta y el llanto son actos de emanación de intensidades, de energías, eróticas y transgresoras, son erupciones volcánicas que surgen para desencadenar pasiones orgiásticas y violencias contra los cuerpos. No sólo son elementos que desencadenan una fuerza erótica en los seres sino que son vehículos donde tiene lugar una erupción que supera y desborda al ser cerrado. Elementos transgresores de un símbolo solar, pero también, en un movimiento circular y sexual, simulacros que se crean como puesta en cuestión singular de una equívoca erupción de intensidades que supera y desborda a los seres cuyos cuerpos se penetran, se confunden, se rompen, por ese flujo erótico total.

Cada personaje, el ojo y los fluidos, cada acontecimiento, cada imagen no es más que un paso dentro de un movimiento circular ascendente y descendente donde la potencia vital y erótica

⁷⁰³ *Ibidem* 21.

aumenta a cada instante para actualizar su expresión total en la última escena tal como lo hemos descrito. Los seres son volcanes en erupción de energías subterráneas. Las imágenes que traen consigo son afectadas por esas intensidades de tal modo que echan por tierra a sus componentes. Pero en ese movimiento, donde todo es simulacro, la imagen misma que describe entra en esa circularidad que hace erupción haciendo que se destruya a sí misma y no conservando nada tras de sí. Las diferentes figuras que la componen pierden su contorno, no son más partes delimitadas sino figuras mezclándose, combinándose, atravesándose, creciendo en medida de la propia intensidad. No son elementos separables de la figura total sino partes intensivas en cuyo movimiento no sólo cambian y se afectan entre sí, sino que la misma imagen de la que son parte se descompone, se abre, cambia de naturaleza y explota dentro de un mundo hundido en el mal que “se transforma en un laberinto de relaciones de poder, carente de sentido, pero dinámico”⁷⁰⁴.

Cada imagen es un sistema abierto comunicante con otras imágenes, y la novela en su totalidad no deja de plantear, en ese sentido, aperturas y líneas de fuga. La historia contada en primera persona por un personaje que no es sino una fuerza actuante, hace que la narración no se desarrolle como un elemento totalizante, mucho menos omnisciente. La narración, y con ello la lectura, es una inmersión nocturna, perspectiva desde el reverso del ojo, una fuerza de actualización, de identificación fugaz que da paso a su elisión, que forma parte de un cosmos en perenne ebullición y que se deja llevar por el desastre. No hay conservación alguna, sólo la vida aconteciendo. El ser supera los límites como un volcán se vuelca fuera de sí, como una eyaculación, como la micción, como una herida que sangra, como el cielo deviene tormenta, como un sol radiante, como un año expulsa los desperdicios.

4.-Las divinidades paralelas

Tras del sacrificio de Granero, de la misma manera que tras el de Marcelle, los personajes escapan una vez más, en una dinámica errante, ahora a Sevilla. Diferentes andanzas y

⁷⁰⁴ Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 229.

encuentros sexuales públicos tienen lugar antes de llegar a “la iglesia de Don Juan”⁷⁰⁵ en donde el pináculo de la novela tiene lugar. Ésta es la cúspide del remolino ascendente que lleva las fuerzas hasta el límite de la transgresión cósmica, de un sacrilegio total. En esta escena las mismas fuerzas eróticas y de crueldad aparecen de nueva cuenta como sacrificio, no obstante, en esta ocasión, ese sacrificio se une con la profanación total de los objetos hieráticos de la iglesia y del templo mismo, lo cual permite la consagración de la comunidad sagrada bajo el signo de una nueva religiosidad maldita.

Lo sagrado en los cultos es aquello que pertenece a los dioses y que es sustraído del uso común. El sacrilegio consiste en violar esa indisponibilidad que reserva las cosas sagradas a los dioses. Profanar es disponer de los objetos sagrados al libre uso de los hombres, reposición que no implica el regreso a un estado originario de los objetos. Al igual que la desnudez no significa un retorno a un estado natural, la profanación no implica un nuevo uso originario de los objetos ya que el objeto posee, para el hombre que realiza la acción, la marca de esa misma profanación. Si el sacrificio es “el umbral que la víctima tiene que atravesar”⁷⁰⁶ para devenir hierática, profanar significa “una forma especial de negligencia, que ignora la separación”⁷⁰⁷ entre lo sagrado y lo profano. Negligencia que arroja los objetos marcados por la profanación a un uso que es incongruente con su otrora naturaleza sagrada. Empero la profanación puede tener otro sentido según Giorgio Agamben: “Analizando esta relación entre juego y rito [...] el juego no sólo proviene de la esfera de lo sagrado, sino que representa de algún modo su inversión.”⁷⁰⁸ El juego, relacionado y reverso de lo sagrado, transgrede. Pero al hacerlo no abole definitivamente lo sacro, incluso puede devenir un movimiento paralelo:

Los filólogos no cesan de sorprenderse del doble, contradictorio significado que el verbo *profanare* parece tener en latín: por una parte, hacer profano; por

⁷⁰⁵ *B-HO* 114.

⁷⁰⁶ Agamben, Giorgio, “Elogio de la profanación”, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 2005, p. 98. “En el sentido etimológico de la palabra, el sacrificio no es otra cosa que la producción de las cosas sagradas”. “La noción del gasto”, *B-OE* 42. Aunque como hemos visto en Bataille el sacrificio posee más dimensiones que el simple paso a lo sagrado.

⁷⁰⁷ *Ibidem* 98.

⁷⁰⁸ *Cf. ibidem* 100. Para la relación entre el juego y lo sagrado ver lo analizado más arriba.

otro —en una acepción utilizada en muy pocos casos—, sacrificar. Se trata de una ambigüedad que parece pertenecer al vocabulario de lo sagrado como tal: el adjetivo *sacer*, en un contrasentido que ya Freud había notado, significaría así tanto «augusto, consagrado a los dioses» como «maldito, excluido de la comunidad».⁷⁰⁹

Esta ambigüedad, escribe Agamben, no se debe sólo a un equívoco, sino que es constitutiva de la profanación (que sería análoga a la consagración) como paso de una dimensión sagrada a otra profana (o a la inversa). Que deja sin embargo un residuo sacro en aquello que es profanado, aunque liberado de todo poder trascendente. La conclusión de este movimiento es la liberación de los objetos de su dimensión ritual, vaciándolos de sentido y de finalidad: “profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones, sino aprender a hacer de ellas un nuevo uso, a jugar con ellas”⁷¹⁰. Pero al jugar con los objetos los sacrifica de un modo otro.

Este es el sentido de la profanación de la última escena de la novela en la cual se libera a los objetos cristianos de su dimensión sacra dentro de ese culto para destinarlos, no al uso común, sino al juego cruel y erótico, que es una nueva dimensión sacra inmersa en el goce y en el horror, hundida en una especie de religión consagrada al sacrificio y fundida con el juego. Nueva religión cuyo culto es una consagración del sacrificio de Marcelle y que posee (paródicamente⁷¹¹) tanto su rito y su sacrificio (la muerte de otros es la repetición de una muerte originaria), como su comunidad (abocada a la muerte). Se establecería así una religión

⁷⁰⁹ *Ibidem* 102. Incluso los personajes de Bataille pueden considerarse bajo la concepción que realiza Agamben del *homo sacer*: “Y sin embargo, en la expresión *homo sacer*, el adjetivo parece designar a un individuo que, habiendo sido excluido de la comunidad, puede ser matado impunemente, pero no puede ser sacrificado a los dioses. ¿Qué es lo que ha sucedido aquí? Que un hombre sagrado, es decir, que pertenece a los dioses, ha sobrevivido al rito que lo ha separado de los hombres y sigue llevando una existencia aparentemente profana entre ellos. En el mundo profano, a su cuerpo es inherente un residuo irreductible de sacralidad, que lo sustrae al comercio normal con sus pares y lo expone a la posibilidad de una muerte violenta, la cual lo restituye a los dioses a los que en verdad pertenece”, *ibidem* 103. Sigmund Freud escribe que el temor al contacto “permanece común a lo sagrado y a lo impuro a través de todos los tiempos”, *Tótem y tabú*, Alianza, Madrid, 2002, p. 35.

⁷¹⁰ *Ibidem* 113

⁷¹¹ Michel Surya dice de *Historia del ojo*: “De los libros que escribió, éste es sin duda aquel donde la risa es más evidente”. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra*, loc. cit. 129. Esta “nueva religión” que propondría Bataille recuerda a otra que le era cara, la de los aztecas y sus sacrificios humanos. Cf. *B-PM* 53-69.

no trascendente que apunta a un perenne sacrificio y horror tal como Bataille escribió en “La conjuración sagrada”, es decir, guerra, pero también juego libre y total.

Esta última escena comienza de igual manera con la micción como fuente de las fuerzas eróticas que desencadenan la crueldad. La risa sardónica se apodera de esta nueva comunidad (Simone, Sir Edmond y el narrador) al hablar del arrepentimiento de Don Juan (que quiso que se le enterrara bajo la puerta de la entrada para ser hollado por los seres más bajos al pasar sobre la misma), y hace que la vulva de Simone se moje. “Se multiplicaron nuestras risas desatadas. Al reírse, Simone se meaba a lo largo de las piernas: un hilillo de orina se deslizó sobre la lápida”⁷¹² Comienza así un nuevo movimiento de libertad y devastación que conducirán a lo imposible.

Inmediatamente después de este desencadenamiento penetran en la iglesia para mancillar al extremo sus símbolos. Esa iglesia rica en ornamentos, posicionada en una elevación hierática y estética, será el escenario de una caída al abismo. El representante de la institución sagrada, “un sacerdote rubio, joven aún y muy bello, con las mejillas chupadas y los ojos pálidos de un santo”⁷¹³, es descrito en beata actitud, sólo para mostrar después su hundimiento bajo la seducción de Simone. No obstante su terror y angustia, se entrega al goce de la misma manera que Marcelle, participando de una orgía sagrada, y con ello será víctima de un sacrificio maldito que se emparenta con la profanación: “Simone abofeteó la carroña sacerdotal. [...] Simone meó como una perra encima de su ropa tirada en el suelo. Luego, se la meneó al sacerdote y se la chupó. Yo di por el culo a Simone”⁷¹⁴.

Este nuevo sacrificio orgiástico y dionisiaco es adicionalmente un ultraje que transgrede el orden universal (visto desde una perspectiva tradicional cristiana). El sacerdote, maldecido e insultado, es repetidamente víctima de las fuerzas eróticas y de la pasión por la destrucción hasta su muerte. Es obligado a realizar un sacrilegio mayúsculo. El dios cristiano, vuelto pan y vino bajo las formas que arroja la transustanciación, es el objeto ahora de la profanación. Sir Edmond encuentra la llave del tabernáculo y trae el copón de oro, recipiente de Dios para

⁷¹² *B-HO* 115.

⁷¹³ *Ibidem* 116.

⁷¹⁴ *Ibidem* 121.

declarar a continuación: “estas hostias que ves aquí son el esperma de Cristo en forma de pequeño pastel. Y, en cuanto al vino, los eclesiásticos dicen que es la *sangre*. Nos engañan. Si fuese realmente sangre beberían vino rojo, pero beben vino blanco, sabiendo muy bien que se trata de orina”⁷¹⁵. Golpeándolo, mientras el erotismo sigue su curso, obligan al sacerdote a orinar el cáliz, a beberlo y a eyacular en las hostias. Los fluidos portan intensidades eróticas y de transgresión que son llevadas al límite: en la orgía así como en la ofensa de lo que representa lo más sagrado, en una misa sacrílega de muerte y goce donde el orden del universo es puesto en entredicho. La sangre y el cuerpo de Dios, encarnados en el vino y las hostias, son mancillados en un “contra-sacramento, en [el] que el espíritu sólo actuará sobre sí mismo para destruirse”⁷¹⁶. Profanación e ironía, goce y horror, no sólo dirigidos hacia el sacerdote como representante del orden, sino hacia la misma divinidad que es objeto de burla, de inversión. Bataille refiriendo a Dioniso escribe:

Lo divino en Dionisos está en las antípodas del Padre del Evangelio: es la omnipotencia, es la inocencia del instante. No es el vino, sino la embriaguez. Dionisos, ciego a las consecuencias, es la ausencia de razón y el grito sin esperanza —que sólo tiene la instantaneidad del rayo de la tragedia.⁷¹⁷

Esta profanación conduce a un lugar que está en las antípodas del culto contra el cual atenta. Profanación donde Dios es simulado para que la profanación sea universal y para reconducir sus imágenes a un nuevo uso soberano y cruel. Así, el objeto del sacrificio de un culto trascendente, a través de su profanación, es de nuevo sacrificado (de manera distinta) a otro en pos de una libertad soberana. Sacrilegio que insistirá en la enucleación del ojo del sacerdote. La comunidad celebra el sacrificio de Marcelle ahora con el sacerdote: llamándolo monstruo igual que el toro⁷¹⁸ y ahorcándolo (holocausto que repite el de Marcelle). La erección provocada por el ahorcamiento hace que Simone copule con él. Y aún más, Simone pide extraerle el ojo (en consonancia con la muerte de Granero) para extender el juego en un

⁷¹⁵ *Ibidem* 122.

⁷¹⁶ “La misa de Georges Bataille. A propósito de *L'Abbé C...*”, *K-TFD* 131.

⁷¹⁷ “Dionisos Redivivus”, *B-FEL* 28-29.

⁷¹⁸ *B-HO* 125.

sacrificio que insiste en la obra, y que intenta ir lo más lejos posible⁷¹⁹. Simone con el ojo, señalado por la aparición solar de una mosca, da rienda suelta a su deleite sensual, mientras copula con el narrador. Y en la cumbre del rito el suplicio es total: la imagen del ojo en el sexo de Simone contemplado por el narrador, en tanto guillotina que espera una cabeza por cortar, deviene el ojo de Marcelle:

Levantándome, abrí los muslos de Simone: yacía, tumbada de lado; yo me encontré entonces frente a lo que —imagino— había esperado desde siempre: como una guillotina espera la cabeza que va a cortar. Mis ojos, me parecía, eran eréctiles a fuerza de horror; vi, en la vulva velluda de *Simone*, el ojo azul pálido de *Marcelle* mirándome llorando con lágrimas de orina. Mocos de leche en el pelo humeante acababan de dar a aquella visión un carácter de dolorosa tristeza. Mantenía abiertos los muslos de Simone: la orina ardiente fluía bajo el ojo por encima del muslo más bajo...⁷²⁰

La celebración de un sacrificio que actualiza el de Marcelle se repite (y culmina de la misma manera que la muerte de ésta y la de Granero, con una huida del lugar). La profanación de los objetos sagrados de un culto los transforma en objetos hieráticos para otro. El “martirio”⁷²¹ del sacerdote conmemora el de Marcelle. De esta manera los dos cultos se confunden en movimientos simultáneos aunque contrarios (profanación por un lado, sacrificio por el otro), de la misma manera en que el erotismo y la muerte acontecen a través del goce de Simone con el testículo del toro y el ojo extraído de Granero. Sólo que ahora no son dos objetos confundidos sino uno sólo, el ojo del sacerdote, el que evoca la muerte y el placer donde el “Crimen de los participantes: es la comunión”⁷²². El ojo en el sexo de Simone observado entre sus piernas, marco que es el simulacro de una guillotina en espera de una

⁷¹⁹ “La enucleación edípica [es] la forma más espeluznante del sacrificio”, en “La mutilación sacrificial y la oreja cortada de Vincent Van Gogh”, *B-CS* 81.

⁷²⁰ *B-HO* 130.

⁷²¹ *Ibidem* 126.

⁷²² “El erotismo, sostén de la moral”, *B-FEL* 379.

cabeza (figura análoga al ojo en tanto el lugar superior del hombre), es la expresión cúspide de la imagen incendiada y del eterno retorno⁷²³.

El ojo solar, ojo de víctima, es golosina sensual puesta bajo el régimen de una libertad que hace erupción arrojando la orina de Simone a su alrededor. El ojo es invadido una vez más y de manera total, en el pináculo, por la lágrima de la abyección, del erotismo, de la maldad. El ojo simboliza así el objeto de transgresión por excelencia. El ojo, que en principio representa el saber, el poder, el orden, objeto de horror y respeto, de vigilancia, no sólo es un objeto que hace las veces de metáfora en perenne movimiento cuyo sentido se vacía como afirma Barthes. Su función de representación es evocada pero con el único objeto de ser destruida más tarde. El ojo es atacado y mancillado por una lágrima maldita en todo momento: en el juego con el plato del gato, en el insulto a la autoridad familiar al orinarla, en la introducción del testículo del toro en el sexo de Simone, en la corrida de toros donde muere Granero, en la misa con el sacerdote y su martirio. El ojo del sacerdote, quien es representante de la máxima autoridad moral y cósmica, solar, de saber, de vigilancia, se convierte así en objeto inmolado al máximo; al grado que en la vulva de Simone deviene el ojo de Marcelle: ojo de la víctima inocente amada pero también de adoración.

No sólo el ojo, los personajes, los fluidos y todo símbolo de orden son sometidos al mal, no sólo son elididas sus identidades, sino que en ese movimiento, donde la literatura no es más que una puesta en escena de fuerzas, que no significan nada más que la erupción de esas mismas fuerzas, todo es conjurado, incluso la creación misma. *Historia del ojo* ya no es más que una hoguera de circular y repetitiva destrucción y goce soberano, sin mensaje ni significación, sin referencia cerrada. *Historia del ojo* arde profanando, empero en el sacrificio crea una nueva experiencia hierática. Pero en la misma génesis el ser mismo de la creación se consume inmerso en un incendio que conduce a la muerte, y también a la alegría, a la felicidad: “Feliz es solamente aquel que experimentó el vértigo hasta el estremecimiento de

⁷²³ El ojo está en consonancia con la figura del *Acéphale*. Bataille afirma que un año antes que *Historia del ojo* había escrito un libro titulado *W.C.* donde en un dibujo se representaba un ojo: “el del patíbulo. Solitario, solar, erizado de pestañas, se abría en el hueco de la guillotina. El nombre de la figura era el «eterno retorno»”, *B-EP* 48. Para la imagen de los muslos de Simone asemejándose a una guillotina recuérdese lo comentado más arriba respecto a “De la visión y el enigma” de *Así hablo Zaratustra*.

todos sus huesos y que ya sin poder medir para nada su caída de pronto recobra el inesperado poder de convertir su agonía en una alegría capaz de paralizar y transfigurar a quienes la encuentren”⁷²⁴. Sacrificio y ritualización religiosa que produce angustia pero al mismo tiempo una profunda exuberancia:

La “alegría ante la muerte” no le pertenece sino a aquel para quien no hay más allá; es el único camino de probidad intelectual que puede seguir la búsqueda del éxtasis.

[...] Ningún término es lo bastante claro suficientemente claro para expresar el dichoso desprecio de quien “danza con el tiempo que lo mata”.⁷²⁵

Dichosa felicidad la que se enfrenta a la muerte, que danza con ella abocada a una risa soberana, que eleva el instante como única autoridad. Fuera de todo orden, fuera de toda codificación, de toda inscripción al lenguaje. Alegría en la muerte que es la huida y la apertura última del ser, más allá de sí mismo y de todo límite. Fuga que es reforzada por la manera en que la novela termina: con la huida de los personajes de Andalucía y con la compra de Sir Edmond de un yate en Gibraltar, donde se adivina un futuro siempre errante, siempre cruel, donde las fuerzas del horror produzcan un naufragio sin fin de la comunidad sagrada.

5.- Yo mismo soy la guerra

Las imágenes en la obra de Georges Bataille son frutos heteróclitos de una producción de figuras que funcionan a manera de signos que no dejan de brotar, que no dejan de producirse, de multiplicarse. Signos sin significados en donde no hay nada que interpretar: señalan y evocan el abismo pleno del instante, de la vida y de la muerte. Son exposición de un vacío que se genera para dar paso a algo muy otro, a un arte más profundo y diverso que rompe con el campo de lo posible para dar acceso a las figuras de lo imposible. Arte que nos brinda una exhibición de una diferencia expresada y creada cada vez.

⁷²⁴ “La práctica de la alegría ante la muerte”, *B-CS* 254.

⁷²⁵ *Ibidem* 255. Esta pasión por el goce en la muerte Bataille la ve expuesta de manera privilegiada, no sólo en Sade y en las sociedades arcaicas, sino también en Gilles de Rais. *Cf. B-GR*.

Simone y Marcelle son para el narrador de *Historia del ojo* objetos de placer, fuente de erotismo, y también de angustia y horror, aperturas a través de las cuales se hiende cada vez más en el abismo de un goce demencial y, liberado de toda visión moral, conducen a un hundimiento en el deleite y la angustia. Entre ellos se establece una comunidad hierática que se hunde en la celebración del sacrificio, que se repite en un culto maldito, que conforma de igual modo un juego cruel que lo abarca todo, que lo incendia todo. Juego, erotismo, sacrificio, profanación conforman un movimiento soberano donde la alegría y la muerte coinciden. De manera similar las imágenes de los tres personajes femeninos de *El azul del cielo* son repeticiones (bajo la forma de simulacros diferentes) de Simone y de Marcelle, figuras de atracción y fuente de fascinación, angustia y repugnancia. Personajes que junto con el narrador conforman una comunidad que los separa del mundo. Pero este juego cruel que se establece de igual modo en una espiral que crece, involucra otro aspecto que para Bataille es fundamental: la guerra.

La crueldad de las escenas de *El azul del cielo* es menos manifiesta, y sin embargo de alguna manera es más profunda y más enigmática, total, porque la narración siempre se encuentra en el umbral entre el mundo del orden y el caos total de la guerra. A lo largo de *El azul del cielo* se tiene la sensación de que el universo se encuentra en el precipicio, a punto de caer. Al final el derrumbamiento acontece. En los relatos posteriores a *Historia del ojo* la violencia manifiesta es menor, pero la angustia se acrecienta por el horror que producen las figuras que representan lo irrepresentable: las fuerzas que surgen en el desfallecimiento del pensamiento. En *El azul del cielo* el sentimiento de la inmanente caída en el abismo se multiplica en las series de simulacros que conducen, en un remolino que se estrecha cada vez más, cada vez más lejos, hacia un universo soberano y sin sentido, que anuncia a su vez un cosmos que se hunde en un amor maldito emparentado con la guerra.

En *El azul del cielo* el amor tiene el aroma de la muerte⁷²⁶. Un amor obsceno y repugnante, innoble e insoportable porque requiere arrebatos irrisorios y absurdos, pero que ejerce una

⁷²⁶ “[...] que el amor tiene el aroma de la muerte. En efecto, pareciera que el deseo no tiene nada que ver con la belleza ideal, o más exactamente que se ejerce únicamente para ensuciar y ajar esa belleza que para tantas mentes sombrías y ordenadas no es más que un límite, un imperativo categórico. Concebiríamos así la flor más

fascinación total y desbordante. En esta novela, que “apela a un momento de rabia [y que es] prueba asfixiante, imposible”⁷²⁷, expresa un amor que fulgura en un movimiento nefasto y terrorífico, un movimiento de vida al borde del precipicio y en fuga permanente. De esta manera, fuerzas eróticas y malditas se encarnan en Dirty, Lazare y Xénie que son figuras de cuerpos muertos, como soldados que se consumen en el fango en la batalla.

La guerra en Bataille hay que entenderla en varios sentidos. Para nuestro autor ésta es, en sí misma, en su sentido arcaico, un “juego supremo y trágico”⁷²⁸. Si lo sagrado por otro lado “es un mundo de comunicación o de contagio”⁷²⁹, si “lo sagrado es siempre, más o menos, «aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir»”⁷³⁰, la guerra lo revela al aproximarse a la cumbre en tanto es la comunicación y el contagio de una pérdida catastrófica. La guerra sagrada es don trágico de toda la fuerza excedente, dilapidación que se emparenta con la fiesta y el sacrificio⁷³¹: en su aspecto primitivo es trágica, pero es también un juego supremo donde todo se pone en cuestión:

la guerra antes fue otra cosa; en condiciones primitivas, la guerra no tenía ningún sentido material. La guerra era simplemente un ejercicio, ejercicio de aspecto claramente trágico. Esto conserva el sentido de lo que querría decir: la guerra fue primero un juego [...] La guerra es un juego supremo, la guerra es

admirable, sin seguir el palabrerío de los viejos poetas, no como la expresión más o menos insulsa de un ideal angélico, sino todo lo contrario, como un sacrilegio inmundo y resplandeciente”, “El lenguaje de las flores”, *B-CS* 25-26.

⁷²⁷ “Prefacio” *B-AZ* 13. Bataille afirma “en el origen de las monstruosas anomalías de El Azul del Cielo, sólo había un tormento que me estaba destrozando”, *ibidem* 14.

⁷²⁸ “Zaratustra y el encanto del juego”, *B-FEL* 406, Guerra se opone a moderna, escribe Bataille, ya que esta última pone “el acento sobre la *meta*, sobre el *resultado* de las operaciones subordinado todo a cálculos razonables” (el énfasis es del autor), *ibidem* 406.

⁷²⁹ “La guerra y la filosofía de lo sagrado”, *B-FEL* 158.

⁷³⁰ Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 13. En este libro Caillois escribe en el prólogo: “Debo, por último, expresar mi gratitud a Georges Bataille: diría que en esta cuestión se ha establecido entre nosotros una especie de osmosis intelectual que no me permite, por lo que a mí se refiere, distinguir con exactitud, después de tantas discusiones, cuál es su parte y cuál la mía en la obra que realizamos juntos”, *ibidem* 9.

⁷³¹ Cf. *B-PM* 32-34.

un juego trágico; un juego en el cual ponemos sobre el tapete absolutamente todo lo que tenemos, aun la vida.⁷³²

Apuesta total del ser, del hombre y del mundo entregados al don y a la efervescencia, la guerra es la forma más costosa (y la más terrible) de las destrucciones de los bienes, es un gasto catastrófico. Bajo esta perspectiva, la guerra no puede ser reducida a la apropiación que se hace de ella para perseguir ciertos fines (políticos o económicos). Lo esencial de ésta para Bataille es su irreductibilidad al orden. Lo que hace que de manera abisal supere cualquier entendimiento que se pretenda respecto a ella. Bataille afirma: “la guerra no puede ser reducida a una expresión y al medio de desarrollo de una ideología cualquiera, incluso belicista [...] Una guerra sobrepasa por todas partes las «palabras» que se pronuncia contradictoriamente en su ocasión”⁷³³. La guerra sagrada supera cualquier dimensión teleológica ya que es revelación de las fuerzas catastróficas, aquellas que se relacionan también con el erotismo. La guerra es para él expresión en donde el erotismo y la muerte se aproximan. A ese respecto Bataille escribe de la siguiente manera para mostrar la práctica de la alegría ante la muerte:

YO MISMO SOY LA GUERRA.

Me imagino un movimiento y una excitación humanas cuyas posibilidades no tienen límite: ese movimiento y esa excitación sólo pueden ser apaciguados mediante la guerra.

Me imagino el don de un sufrimiento infinito, la sangre y los cuerpos abiertos, como una eyaculación abatiendo al que la siente y entregándolo a un agotamiento cargado de náuseas.

Me imagino la Tierra proyectada en el espacio, semejante a una mujer que grita con la cabeza en llamas.⁷³⁴

⁷³² Cita correspondiente al programa “Friedrich Nietzsche”, de Georges Charbonnier del 14 de junio de 1959, *B-LS* 135. “Es político lo que justifica la guerra; son políticos sus resultados... Pero no la guerra en sí misma”. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 336.

⁷³³ “La amenaza de Guerra”, *A* 162.

⁷³⁴ “La práctica de la alegría ante la muerte”, *B-CS* 260.

La guerra pone en llamas al mundo, tal como una mujer arroja un grito de espanto: es catástrofe y puesta en juego trágico que pone al ser fuera de sí. Ella es una “irrupción desordenada cuya dirección [es] hacia fuera”⁷³⁵ y que no está limitada por las estrategias del cálculo. Este movimiento centrífugo es fundamental. Junto con lo sagrado, el sacrificio, el erotismo, la risa, que son movimientos que apuntan hacia un afuera (afuera no preexistente sino creado por la misma transgresión), la guerra es movimiento de fuga extremo. Bajo esta perspectiva también puede concebirse la guerra a través de la conceptualización que le otorgan Deleuze y Guattari, y que llaman máquina de guerra.

La guerra, escriben Gilles Deleuze y Félix Guattari, no está de manera natural integrada al Estado (ni al orden). El Estado ejerce una violencia que no es la de la guerra, no es esa violencia de guerreros sino la de policías y carceleros. Aunque un Estado puede disponer de un ejército, la “la máquina de guerra en sí misma, parece claramente irreductible al aparato de Estado”⁷³⁶. La máquina de guerra no es más que la imagen de una multiplicidad pura y sin medida que manifiesta una irrupción de lo efímero y la potencia de transformación; por consiguiente, es negación de todo orden. La máquina de guerra es, según Deleuze y Guattari, estupidez, deformidad, locura, ilegitimidad, usurpación, pecado. La máquina de guerra no sólo es exterior al aparato de Estado, hay que pensar la máquina “como algo que es una pura forma de exterioridad, mientras que el aparato de Estado constituye la forma de interioridad que habitualmente tomamos como modelo, o según la cual pensamos habitualmente”⁷³⁷. Así, el guerrero es un ser desfasado, condenado a un movimiento que parte y culmina en esa exterioridad donde no hay futuro y en donde es “reducido a su propio furor que vuelve contra sí mismo”⁷³⁸. Exterioridad contraria al orden que por consiguiente es polimorfa y difusa, y provoca “todo tipo de deformaciones, de transmutaciones, de pasos al límite, de operaciones en las que cada figura designa mucho más un «acontecimiento» que una esencia”⁷³⁹. La máquina de guerra también puede trasladarse al ámbito del pensamiento. El Estado toma cierto tipo de pensamiento como herramienta que tiene por objeto su propio fundamento:

⁷³⁵ B-TR 61.

⁷³⁶ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 360.

⁷³⁷ *Ibidem* 362.

⁷³⁸ *Ibidem* 363.

⁷³⁹ *Ibidem* 369.

la filosofía se ha atribuido el papel de fundamento, no ha cesado de bendecir los poderes establecidos y de calcar su doctrina de las facultades de los órganos de poder de Estado. El sentido común, la unidad de todas las facultades como centro del Cogito, es el consenso de Estado llevado al absoluto.⁷⁴⁰

Sin embargo, este pensamiento fundante choca con contra-pensamientos violentos, gracias a los cuales donde “quiera que habiten, aparece la estepa o el desierto. Destruyen las imágenes”⁷⁴¹. Contra-pensamiento que son máquinas de guerra, pensamiento del afuera:

la forma de exterioridad del pensamiento —la fuerza siempre exterior a sí misma o la última fuerza, la n’ potencia— no es en modo alguno *otra imagen* que se opondría a la imagen que se inspira en el aparato de Estado. Al contrario, es la fuerza que destruye la imagen y sus copias, el modelo y sus reproducciones, toda posibilidad de subordinar el pensamiento a un modelo de lo Verdadero, de lo Justo o del Derecho.⁷⁴²

Pensamiento de la diferencia y del simulacro que encarna las fuerzas exteriores y se exhibe más como acontecimiento que como lenguaje. Es este contra-pensamiento un pensamiento nómada que se abre a un espacio liso (no organizado) más allá de los límites⁷⁴³. Pero este más allá de los límites no es de carácter territorial, sino intensivo: “*constituye el carácter absoluto de un cuerpo cuyas partes irreductibles (átomos) ocupan o llenan un espacio liso a la manera de un torbellino, con la posibilidad de surgir en cualquier punto*”⁷⁴⁴.

⁷⁴⁰ *Ibidem* 381.

⁷⁴¹ *Ibidem* 381.

⁷⁴² *Ibidem* 382. Contra-pensamiento que tendría como caso ejemplar el de Nietzsche, *cf. ibidem* 381. Deleuze y Guattari refieren también a Foucault respecto a *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

⁷⁴³ *Cf. ibidem* 383.

⁷⁴⁴ *Ibidem* 385. Este contra-pensamiento cumpliría, aunque va más allá, con la heterología; concepción inventada por Bataille que tiene por objeto afrontar lo enteramente otro. La heterología “trata los problemas de lo heterogéneo, de lo sagrado, de lo escatológico, de aquello que el saber no puede apropiarse”, “El valor de uso de D.A.F. de Sade”, *B-OE* 254. Este saber otro está en oposición a cualquier representación homogénea del mundo.

En este sentido la máquina de guerra “está atravesada por un movimiento de descodificación [que acontece] en el Vacío, no en la nada, sino en lo liso del vacío donde ya no hay finalidad: ataques, respuestas y caídas «a cuerpo descubierto»”⁷⁴⁵. La máquina de guerra, maquina nómada, siempre se desplaza fuera del orden y su único objetivo es hacer crecer el desierto a través de la aniquilación ya que ella “remite a la potencia de un cuerpo turbulento en un espacio nómada”⁷⁴⁶. De esta manera, como pura exterioridad, como cuerpo turbulento que arroja a la metamorfosis, a la violencia, la máquina es fundamentalmente nómada, y en ese sentido, dionisiaca, siempre en movimiento, siempre irrumpiendo, siempre extranjera, siempre otra.

Si tomamos este concepto de máquina de guerra que se despliega como un contrapensamiento se puede observar que la literatura de Bataille conformaría así una contraescritura que apunta siempre al caos, al desierto, al afuera, a las fuerzas que se oponen al orden, a la heterogeneidad absoluta. Es ésta una creación que se despliega como espectáculo trágico y gasto catastrófico, y que pone al mundo en llamas, cuyo horror y angustia son cercanos al erotismo y a la alegría. Como Pascal Quignard afirma: “La guerra es bacanal, es la exención de la reproducción. / Es la célebre frase de César: La guerra es horrible de cerca, sólo es bella desde dentro”⁷⁴⁷. Belleza y alegría que se emparentan con la angustia y el horror, que tienen en el juego supremo, en la comunidad abocada a la muerte, en el erotismo y en la guerra, expresiones privilegiadas. Hemos visto ya en *Historia del ojo* algunos de estos elementos, pero *El azul del cielo* muestra de una manera más evidente esas fuerzas guerreras subterráneas. La narración y las figuras son máquina de guerra que no se deja apropiar, y que buscan con avidez la devastación del mundo debido a que la guerra “es contagiosa como ningún otro horror logra serlo”⁷⁴⁸.

⁷⁴⁵ *Ibidem* 402.

⁷⁴⁶ *Ibidem* 372.

⁷⁴⁷ Quignard, Pascal, *Los desarzonados*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2013, p. 178. Quignard, que considera tanto a Bataille como a Klossowski como sus maestros escribe: “La *Part maudite* de Georges Bataille es uno de los libros más bellos acerca de la sombra. Las sociedades humanas se precipitan en el azar y la muerte. El mundo entero se precipita para el intercambio general que es lo que en otro tiempo llamábamos la guerra”. *Las sombras errantes*, La Cifra, México, 2007, p. 82.

⁷⁴⁸ Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra*, loc. cit. 334. Contagiosa y epidémica, como Dioniso.

6.- Cuerpos muertos

El azul del cielo desde su comienzo exhibe un tono arrítmico y disonante en su búsqueda de la precariedad y de la maldad que lo poseerá todo. La primera escena tiene lugar en un tugurio londinense, un extraño y sucio lugar, de bajos fondos, donde Troppmann (el narrador)⁷⁴⁹ y Dirty se pierden en la embriaguez. A partir de ahí toda la novela es un movimiento de hundimiento, dramatización de una dinámica que se adentra en la guerra. Dirty, primera figura de fascinación, es una mujer bella y siniestra, entregada a los placeres y a la embriaguez. Ella abandona a Troppmann quien después regresa a París. Ahí, en el periodo de su vida donde más desgraciado es, ve a menudo a Lazare, una mujer de aspecto desagradable, un ave de mal agüero. Más adelante conoce a Xénie, una bella e inocente mujer, que será objeto de burla, mancilla y sacrificio. Todas ellas son objetos de deseo, a la vez que manifestaciones de fuerzas eróticas y de sacrificio, que lo conducirán a lo imposible. El narrador no detiene su movimiento nómada y huye después a Barcelona, donde las imágenes en llamas y el anuncio de la guerra se van estrechando cada vez más, hasta el rompimiento del mundo donde sólo el desastre permanece. Por último, en Alemania el abismo es total y no anuncia nada más que el inminente derramamiento universal de sangre.

El primer personaje con el que el narrador se relaciona después de la primera escena es Lazare (Dirty, esbozada en el principio, aparecerá como la última figura que lo empujará hasta el final, hasta la más estrepitosa de las caídas). Lazare es, en voz del narrador, una mujer seca y despreciable, con quien éste se siente perdido. Desde su nombre (femenino de Lázar) evoca la muerte, ella “Huele a tumba”⁷⁵⁰. El narrador posee la seguridad que junto a ella se volverá loco. Lazare, mujer de “veinticinco años, fea y visiblemente sucia (las mujeres con las que solía salir antes eran, por el contrario, elegantes y bellas)”⁷⁵¹, en su aspecto macabro, es, según el narrador, extraña y bastante ridícula. Sin embargo ejerce sobre él una fascinación emparentada con la angustia, la misma fascinación que produce la muerte.

⁷⁴⁹ Nombre que según Michel Surya refiere un célebre asesino guillotinado en 1870. Cf. *ibidem* 111.

⁷⁵⁰ B-AZ 117.

⁷⁵¹ *Ibidem* 41.

Lazare, dentro de los confines de su identidad, está entregada a una militancia política. Posee una morbosa concupiscencia que le impulsa a dar vida por los desheredados; no obstante, el narrador se imagina que su sacrificio es el de “una sangre pobre de virgen sucia”⁷⁵². Ella es objeto de ultraje, virgen despreciable que en una primera vuelta, sólo sirve como un detonador de una sensación de asco, sufrible remembranza de Dirty que deviene hundimiento angustioso en una embriaguez y demencia nostálgica. Es ella sumisa y desagradable, con avidez de sacrificio, que da la impresión de haber pactado con la muerte y que está abocada a la desgracia. Vil y abyecta, como su compromiso político, Lazare es al mismo tiempo objeto de fascinación que irá en aumento y víctima sucia, comprometida, pureza susceptible de ser mancillada.

Más adelante en la novela cuando Troppmann viaja a Barcelona, donde la guerra es inminente, se muestra a Lazare (quien ha ido a apoyar a los españoles republicanos debido a su compromiso político), inmersa en el vicio y al dolor, abocada a la muerte. Lazare se entrena a soportar las torturas dejándose que le claven alfileres⁷⁵³, entrega a la crueldad que revela una intensidad que supera los fines políticos. Voluntariamente también se arroja a la posibilidad de su sacrificio. A través de Michel (un compañero de lucha que más tarde se convertirá en víctima mortal del remolino que envuelve a los personajes) Troppmann se entera de su pasión de inmolación. Ella es admirada por ciertos obreros de la ciudad, asiste a la Criolla, un tugurio de la ciudad. Un día uno de ellos, un joven mecánico llamado Antonio, ebrio, se le acerca. Lazare lo seduce, mientras ella, bajo la perspectiva de Antonio, se presenta como una santa. Lazare lo conduce a llevarla afuera y lo obliga a apuntarle con un arma. Le suplica que le dispare. Antonio rehúsa y ella se queda con la bala cargada en ese momento a manera de recuerdo de esa cercanía con la muerte.

Lazare tiene por ende no sólo un compromiso político: su ser se rompe ante el deseo de ser torturada, de ser mancillada, de ser sacrificada. Ella es negra como las cárceles y la muerte, huele a tumba y a pesar de ello tiene un poder seductor: erótico hacia Antonio y mortal hacia el narrador. Troppmann confiesa el deseo de haber tenido la oportunidad de ser Antonio para

⁷⁵² *Ibidem* 42.

⁷⁵³ *Cf. ibidem* 112.

aniquilarla, y en este deseo encuentra la posibilidad de un oscuro amor hacia ella. Amor maldito que se funde con un odio al punto del terror. Lazare encarna una fuerza de atracción y repulsión que arroja al narrador a un movimiento de destrucción, a un hundimiento sin fatiga que se incrementará circularmente en consonancia con las fuerzas que emanan las otras dos imágenes: Xénie y Dirty.

El segundo personaje con el que Troppmann se relaciona es una imagen no menos objeto de fascinación y de sacrificio. Abandonado a una vida cada vez más tortuosa, de embriaguez vagabunda y de sollozos por Dirty, en una noche de deambular azaroso entregado al exceso —convertido en un idiota que se alcoholiza y llora, y no tiene otro remedio más que beber un trago tras de otro— conoce a Xénie: una muchacha ociosa y excesivamente rica, que surge como acicate de la caída, mujer a la vez fascinante y víctima, que acelerará la velocidad del naufragio. Xénie ocupa un espacio social y económico que ha de ser despreciado y vilipendiado en una relación enfermiza con Troppmann. Es un ser que en su amor se entrega tierna e incondicionalmente, y en respuesta sólo se le concede la humillación y el desprecio. Desde su primera aparición el narrador es víctima de una pasión violenta, de un ardor sacrificial. La noche en que la conoce tiene lugar la primera humillación, el primer sacrificio, que aunque es poco cruento no adolece de exuberancia:

Hundí brutalmente, a través del vestido, los dientes del tenedor en el muslo. Ella gritó y, en el desordenado ademán que hizo para escapar de mí, tiró dos vasos de vino tinto. Apartó su silla y hubo de levantarse el vestido para ver la herida. La ropa interior era bonita, la desnudez de los muslos fue de mi agrado; uno de los dientes, más afilado, había atravesado la piel y corría la sangre, pero se trataba de una herida insignificante.

Yo me abalancé: no tuvo tiempo de impedirme que pegase ambos labios al muslo y bebiese la pequeña cantidad de sangre que acababa de hacer brotar.⁷⁵⁴

De manera análoga a Marcelle, Xénie es víctima de la violencia y el deseo del narrador. Y la sangre, aunque en una crueldad aminorada, aparece como producto de un sacrificio. La forma

⁷⁵⁴ *Ibidem* 68-69.

de sacrificio y su avidez de sangre es lo que nos importa, avidez que empujará al narrador, al lado de Xénie, al desarreglo, a la humillación y a la violencia. Más adelante Xénie visita a Troppmann, quien se encuentra enfermo de una demencia maldita, con el deseo de cuidarlo. Ella comprende que él es innoble, o al menos un hombre perdido, que lleva una vida sexual anormal, aun así se abandona volcándose a la destrucción mientras él desencadena sobre ella sus impulsos eróticos. Su relación implica una crueldad hacia una mujer entregada, víctima de maltratos. Mancilla al extremo que no tiene más objeto que el goce. Y en esa escena, en donde la humillación es mayor, se muestra una verdad fundamental de Troppmann: su inclinación por los cadáveres. Esa confesión, realizada con anterioridad a Lazare, ahora tiene por añadidura la declaración de que la mujer de edad por quien había sentido el deseo necrofilico por primera vez era su madre, cuyo cuerpo había observado tendido: “Estaba descalzo, andaba por el pasillo temblando... Estaba tembloroso de miedo y de excitación delante del cadáver, en el paroxismo... Estaba en trance... Me quité el pijama... Me... Ya sabes...”⁷⁵⁵ Tras este reconocimiento la hace beber y desnudarse junto a él, obligándola a ir a límite porque necesita volverla loca para no morir:

... Xénie, tumbada junto a mí, se estiró... tuvo entonces la apariencia de una muerta... estaba desnuda... tenía pálidos senos de prostituta... una nube de hollín ennegrecía el cielo... ocultaba en mí el cielo y la luz... un cadáver a mi lado, ¿iría a morir?

... Hasta aquella misma comedia se me escapaba... era una comedia.⁷⁵⁶

Xénie deviene simulacro de la madre, o mejor dicho del cuerpo muerto de la madre. Al igual que Lazare, Xénie es el simulacro de un cadáver. Ahora bien, cabe aclarar que la madre no sería la imagen original a la que referirse como objeto de deseo (ni aquí, ni en *Mi madre* acontece, un deseo edípico). El objeto de deseo primero, que se repetirá (representado por mujeres que son diferentes) es el cuerpo de una víctima. Con ello el deseo erótico es la fuerza

⁷⁵⁵ *Ibidem* 97-98. En *El pequeño* vuelve a aparecer esa escena que quizás tenga una referencia biográfica. *B-EP* 50. Por otra parte en *El cura C.* Eponine le pide a Charles que goce de ella como si fuera una muerta, *B-CC* 94. Cabe señalar, por otro lado, que la enfermedad, condición insistente en la literatura de Bataille, tiene el sentido de la cercanía con la muerte, en la que los seres viven en el borde del abismo.

⁷⁵⁶ *Ibidem* 105. Los puntos suspensivos son del autor, recurso que utiliza de manera frecuente.

que lleva al narrador a realizar la repetición de un sacrificio. Si en *Historia del ojo* el sacrificio de Marcelle se repite, en *El azul del cielo* el objeto de sacrificio está totalmente desubjetivizado. Es el cadáver que irrumpe cada vez lo que fascina al narrador. Erotismo y muerte comulgan así en una serie de imágenes desvanecientes a las que se busca someter, y que paradójicamente lo arrastran también al desplome de su propia identidad, acelerando el movimiento hacia la nada. Las vivencias que lo envuelven conforman una serie de imágenes de sacrificios que expresan su más oscuro deseo: el cuerpo como exhibición de un cadáver y signo de embriaguez de vida. Xénie es la insistencia de esa imagen que provoca la erupción de un mundo sin sentido, que se experimenta en un sentido trágico y cómico, que no anuncia nada más que un abismo cada vez más hondo sobre el que se precipita el narrador. Más adelante Troppmann, siempre en un movimiento de fuga, abandona a Xénie, quien es entregada a la ebullición de la guerra, y es sustituida por otro cadáver, más sensual pero más angustioso, portador de la fuerza más radical. Troppmann lo deja todo por Dirty.

Es verdad que en *El azul del cielo* el erotismo y la crueldad no llegan a la intensidad de *Historia del ojo*. Las escenas descritas pierden fuerza; no obstante, los personajes poseen más espesor. Lo cual no quiere decir que ganen en identidad sino que las intensidades que los conforman son más complejas, tal que superan los límites de su propia voluntad. Y el personaje que mejor representa esta característica es Dirty, provocadora abreviatura de Dorothea (en ese afán de juego de los nombres tan caro a Bataille). Dirty aparece desde el principio de la novela como una mujer hundida en la exuberancia. Esta aparición acontece en un tugurio extraño y de bajos fondos en Londres. Dirty se encuentra ebria hasta el último grado. Lleva un suntuoso traje de noche y estira sus largas piernas “iniciando una violenta convulsión”⁷⁵⁷. Ella es observada, como objeto de espectáculo, por los ojos siniestros de los hombres que se encuentran en el lugar mientras estrecha sus manos contra los muslos desnudos y gime. Ella, “tan borracha como hermosa”⁷⁵⁸, llora de igual modo que vomita: “como en una loca súplica”⁷⁵⁹. Juntos, se encuentran hundidos en una embriaguez que los ha

⁷⁵⁷ *Ibidem* 19.

⁷⁵⁸ *Ibidem* 19.

⁷⁵⁹ *Ibidem* 20.

“lanzado a la deriva, a la búsqueda de una respuesta siniestra a la más siniestra de las obsesiones”⁷⁶⁰.

Antes de ir al tugurio, las acciones que preceden en la temporalidad dentro de la novela tienen lugar en una habitación de Savoy (escena que es digna, se dice, de Dostoievski). Dirty había visitado aquel lugar cuando niña con su madre, quien se encontraba terriblemente borracha tal como ella encuentra ahora. Dirty, entonces duplicación de su madre, le resulta insoportable a Troppmann, y al mismo tiempo le inspira un sentimiento de pureza. Ella encarna también una fuerza ambivalente de inocencia y maldad, atracción y repulsión. El narrador afirma: “había en ella, incluso cuando se entregaba a sus peores excesos, tal candor que, a veces, yo hubiera deseado arrojarme a sus pies: lo temía”⁷⁶¹. Su mirada maligna le hace perder la cabeza. En la escena que sigue, frente a la camarera y el ascensorista del hotel, una explosión de fuerzas tiene lugar:

cómo corría un hilillo de agua por la silla y las piernas de su bella interlocutora: la orina formó un charco que se fue agrandando en la alfombra mientras que un ruido de entrañas que se relajaban iba produciéndose pesadamente bajo el vestido de la joven, revuelta, escarlata y contorsionada en su asiento como un puerco bajo un cuchillo...⁷⁶²

La micción aquí es también una figura que desata las fuerzas oscuras, y esas fuerzas aproximan a Dirty a un animal que se apresta a su propio sacrificio bajo el cuchillo. Así, la micción, la embriaguez, la locura y la mancilla, el erotismo y el sacrificio la dibujan. Pero ella posee también la inocencia perversa de lo infantil: “En aquel momento, la embriaguez hizo que se abandonase como una criatura, como una niña pequeña”⁷⁶³. Dirty es desde el inicio un despojo a la deriva. Su orina y vómito desatan la locura de la novela:

⁷⁶⁰ *Ibidem* 20.

⁷⁶¹ *Ibidem* 21.

⁷⁶² *Ibidem* 24.

⁷⁶³ *Ibidem* 25.

Yo mismo estaba vacío. Apenas sí podía imaginarme que llenaba aquel vacío gracias a nuevos horrores. Me sentía impotente y envilecido. En aquel estado de obcecación e indiferencia, acompañé a Dirty hasta la calle. Dirty me arrastraba. Sin embargo, nunca habría podido imaginarme una criatura humana que tuviese más de despojo a la deriva.⁷⁶⁴

Aunque en un principio Dirty deja solo a Troppmann, su imagen lo acompaña en todo momento en esa búsqueda de llenar el vacío con repeticiones que lo abisma cada vez más. Ella es la imagen a la deriva que lo arrastrará hasta lo imposible. Así se establece que tanto Dirty como el cadáver de su madre constituyen una duplicación de simulacros del objeto sagrado buscado por el narrador (simulacro que se multiplicara en los otros dos personajes femeninos, que no son, como hemos insistido, una simple copia). Troppmann no cesará entonces en el anhelo de posesión de un cuerpo maldito y exquisito encarnado por Dirty. Mujer portadora del rostro de la muerte; una pura máscara sin sujeto detrás que abisma en el deleite de la aniquilación.

Troppmann no busca más que una permanente huida arrasando todo asidero (huye de su matrimonio, de París, de Barcelona, de Lazare, de Xénie) y de todo orden. Eliminación de todo referente y todo sentido, para acceder a ese rostro que es el de la muerte. Máquina de guerra en perenne fuga, en constante ebriedad sinsentido y enfermedad febril, con un desprecio hacia el mundo que lo arroja al deseo de la descomposición y a una existencia que se “deshilachaba como una materia putrefacta”⁷⁶⁵. Dirty después de Londres lo conducirá a Viena para abandonarlo. Después lo visitará en Barcelona provocando su total desarreglo llevándolo a Alemania, hacia el precipicio. Figura inasible que lo arrastra cada vez para afuera, Dirty es una imagen que trae consigo las fuerzas de fuga más extremas y una obsesión que arrasa al narrador. Es signo de la aniquilación que ha de conducirlo cada vez más lejos hasta la catástrofe.

⁷⁶⁴ *Ibidem* 27.

⁷⁶⁵ *Ibidem* 85.

Esta repetición del cuerpo muerto establece una hoguera universal de juego de espejos que se esparce, como la guerra, potencialmente al infinito producto de una voluntad de escritura que busca sin descanso una perenne e intempestiva trasmutación de cada objeto en otro, donde los límites de los seres son elididos por las intensidades que los atraviesan. Dirty en su pureza maldita será la primera y la última repetición de la serie de imágenes de caída. No obstante es ella también potencia ilimitada: la fuerza más centrífuga que desquiciará hasta la consumación a Troppmann.

Pero esos cuerpos muertos en tanto sagrados y queridos, no son solamente objetos y despojos. Bataille utiliza de hecho el ejemplo de un cadáver para mostrar la diferencia entre lo sagrado y lo profano. Un cadáver (de un niño muerto por ejemplo) es en sí distinto si se observa en una mesa de disección a los ojos de una observación investigativa, que si lo observa una madre desgarrada: “Para la madre, en ese momento lo que se debate es la totalidad del ser”⁷⁶⁶. Y para captar lo sagrado es necesario “experimentar en un grito lo que el niño sobre la mesa es para la madre [...] horror vacío que es la totalidad, que es el tiempo, en cuyo abismo todo es lanzado hacia adelante y confundido”⁷⁶⁷. Grito que se equipara con el horror del contacto con los cadáveres que se expresa en los tabús arcaicos. Dirty, junto con Xénie y Lazare, son ese cuerpo muerto que arranca el grito y la pérdida.

En Barcelona, Troppmann recibe un cable de Dirty donde ella le confiesa que se arrastra a sus pies y le pide que le perdone por la falta de valor para matarse. Troppmann la recibe de la misma manera como se accede al desfallecimiento: “Esperaba a Dirty, esperaba a Dorothea de la misma forma que se espera la muerte. El moribundo, súbitamente, lo sabe; todo ha acabado”⁷⁶⁸. Ella se reafirma como un ser que es la muerte personificada, y su apariencia lo muestra: su cuerpo sufre y su delgadez es esquelética, es una ruina y la vida parece sustraérsele. Troppmann afirma que durante “mucho tiempo me había obsesionado la idea de un esqueleto solar, con huesos del color del azufre”⁷⁶⁹. En ese ser repulsivo se revela un profundo amor: “Lo que amaba en ella era su odio, amaba la imprevista fealdad, la fealdad

⁷⁶⁶ “La guerra y la filosofía de lo sagrado”, *B-FEL* 159.

⁷⁶⁷ *Ibidem* 159.

⁷⁶⁸ *B-AZ* 159.

⁷⁶⁹ *Ibidem* 160.

monstruosa que el odio daba a sus rasgos”⁷⁷⁰. La figura cadavérica es insistente en Dirty. En una experiencia onírica del narrador se construye un teatro cruel y demente⁷⁷¹ se presenta una imagen que cambia de forma constantemente. En ese escenario de ensueño, donde el juego de imágenes donde cada figura es parodia de todo, Troppmann se da cuenta que esa figura es la de Dirty:

Todo en ella era cadavérico [...] No tardé en comprender que, en aquel sueño, Dirty, súbitamente enloquecida, muerta al mismo tiempo, había adoptado el traje y el aspecto de la estatua del Comendador y que, bajo esta forma irreconocible, se abalanzaba sobre mí para aniquilarme.⁷⁷²

Dirty es así rostro de la muerte (como Simone), rostro de Gorgo, máscara que “expresa la alteridad extrema del mundo de los muertos, al que ningún vivo se puede acercar”⁷⁷³. Rostro que anuncia la oscuridad, lo infernal y por tanto fascina: “la fascinación significa que el hombre no puede desviar su mirada [...] su ojo se pierde en el de la potencia que lo mira”⁷⁷⁴. Máscara de la “monstruosa alteridad”⁷⁷⁵ que apunta a la crueldad del ser en tanto la epifanía de lo real que, como la muerte y la máscara de Gorgo, exhibe “lo indecible, lo insoportable, manifestación del horror en grado superlativo”⁷⁷⁶. Pero en esa permutabilidad sin fin de las figuras en la obra de Bataille el narrador que contempla las máscaras de la muerte no está menos hundido en ellas: “Yo era el detritus que todos pisoteaban y a mi propia maldad venía a sumarse la de la suerte”⁷⁷⁷. Se cierra así con un círculo que se repite al infinito donde todo todos los objetos son víctimas de sacrificio. Y si se supone al lector como un espectador, como ser fascinado, este “es arrancado de sí mismo, despojado de su mirada”⁷⁷⁸, participando con las imágenes incendiadas de un Teatro de la crueldad total.

⁷⁷⁰ *Ibidem* 162.

⁷⁷¹ Cf. *ibidem* 73.

⁷⁷² *Ibidem* 75.

⁷⁷³ Vernant, Jean Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, loc. cit. 104.

⁷⁷⁴ *Ibidem* 104.

⁷⁷⁵ Vernant, Jean Pierre, “La muerte en Grecia, una muerte de dos caras”, *El individuo. La muerte y el amor en la antigua Grecia*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 87.

⁷⁷⁶ *Ibidem* 81.

⁷⁷⁷ B-AZ 91.

⁷⁷⁸ Vernant, Jean Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, loc. cit. 104.

7.- Las trompetas de la catástrofe

Las tres imágenes de mujer descritas conforman aquí una serie de repeticiones de rituales sacrificiales, imágenes puras y malditas a la vez, que serán objeto de placer, goce y quebranto. Sucesivamente, en *El azul del cielo* se conforman giros alrededor de una espiral descendente en la cual Troppmann se arroja a los excesos y a la fascinación por la aniquilación. Las tres imágenes son figuras que encarnan y repiten intensidades primeras que se refuerzan y estrechan en una aceleración hacia la noche, renovando el círculo mientras el ser es arrastrado más lejos, más hondo, más cercano a la muerte.

La serie de repeticiones de imágenes de estas mujeres, que son víctimas y fuerzas de hundimiento por separado, se conjugan en un universo que hace erupción ante el peligro de la guerra. Seres que orbitan de manera más estrecha precipitándose hacia el centro abismal, en un agujero negro que atrae y destruye. En ese mundo, en el desamparo, el narrador sucumbe a la infinitud sin sentido del cielo tormentoso y abismal, con la certeza de poseer una voluntad de derribarlo todo. En Barcelona, mientras está inmerso en la angustiante espera de encontrarse con las tres imágenes (en espera también de la guerra que los envuelve poco a poco), tiene una revelación:

Me daba cuenta de que había intentado huir de mi vida viniendo a España, pero era un intento baldío. Todo aquello de lo que huía me había perseguido, me había atrapado y de nuevo me exigía comportarme como un ser perdido [...] envidiaba a la gente que tiene un Dios a quien poder aferrarse, mientras que yo... dentro de poco ya no tendría más “que los ojos para llorar”.⁷⁷⁹

Él no sólo es victimario sino víctima de las fuerzas impersonales que lo atraviesan. Sin ningún referente ni absoluto al que aferrarse, está a la deriva, siempre errante. Él no es más que un naufrago que se consume, que se pierde interminablemente y que deviene un ser perdido. Troppmann, como todos los demás seres, es nómada. Nunca se inscribe en ningún

⁷⁷⁹ B-AZ 156-157.

orden, más que de manera simulada. Siempre está en fuga. Hundido y desamparado en el mundo, Troppmann deviene un movimiento que no es más que llanto. Y en ese sentido, como el narrador de *Historia del ojo*, tiene características dionisiacas. No sólo es errante sino que hace que las mujeres que lo rodean devengan nómadas. Si Dioniso “conduce en jauría a un grupo de mujeres asilvestradas, que han abandonado sus casas, sus trabajos domésticos, sus esposos y sus hijos para vagar errantes”⁷⁸⁰, Troppmann es simulacro de la divinidad que produce que las mujeres que lo rodean, aunque intermitentemente, se pierdan en un error delirante abocado a la aniquilación: “estaba persuadido de que un día, yo, por sentirme llevado por una insolencia feliz, habría de derribarlo todo, con absoluta necesidad derribarlo todo”⁷⁸¹.

Ahora bien, al igual que en *Historia del ojo*, el sinsentido no es personal, sino que es impersonal y cósmico. El mundo todo se pone en cuestión y todo es atravesado por la apertura. El universo todo rompe sus límites, y ese naufragio acontece debido también a la amenaza perenne de la guerra que merodea durante toda la novela y que irrumpe espectacularmente en el final. Durante todo el libro, la guerra es una presencia angustiante que lo ha de poseer todo, que ha de llevar a la ruina al mundo. Después de una conversación respecto a la guerra con Lazare en París el narrador afirma: “no sólo veía en tan sinestros presagios una amenaza que se cernía sobre mi existencia, sino también una amenaza general, gravitando por encima del mundo...”⁷⁸². E inmediatamente después compara a Lazare con la misma guerra (donde se reafirma su condición de cadáver):

no había nada real que pudiera justificar una asociación entre la probable guerra y Lazare, que por el contrario pretendía sentir horror por cuanto se refiriese a la muerte: sin embargo toda ella, su entrecortada y sonambúlica manera de andar, el tono de su voz, aquella facultad suya de proyectar a su alrededor una especie de silencio y su avidez de sacrificio, contribuían a la impresión que producía de haber pactado con la muerte.⁷⁸³

⁷⁸⁰ Vernant, Jean-Pierre, *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Siglo XXI, Madrid, 2003. p. 149.

⁷⁸¹ *B-AZ* 135.

⁷⁸² *Ibidem* 61-62.

⁷⁸³ *Ibidem* 62.

Pero es en el último capítulo de la novela donde Dirty y el mundo entero caen en la catástrofe de la guerra y que lleva por nombre precisamente “El día de difuntos”. En Barcelona la guerra irrumpe, los envuelve y los devora. Después de ello Dirty conduce a Troppmann siempre más allá, en un movimiento que no cesa de transgredir los límites. Se trasladan a Alemania, a Tréveris, donde salen de paseo por el campo, hacia un altozano que domina el valle de Mosela. En el recorrido se cruzan con un grupo de la juventud hitleriana. Andando de prisa siguen por una senda mientras comienza a caer la nieve y los surcos se multiplican laberínticamente. Azotados por el frío pierden el sentimiento de existir. De regreso del paseo, a través de un descenso hostil, ligados el uno al otro y careciendo de la más mínima esperanza, se hunden en la escena que crea el pináculo de la novela:

En una revuelta del camino se abrió un vacío por debajo de nosotros. Extrañamente, aquel vacío no era menos ilimitado, allí a nuestros pies, que un firmamento estrellado sobre nuestras cabezas. [...] Aquellas estrellas, aquellas velas, se encontraban a centenares, en llamas, por el suelo: el suelo en el que se alineaba la multitud de tumbas iluminadas. [...] Caímos sobre la tierra blanda y yo me hundí en su cuerpo húmedo como un arado bien manipulado se hunde en la tierra. Debajo de aquel cuerpo la tierra se abría como una tumba, su vientre desnudo se abrió a mí como una tumba reciente. Estábamos anonadados, haciendo el amor sobre un cementerio estrellado. Cada una de las lucecillas anunciaba un esqueleto en una tumba, formaban así un cielo vacilante, tan turbio como los movimientos de nuestros cuerpos entremezclados.⁷⁸⁴

Ritualidad cósmica en el campo (escenario que insiste en la obra de Bataille) donde el abismo total funde al universo entero: el erotismo es uno con la muerte, las estrellas devienen tumbas donde se hunden los dos cuerpos como cadáveres haciendo el amor. La caída es absoluta y se exterioriza en una imagen que es metáfora del desastre cósmico, que arruina a los seres

⁷⁸⁴ *Ibidem* 179-180. En “Tómelo o déjelo”, Bataille escribe: “no hay en mí nada soberano salvo la ruina. Y mi visible ausencia de superioridad —mi estado de ruina— es la marca de una insubordinación igual al cielo estrellado”, *B-FEL* 58.

cerrados y hace naufragar el mundo entero. Todo es invadido por la muerte que deviene desnudez, que deviene erotismo, que deviene cielo ilimitado, que deviene tumbas que explotan en un desamparo helado. Culminación en una escena que revienta el mundo entero precipitándolo al vacío de la noche, que es el del universo. Ese azul, falsa apariencia del cielo, muestra una imagen que se abismará hasta el infinito. En *El azul del cielo* todos los cuerpos son cadáveres en medio de la amenaza de la guerra. Y esos mismos cuerpos son máquinas de guerra que siempre están en fuga, abriendo un espacio nómada, fuera del orden, rompiendo los límites del mundo.

Y Dirty, figura central de sacrificio, no es menos simulacro de esa guerra: “Ella me hizo pensar en los soldados que hacían la guerra en trincheras llenas de barro, pero me urgía encontrarme con ella en una habitación caliente y quitarle la ropa a la luz”⁷⁸⁵. Al final de la novela, esperando dos trenes que los han de separar, entablan un diálogo referente a este tema donde Dirty afirma: “sé que soy un monstruo, pero algunas veces, me gustaría que hubiese guerra...”⁷⁸⁶. Guerra y erotismo se mezclan en la monstruosidad de la imagen de Dirty, a través de la imagen del cuerpo cubierto de barro (como Simone bajo la tormenta) y de su voluntad. Tumba, trinchera y el cuerpo de Dirty resultan así equivalentes en su amor, que es imagen de un combate. Guerra total que se extenderá al mundo entero, que resplandecerá en la sangre, que será presa del fuego sagrado:

Alucinados por los campos infinitos por donde un día habrían de avanzar, riendo bajo el sol: tras ellos dejarían a los moribundos y a los muertos.

A aquella pleamar de muerte, mucho más agria que la vida (porque la vida nunca brilla tanto de sangre como la muerte), sería imposible oponer algo que no fuese insignificante, como las cómicas súplicas de las viejas. Acaso todas las cosas no quedaban abocadas a la incandescencia, llama y trueno mezclados, tan pálida como la del azufre ardiente que se agarra a la garganta. Una especie de hilaridad me mareaba: sentía, al descubrirme ante aquella catástrofe, como

⁷⁸⁵ *Ibidem* 181.

⁷⁸⁶ *Ibidem* 184.

una negra ironía, la que acompaña a los espasmos en los momentos en que nadie se puede contener de gritar.

La música paró: había dejado de llover. Volví lentamente en dirección a la estación: el tren ya estaba formado. Anduve algún tiempo por el andén, antes de entrar en un compartimento; el tren no tardó en salir.⁷⁸⁷

Los seres en *El azul del cielo* actúan siempre en un movimiento que los arranca de cualquier pertenencia, que abre espacios, que cuestiona el orden, la razón, la moral y que pone en llamas a todos y a todo. Espacios que se configuran en el territorio de lo sagrado, en el territorio de la muerte poblado por cadáveres voluptuosos, por objetos de deseo y de sacrificio. La comunidad hierática, que tiene como fundamento la muerte, se extiende al mundo entero amenazado por la guerra, ese juego total, trágico, sagrado que se adora y se teme como a un dios: “la suerte que cae, que sin fin se juega, se ignora y se reniega en tanto que caída en suerte —es la guerra misma— no solicita por ello menos ser amada y no ama menos que lo que los devotos imaginaron de Dios”⁷⁸⁸. La muerte total se avecina en la Europa de los tiempos en donde tiene lugar la novela y que se anuncia, en el final de ésta, con la música que toca una banda de niños nazis en la estación de ferrocarril donde Troppmann y Dirty se despiden (huida final como la de la comunidad de *Historia del ojo*, fuga perenne de los seres que confirma su fuerza nómada). Los estallidos de música invocan la guerra y el brillo de la sangre incandescente de una divinidad que lo devorara todo, que lo consume todo, que lo posee todo, ya que “El combate mismo es la vida”⁷⁸⁹.

⁷⁸⁷ *Ibidem* 189-190.

⁷⁸⁸ *B-SN* 126.

⁷⁸⁹ “La amenaza de guerra”, *A* 161. *El azul del cielo* fue redactado en 1935, antes de la Segunda Guerra Mundial. Bataille, en el prefacio escrito posteriormente (1957), dice lo siguiente: “Por lo demás, en el ínterin, la guerra de España y la guerra mundial habían contribuido a que los incidentes históricos ligados a la trama de esta novela, cobraran un carácter insignificante: ante la propia tragedia, ¿qué atención puede prestarse a sus signos anunciadores?”, *B-AZ* 15.

VII La diosa-enigma

¿De qué reír en este mundo, sino de Dios?

Georges Bataille⁷⁹⁰

Entre las imágenes y la nada hay un precipicio. No hay más que una pasarela que permite franquearlo El silencioso caballero Lancelot avanza en el puente de la espada. Es tan peligrosa que pocos se arriesgan y nadie quiere decir si alguien la ha cruzado alguna vez (porque ningún soñador está detrás del sueño, es decir, porque ningún dios cuida la pasarela tambaleante por arriba del abismo).

Él se quita la funda de sus manos y la toma toda desnuda.

Es el arte.

Pascal Quignard⁷⁹¹

1.- El laberinto

La inmersión en una dinámica multiplicadora de imágenes y escenas, la creación de rituales religiosos sin trascendencia que arroja a la crueldad, la divinización y el sacrificio de los objetos de deseo, el hundimiento de las figuras en el juego y en la guerra, la presencia inexorable de la muerte, son todos ellos movimientos esenciales en la obra de Georges Bataille, los cuales dan génesis a experiencias artísticas que permiten mirar cara a cara la desnudez del ser. Desnudez fulgurante que abarca toda su obra y que tiene su imagen más

⁷⁹⁰ B-MM 127.

⁷⁹¹ Quignard, Pascal, *Las sombras errantes*, La Cifra, México, 2007, p. 62.

pura en *Madame Edwarda* quien es el “desorden hecho mujer”⁷⁹². Desorden que recorre y que se busca en toda su literatura, y cuya expresión se manifiesta de manera laberíntica.

Ahora bien, si afirmamos que la escritura de Georges Bataille es laberíntica, no lo hacemos como simple recurso estilístico, sino en sentidos muy precisos tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista simbólico. El primero de ellos refiere a una escritura que se multiplica y que se repite de manera diferente, creando en ello, si se nos permite la expresión borgeana, senderos que se bifurcan de manera infinita. Sus personajes femeninos, además de las dimensiones analizadas en el capítulo anterior (objetos de deseo y de sacrificio, cómplices en una comunidad sagrada, cruel, azarosa), conforman una serie de simulacros de atracción perversos en perenne desdoblamiento. Desdoblamiento laberíntico y rizomático que genera un sinfín escenas donde hacen erupción intensidades que fascinan y atrapan, en una dinámica cuya voluntad de suerte abre paso a lo imposible. Multiplicación de imágenes —de escenas de juego y de sacrificio que siempre son otras, siempre abiertas— que arrojan al abismo, siempre volcadas en la diferencia.

Estas imágenes incendiadas conforman así repeticiones de la diferencia que crean series laberínticas. Los personajes de las dos novelas analizadas se suman a otros personajes dentro de la obra de Georges Bataille en una polivalente serie de series de imágenes en ebullición. Al igual que las jóvenes de *Historia del ojo*, los personajes femeninos de *El azul de cielo*, *Mi madre*, *El cura C.* y *Lo imposible*, entre otros relatos, conforman una consecución de imágenes que impelen a la búsqueda de una experiencia interior, un instante que se repite abriéndose de nuevo y cada vez a lo imposible. Repeticiones de la diferencia que abren, en el desdoblamiento, la posibilidad de nuevos relatos, nuevas escenas. Al igual que Roberte se multiplica y desdobra, al igual que Diana se despliega en epifanías infinitas, las imágenes femeninas en Bataille crean un movimiento de perenne disyunción. Imágenes y escenas que divergen en diferentes caminos donde se generan experiencias artísticas que se bastan a sí mismas, pero que a la vez conforman un espacio que posee una geometría del desorden, es decir una contra-geometría. Insistencia del instante angustioso y soberano inscrito en una

⁷⁹² La expresión, que no refiere a este personaje, es tomada de Quignard, Pascal, *Los desarzonados*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2013, p. 98.

serie sin sentido ni orden que no busca más que repeticiones paralelas y distintas, que como dados lanzados, abren un juego laberíntico de permanente multiplicación. Maurice Blanchot escribe respecto a la obra de Bataille:

En cierto tipo de diálogo, ocurre a veces que esta reflexión se realiza únicamente por el hecho de que el habla está dividida, redoblada: lo que está dicho una vez por un lado, se vuelve a decir una segunda vez por el otro lado y no sólo reafirmando, sino (puesto que hay reanudación) elevado a una forma de afirmación nueva donde, cambiando de sitio, la cosa dicha entra en relación con su diferencia, se vuelve más aguda, más trágica, no más unificada, sino, por el contrario, suspendida trágicamente entre dos polos de atracción.⁷⁹³

Repetición de la diferencia que deja siempre en suspenso cualquier satisfacción (sea sexual, sea estética o sea de sentido) que plantea renovados recorridos dentro de un laberinto, los cuales son nuevos acontecimientos, nuevos juegos, afirmaciones otras, nuevos hundimientos y renovadas experiencia de lo imposible: “En el diálogo que consideramos [escribe Blanchot] se juega el pensamiento mismo instigándonos a sostener, en dirección hacia lo desconocido, lo ilimitado de este juego, cuando pensar es, como lo quiso Mallarme, una tirada de dados”⁷⁹⁴. Y en cada repetición aparece frente a los ojos, ante este pensamiento arrojado al azar (que es cegado en ello), el fuego de una experiencia fulgurante donde la imagen permuta y se pone en escena en diferentes contextos, roles de juego y signos transitorios que sucumben ante una liberación total. La imagen arde arrastrando todo a su alrededor, incluso la mirada, incluso al espectador. Espectáculo que naufraga llevando tras de sí personajes, escena, obra y público. Cada camino creado dentro de ese océano de divergencias conduce hasta donde la potencia

⁷⁹³ Blanchot, Maurice, *La conversación infinita*, Arena, Madrid, 2008, pp. 273-274. Bataille es plenamente consciente de este deslizamiento de términos en su obra, ninguno de los cuales queda fijado. Éstos, dentro de la escritura del no-saber (que soslaya cualquier función referencial, cualquier significado), danzan libremente dentro de la escritura sin hacer otra cosa que soberanamente hundirse en el sin-sentido. Ello acontece no sólo en su literatura sino en la expresión de su *pensamiento* (término que ponemos en cursiva para dar a entender que éste es un pensamiento que rompe con el pensamiento mismo), que de igual forma está hundido en el simulacro. A manera de ejemplo citamos unas líneas de “Método de meditación”: “Precedentemente, designé la operación soberana con los nombres de *experiencia interior* o de punto *extremo de lo posible*. La designo ahora bajo el nombre de: *meditación*. Cambiar de palabra supone el fastidio de emplear alguna palabra (*operación soberana* es, de todos los nombres, el más fastidioso: *operación cómica* sería en cierto sentido menos engañoso); me gusta más meditación, pero tiene una apariencia piadosa”, *B-EI* 223.

⁷⁹⁴ *Ibidem* 274.

del relato permita. La repetición recorre meandros creados en el propio recorrido hasta el agotamiento. Y así, la suma de todos los recorridos conforma su obra como un dédalo de escritura sin más objeto que el perderse en él. Las imágenes son paralelas, empero cada una conduce por su propia ronda, bajo su propia forma. Las escenas y la comunidad maldita se repiten sólo para crear su singular y específica experiencia artística multiplicada al infinito.

De este modo en la obra de Bataille el fuego de la pasión y de la muerte hace arder. Es ésta un abismarse en líneas multiformes que se hunden, huyen, se escapan, se rompen, se astillan, se derraman, divergen, se abren. Al igual que en la ejecución de una faena taurina donde se desarrolla “un movedizo laberinto de la tanda de pases ligados”⁷⁹⁵, las imágenes en la obra de Bataille se repiten como suertes que penetran en el peligro, en lo sagrado, en las fuerzas dionisiacas. Faena donde cada imagen creada por los pases se repite sin ser nunca la misma, “de la misma manera que en los gestos del coito, multiplica en cada golpe la embriaguez”⁷⁹⁶. Insistencia de la celebración de un sacrificio original, en donde cada una de las repeticiones lo actualiza, siendo cada vez, un origen.

Es éste un movimiento que no lleva más que la fuerza de su propia potencia expresiva de ahí la posibilidad de disyunción infinita de imágenes desplazadas que no representan ni designan, sino que son atravesadas y poseídas por fuerzas que abren espacios, crean fugas y empujan a la cumbre del desastre. Imágenes predatoras e incendiadas sumergidas en una insistencia laberíntica que no pertenece a ningún orden ni a ninguna estructura, sino que son expresiones afirmadoras de la diferencias “Si hay que decir, con Schelling, que «todo es Dioniso», hay que saber también —y eso es escribir— que Dioniso, como la fuerza pura, está trabajado por la diferencia”⁷⁹⁷.

Con esta cita de Derrida conectamos con los sentidos simbólicos del laberinto conformados precisamente por ese espacio mítico, dionisiaco⁷⁹⁸. Ahora bien, la imagen del laberinto es en

⁷⁹⁵ Leiris, Michel, *Espejo de la tauromaquia*, Arena, Madrid, 2014, p. 48.

⁷⁹⁶ *Ibidem* 49. Esta forma laberíntica es sin duda aplicable a la obra de Klossowski.

⁷⁹⁷ Derrida, Jacques, “Fuerza y significación”, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 44-45.

⁷⁹⁸ Aunque no hay que perder de vista que esta dimensión mítica es paródica y dramática, y que permanece radicalmente materialista e inmanente. Tampoco consideremos que el pensamiento de Bataille sea de algún

sí misma laberíntica y apunta, de manera abierta y divergente, a dimensiones polisémicas, diversas y variadas, es decir, ella misma se multiplica. Una primera dimensión que nos interesa es la que tiene que ver con el cuerpo sacrificado. Según Karl Kerényi históricamente existió una equivalencia para los babilónicos entre las vísceras y el laberinto⁷⁹⁹. Además del fondo adivinatorio, esas vísceras de animales representadas como espirales referían a animales destinados al sacrificio. Kerényi hace notar que en textos antiguos a los intestinos se les denominaba “El palacio de las vísceras”, nombre que de igual forma se le atribuía a los submundos. Relación que es reforzada por este autor a través de una referencia al *Gilgamés*:

La equiparación entre submundo e intestinos se muestra también a través del hecho de que una criatura del otro mundo y adversario de Gilgamés, el demoníaco compañero Humbaba, morador de un bosque encantado, “con caminos secretos” y “veredas sin salida”, es representado como “el hombre de las vísceras”, por un rostro formado por intestinos.⁸⁰⁰

Así, según Kerényi, laberinto e inframundo aparecen equivalentes. El laberinto se relaciona con el sacrificio y con el fondo del cuerpo; y también refiere a la entrada a un mundo otro a través de caminos secretos y veredas sin salidas, a saber, a la muerte. El sacrificio es el umbral entre lo profano y lo sagrado, entre la vida individual y la muerte, que da la posibilidad a otro tipo de vida. En ese tenor, el laberinto, según Kerényi, simbolizaba de igual forma para la religión griega antigua el parentesco entre la vida y la muerte.

La posible etimología del laberinto es la palabra “*labyrinthos*, de *labrys*, «hacha de doble filo»⁸⁰¹. Quizás el origen de este término también refiera a cuevas y grutas de donde se extraía cantera, por lo que *labrys* sería el hacha que ahí se utilizaba. Así, este símbolo igual refiere a espacios subterráneos en cuyo recorrido otro mundo resultaba asequible y al

modo panteísta. A pesar de que las formas puedan ser confundidas, hemos explicado que Bataille retoma esas formas para elaborar su propia expresión que no apunta a ningún orden ni totalidad orgánica, mucho menos trascendente.

⁷⁹⁹ Cf. Kerényi, Karl, *En el laberinto*, Siruela, Madrid, 2006, pp. 53-55.

⁸⁰⁰ *Ibidem* 54.

⁸⁰¹ *Ibidem* 77.

instrumento utilizado en ellos. El laberinto es un espacio que se despliega a manera de rizoma subterráneo: “El laberinto se enrosca como serpiente, o como movimiento serpentino del agua a través del útero de la tierra, que es la cueva”⁸⁰². Las cuevas se relacionaban en la Grecia antigua con prácticas místicas⁸⁰³, y esta subterrneidad que apunta a otro mundo se refuerza con Ariadna quien es designada como “la señora del laberinto”⁸⁰⁴. Ella recibía miel para el sacrificio en Cnosos. La miel como alimento divino podría ser ofrecida sólo a un ser del inframundo, por tanto el laberinto no podría ser sólo una edificación, sino que refiere al umbral entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. El laberinto es entonces un camino tortuoso al submundo, a los infiernos: “Sócrates alude en el *Fedón* de Platón a una imagen de los infiernos que se caracteriza por muchos giros y vueltas, y también por bifurcaciones”⁸⁰⁵. Entonces, la entrada a ese inframundo posee una dimensión cultural que debe entenderse a manera de “un camino de iniciación”⁸⁰⁶. El laberinto no es simple caída en la muerte, sino una celebración sacrificial: “sugerido por medio de meandros y espirales, era un lugar para las rondas, pero no un lugar de desesperación, por mucho que fuese un lugar de muerte”⁸⁰⁷. Bajo esta perspectiva podemos relacionar esa dimensión cultural a la apertura a otros territorios que para los griegos posee el laberinto: es una construcción mítica y es una forma de la danza.

En la antigüedad clásica el laberinto, obra de Dédalo, es la expresión de una racionalidad. Sin embargo, según Kerényi, ello es una concepción tardía frente a la visión mitológica antigua en donde ella se emparentaba con la muerte por un lado, y con la danza por otro. El objeto del laberinto habría sido la posesión de un lugar destinado para la danza. Cnosos sería de este modo un palacio de la danza y la espiral evocaría el movimiento de ésta: “Teseo habría interpretado esta danza junto con los supervivientes después de vencer al Minotauro,

⁸⁰² Baring, Anne y Cashford, Jules, *El mito de la diosa*, Fondo de Cultura Económica, México 2005, p. 44.

⁸⁰³ Para la mítica incubatoria en la Grecia antigua. Cf. Kigsley, Peter, *En los oscuros lugares del saber*, Atalanta, Girona, 2006. Cf. también Detienne, Marcel, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 39-58. Vale la pena señalar que Nietzsche hace que Zaratustra después de pasar siete días en una cueva se presente como “el maestro del eterno retorno”. Nietzsche, Friedrich, “El convaleciente”, *Así habló Zaratustra*, Valdemar, Madrid, 2005, pp. 308-310.

⁸⁰⁴ Cf. Colli, Giorgio, *La sabiduría griega*, tomo I, Trotta, Madrid, 2008, p. 17 y Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, México, 2009, pp. 19-29.

⁸⁰⁵ Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Herder, Barcelona, 1998, p. 75.

⁸⁰⁶ *Ibidem* 76.

⁸⁰⁷ *Ibidem* 76.

imitando su caminar por el laberinto —entrada y salida—. El arte de la danza se lo había enseñado Dédalo”⁸⁰⁸. Y con ese baile celebrarían la salvación al mismo tiempo que lo mortal de lo que fueron librados.

Ahora bien, el laberinto se relaciona con Dioniso por la danza que es una de las formas de su epifanía: él es un “dios que hace tropezar, saltar y arremolinarse a sus fieles, arrastrándolos alrededor de su santuario metamorfoseado en una máscara aterradora y centripeta”⁸⁰⁹. Dioniso a través de esa danza se muestra como el fundamento de lo viviente: “En efecto, en el modelo coribántico el «salto» se revela principio constitutivo de lo viviente, y según la exacta medida en que la danza de las coribantes viene a injertarse en el frenesí del cuerpo báquico”⁸¹⁰. Danza dionisiaca que arrojaba a sus adoradores al frenesí, al delirio en la celebración de la vida. Una vida que supera lo individual y que se exhibe como la fuerza de todo lo viviente. Vida que implica por tanto la muerte del individuo, la cual permite una circularidad del nacimiento y de la muerte donde los límites del ser discontinuo son superados: “El laberinto-cueva y el laberinto-edificio revelan algo mortal. La danza-laberinto [...] va más allá. Las formas de expresión similares que nos señalan el nexo conceptual entre muerte y vida”⁸¹¹. La danza es así apertura del ser:

momento en que la criatura viviente suelta las ataduras de lo cotidiano para dejarse seducir por las cadencias lentas o rápidas, sostenidas o apasionadas de los movimientos primordiales [...] Lo que significa: ser uno y lo mismo con la vida del universo, dejar de ser individuo o persona para convertirse en el ser humano como criatura originaria, que ya no se enfrenta a los avatares cambiantes, sino que forma parte del todo universal.⁸¹²

⁸⁰⁸ Kerényi, Karl, *En el laberinto*, loc. cit. 79.

⁸⁰⁹ Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, Gedisa, Barcelona, 2003, pp. 103.

⁸¹⁰ *Ibidem* 116. La vida infinita, más allá de la individualidad, es según Kerényi, denominada *zoé* por los griegos, que supera la vida individual y finita denominada *bios*. Cf. Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, loc. cit. 13-16.

⁸¹¹ Kerényi, Karl, *En el laberinto*, loc. cit. 86.

⁸¹² *Ibidem* 113-114. “La totalidad de la mitología griega eraailable, y podía ser representada por pantomimos”, *ibidem* 124. No pretendemos agotar ni todas las dimensiones del laberinto ni todas las de la danza, solamente tomamos de estos autores, más allá de cualquier discusión histórica fuera del objetivo de este análisis, aquellas que creemos adecuadas para nuestro desarrollo.

Según Kerényi, si el arte tiene como significado fundamental el fundirse con el mundo, la danza es su forma más primordial debido a que en ella no se crea nada material, sino que el mismo hombre en ese gesto que se ofrece como respuesta, forma y verdad. Culto que se expresa a manera de corro de cuerpos que se arremolinan en movimientos laberínticos para celebrar la vida.

Otro aspecto dionisiaco de la imagen del laberinto consiste en que este último, de acuerdo con Giorgio Colli, alude a “una complejidad dialéctica y racional inextricable”⁸¹³. El laberinto oscila entre el artificio de la mente y un juego artístico de la belleza, y también evoca a la violencia: “algo que manifiesta juego y violencia es la obra más ilustre de Dédalo, el Laberinto”⁸¹⁴. Debido a que el laberinto era el lugar donde moraba el minotauro, es igualmente recinto de Dioniso: “el Laberinto se presenta como creación humana, del artista y del inventor, del hombre de conocimiento, del individuo apolíneo, pero al servicio de Dionisos, del animal-dios”⁸¹⁵. De esta manera una geometría de una insondable complejidad posee en sí misma el desorden, el peligro de perderse, y alude a un riesgo mortal: el de enfrentarse al dios. Meandros que expresa el logos en el que el hombre se pierde y se arruina, un logos que lo supera, que se rompe, que se abisma. Es verdad que Teseo vence al minotauro mientras Ariadna se entrega a él, pero el triunfo es breve. Tras la saciedad de Teseo, Ariadna es abandonada. Ártemis le da muerte, y con ese acto la diosa “devuelve a Dionisos —una vez desvanecida la ilusión humana— su esposa inmortal y eternamente joven. El dios-animal sigue siendo el vencedor”⁸¹⁶. El laberinto así es símbolo de un juego seductor, embriagante, peligroso donde las posibilidades de vencer o ser vencido se traducen en la reversibilidad de sacrificar o ser sacrificado.

Bataille en “La conjuración sagrada” escribe que el hombre encuentra más allá de Dios a un ser que ignora la prohibición, un ser risible porque no tiene cabeza y que es en ese mismo sentido angustioso debido a que “está hecho de inocencia y crimen”⁸¹⁷. Al describir al

⁸¹³ Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, loc. cit. 23. Esta forma de entender el laberinto Giorgio Colli la sustrae de *Eutidemo* de Platón. Cf. *Diálogos*, volumen II, Gredos, Madrid, 1987, pp. 242-243.

⁸¹⁴ *Ibidem* 24.

⁸¹⁵ *Ibidem* 24.

⁸¹⁶ *Ibidem* 26.

⁸¹⁷ “Conjuración Sagrada”, A 23.

Acéphale, que no es un hombre ni un dios, dice: “No es un yo, pero es más que yo: su vientre es el dédalo en el que se perdió a sí mismo, en el que me pierdo con él y en el cual me vuelvo a encontrar siendo el, es decir, monstruo”⁸¹⁸. Así, en la obra de Bataille se despliega toda la polisemia del símbolo del laberinto: cuerpo sacrificado, inmersión en el inframundo de los muertos, expresión del umbral entre la vida y la muerte (que implica la destrucción del individuo en pos de las fuerzas de la vida), la danza de las imágenes en un corro dionisiaco, el hundimiento en el juego de la belleza donde el peligro mortal es inminente, el rompimiento de la razón, la afirmación de la vida y la multiplicación sin fin de imágenes y escenas que se repiten como instante querido, como experiencia interior. A manera de “un antídoto a la pirámide, ese símbolo arquitectónico de solidez y substancia, homólogo al cono óptico”⁸¹⁹, el laberinto es un espacio que apela a la ceguera e irracionalidad de lo informe, de la duplicación especular, del inframundo. Como escribe Rosalind E. Krauss:

Si el arte nació en las cuevas, su punto de partida no fue pues el espacio arquitectónico, en el que la luz diferencia el pilar vertical de la losa horizontal, sino el espacio del laberinto, sin luz, sin diferenciaciones, sin un arriba y un abajo. Su imagen maestra es el Minotauro no Narciso. Como Bataille insistiría una y otra vez, su causa no estaba en la forma, sino en la alteración.⁸²⁰

Así el laberinto según Krauss, era para Bataille no una forma más, sino que es un “sistema para invalidar la forma”⁸²¹. Camino que se opone al logos como “el no-camino, el laberinto, el «palintropo» donde se pierde el logos”⁸²². El laberinto es así para Bataille el mundo donde coinciden los contrarios, lo informe: “La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es *informe* significa que el universo es algo así como una araña

⁸¹⁸ *Ibidem* 24.

⁸¹⁹ Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid 2007, p. 176.

⁸²⁰ Krauss, Rosalind E., *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 182. Ver respecto al nacimiento del arte en las cuevas la obra sobre Lascaux de Bataille *B-L*.

⁸²¹ *Ibidem* 183. Vale la pena ver en este libro el desarrollo del concepto de lo informe como una dimensión fundamental del arte moderno.

⁸²² Derrida, Jacques, “Cogito e historia de la locura”, *La escritura y la diferencia*, loc. cit. 89.

o un escupitajo”⁸²³. En esa realidad cruel e informe: “*Un hombre no es más que una partícula inserta en conjuntos inestables y entremezclados*. Esos conjuntos se componen en la vida personal en forma de múltiples posibilidades”⁸²⁴. El hombre está así hundido en conjuntos que lo superan. Conjuntos donde se “arrojan a los seres humanos al laberinto brumoso formado por la multitud de los «conocimientos» con los cuales pueden intercambiarse expresiones de vida y frases”⁸²⁵. En el laberinto el ser tiene acceso al resplandor del momento en donde reconoce el abismo, donde el suelo se esfuma: “el vacío que encuentra es también la desnudez que desposa EN TANTO ES UN MONSTRUO”⁸²⁶. Desnudez del mundo que muestra los meandros del saber, que no hacen sino revestir las profundidades del mundo sin sentido. Creación geométrica que en sus caminos exhibe una contra-geometría más profunda, que recusa la geometría del saber. Contra-geometría que permite la ritualidad, el desdoblamiento, la repetición como diferencia. El laberinto, “símbolo predilecto de Nietzsche”⁸²⁷, es así imagen del eterno retorno.

Esta imagen del laberinto (con todos sus meandros de sentido) conforma un movimiento que nos parece que es en especial característico del proyecto literario de Bataille *Divinus Deus* (aunque el resto de su obra puede ser descrita bajo esta mirada). *Divinus Deus*, obra póstuma e inacabada por Bataille, hubiera consistido en *Mi madre*, con una continuación en el relato “Charlotte d’Ingerville”, “Santa” y *Madame Edwarda* (único relato de este proyecto que se publicó en vida del autor). Escritura laberíntica que no carece, por otro lado, de los elementos analizados en el capítulo anterior, aunque éstos sufren de algunas modificaciones: la comunidad sagrada y el sacrificio que hace devenir el objeto de deseo en divinidad son claros (incluso en el título del proyecto), el juego que pone al ser en cuestión permanece, empero la

⁸²³ “Informe”, B-CS 55. “quizás la mayor fuerza de la obra de Bataille estribe en esta negativa a dejarse tentar por la forma. Este rechazo es la prohibición que hace imposible de antemano que sus libros se «completen», que hace imposible que sus libros sean sólo libros e imposible que su muerte acalle sus palabras. La transgresión es transgresión de la forma [...] la tentación del discurso de detenerse, de fijarse en sí mismo, de terminarse produciendo y apropiándose de su propio fin. La escritura de Bataille es antidiscursiva (se deforma y disfraz a interminablemente, se libra interminablemente de la forma)”. Denis Hollier, citado por Martin, Jay, *Campos de fuerza*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 283.

⁸²⁴ “El laberinto”, B-CS 220.

⁸²⁵ *Ibidem* 221

⁸²⁶ *Ibidem* 226.

⁸²⁷ Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, loc. cit. nota 66, p. 175.

violencia y la crueldad serán atenuadas en pos de estos nuevos elementos laberínticos que conducirán la expresión a una desnudez cada vez más radical⁸²⁸.

2.- La diosa de los bosques

Mi madre configura una serie imágenes que escenifican fuerzas que son a la vez voluptuosas y malditas, imágenes que se multiplican de manera laberíntica, que dan génesis una ritualidad donde la divinidad acontece. Una divinidad que tiene por sustrato el erotismo, el goce, el fondo de cuerpo. En esta novela Pierre, el narrador, atraviesa un camino de hundimiento provocado por las diferentes imágenes femeninas que lo rodean, regidas fundamentalmente por la de su madre: Elena. La madre, para el narrador, representa original e ilusoriamente un bien sagrado entregado a un amor noble, el cual es observado desde la perspectiva de un joven que en principio se configurara como un ser inocente. Pero en la novela se harán explotar esta ilusión y esa aparente inocencia en pos de una celebración destructora y vehemente. O mejor dicho esa inocencia se revelará de manera más profunda como la expresión de una vida embriagadora ahogada en la angustia y en una felicidad lúbrica e imposible que se vuelca a la soberanía del mal: “El mal es el amor. La inocencia es el amor al pecado”⁸²⁹.

Pierre, a diferencia de lo que acontece en *El azul del cielo* y en *Historia del ojo*, no comienza su caída desde un desorden previo que lo posee (aunque es fruto de los excesos de la madre). Es él, en principio, una víctima de la seducción, que devendrá perverso sacrificador y seductor a su vez, en comunión intensiva con su madre. Pierre narra su propia caída y las fuerzas oscuras que lo rodean. Fuerzas disfrazadas de inocencia que lo irán pervirtiendo poco a poco. Su madre es presentada como una mujer que posee una suavidad singular que cuida de él (quien en la infancia era un ser enfermizo y febril). Dado las amenazas de muerte que sufre en esa infancia otorga a la madre una suavidad extrema, especialmente en su voz

⁸²⁸ Sobre la desnudez consideramos lo expuesto en los capítulos pasados, pero específicamente la desnudez en tanto muerte del pensamiento será desarrollada más abajo en este mismo capítulo.

⁸²⁹ B-EP 8.

temerosa⁸³⁰. Suavidad e inocencia grave e inspiradora de sentimientos nobles. Esta imagen coincide con la tradicional de la madre. Por otro lado, al principio se construye una imagen violenta del padre: alcohólico, innoble y abyecto a sus ojos, le provoca un odio pleno por su carácter y sus juergas, así como por sus vicios y maltratos a la madre: “Le sorprendí una vez, atravesando los salones: empujaba con violencia los sillones, y mi madre, semidesnuda, lo rehuía: mi padre, en cambio, no llevaba más que la ropa interior. Alcanzó a mi madre: cayeron juntos gritando”⁸³¹. Pierre cuenta cómo ese odio lo lleva a contrariarlo en todo, incluso en su anticlericalismo, que lo lleva al culto y a considerar el seminario como opción de vida. De la misma manera se hace la idea de su madre como la de todas las mujeres tradicionales, muy entregada a la religión. Como hemos descrito en el capítulo anterior, la configuración de imágenes religiosas es cara para Bataille, y si las mantiene es para hacer más angustiosa la caída. Esta dimensión sacra de la madre se mantendrá, pero desarrollándose en las antípodas de lo que Pierre entrevé en principio. Pierre en esta paródica piedad e inocencia se hace una idea de comunión de pensamientos y sentimientos con la madre que parte de esa supuesta bondad primigenia, comunión que se mantendrá de manera invertida y especular a través de las fuerzas gozosas que los harán explotar.

La idea de un padre violento y una madre sumisa, devota y poseedora de suavidad y ternura se minará, hasta deshilvanarse por completo. Este proceso de descubrimiento (de la perversidad de la madre y de la suya propia) comienza revelándose lentamente, y se va ampliando en repeticiones laberínticas de escenas que exhiben una y otra vez el movimiento de hundimiento. La primera revelación surge de la voz de la madre. Ella le comenta que se ve a sí misma aún joven, por lo que bien podría pasar por su amante. Un inicial y pequeño terror, no por eso menos profundo, comienza a invadirlo y hace que en su inocencia se quede sin aliento, cayendo en cuenta que ella es bebedora también⁸³². Así comienza a tener luz sobre otra imagen de la madre: una joven de treinta y dos años, disipada y poseedora de

⁸³⁰ Cf. *B-MM* 21. Como analizamos más arriba la enfermedad (que acerca al ser con la muerte) es una figura que se insiste en la obra de Bataille.

⁸³¹ *Ibidem* 23.

⁸³² Cf. *ibidem* 26.

coquetería provocativa, de una elegancia que incluso lo trastoca: “pensé que su belleza y su risa eran diabólicas”⁸³³.

Una muerte, la del padre, lo impele a unirse más con ella configurando una primera comunidad que tiene como expresión la devoción de Pierre por su madre. En ella encuentra una felicidad mezclada con la angustia más profunda que el deseo puede proporcionar. La madre confiesa: “—Eres demasiado joven —dijo—, y no debería hablarte, pero debes a fin de cuentas preguntarte si tu madre es digna del respeto que le tienes. Ahora, tu padre ha muerto, y estoy harta de mentir: *¡soy peor que él!*”⁸³⁴. El respeto que Pierre siente por ella no es merecido y así le confiesa las orgías en las que participaba: “—Querría —y con ella expresaba el legado que, al envenenarse, ella me dejó—, que me quisieras hasta en la muerte. Por mi parte, te quiero ya en la muerte. Pero acepto tu amor a condición de que sepas que soy repugnante y de que me quieras sabiéndolo”⁸³⁵. El suicidio de la madre, inmolación de la divinidad que acaecerá al final, se anuncia así pronto en la novela. Anuncio que está ligado con el tipo de amor que se entregarán uno a otro. Un amor que tiene el aroma de la muerte.

Esta confesión de Elena trae consigo las lágrimas de Pierre —que no son sólo expresión de tristeza, sino que son, de la misma manera que vimos en *Historia del ojo*, poseedoras de fuerzas de horror y lubricidad— que se extenderán al mundo entero a través de la lluvia. El cielo tormentoso (al igual que en las escenas descritas más arriba) escenifica el horror que se vuelve, en la novela, universal. Elena que originalmente posee una imagen de adoración elevada por su ilusoria bondad se exhibe entregada a lo bajo, entregada a la tierra y a lo líquido. Pierre narra: “la cogí entre mis brazos. Sentíamos el miedo y llorábamos. Nos cubríamos de besos. Su camión había caído por la espalda, de tal manera que, en mis brazos, yo abrazaba un cuerpo semidesnudo. Una tromba de agua la había mojado al pasar por una ventana: en la ebriedad, los cabellos desechos, ella ya no sabía lo que decía”⁸³⁶. Lo líquido, en el descubrimiento de las fuerzas de la muerte y del erotismo, lo invade totalmente. E igual que Simone y Dirty, la figura de Elena está ligada con la tormenta del mundo a través del

⁸³³ *Ibidem* 27.

⁸³⁴ *Ibidem* 32.

⁸³⁵ *Ibidem* 33.

⁸³⁶ *Ibidem* 35.

lodo que la empantana. Ella dice a Pierre: “Tu madre sólo se encuentra a gusto en el lodo. Jamás sabrás de qué horrores soy capaz. Me gustaría que lo supieras. Me gusta el lodo. Acabaré vomitando hoy: he bebido demasiado, me aliviará. Haría lo peor delante tuyo y aún así seguiría siendo pura para ti”⁸³⁷.

Es ésta una muestra de la avidez de multiplicación en la obra de Bataille. La madre posee así las mismas fuerzas de los personajes que hemos analizado y los objetos repiten su participación erótica y pasional dentro del mundo. Empero, la misma imagen de la madre se desdobra. Su identidad negada, siempre desplazada, incluso abarca su apariencia. La noche de la confesión se le presenta a Pierre como una anciana agobiada. Ahora bien, esta negación del yo no quiere decir un desvelamiento donde se descubre una verdad detrás de la máscara primera de la madre que representaría la esencia de ésta. La madre en tanto mujer seductora persiste, pero ahora esa figura coexiste con la de la madre que tiene la apariencia de una anciana agobiada, de la misma manera que la figura de la madre como objeto de devoción está en el mismo plano que la de la madre inmunda y perversa. Esta coexistencia en un mismo plano, en una misma imagen, de dos figuras —la madre joven y vehemente y la anciana agobiada— nos recuerda *Las edades y la muerte* de Hans Baldung Grien⁸³⁸. Sobre todo porque en esta pintura un tercer personaje aparece: la muerte, que jala de la anciana quien a su vez atrae hacia sí a la joven. Tres figuras velan el sueño de un bebe en un paisaje desolado con la divinidad cristiana de fondo en forma de cruz sobre el sol. Este simulacro, el de Elena, se desdobra en un mismo cuerpo bajo apariencia distintas —en tanto madre bondadosa y ser inmundo, en tanto joven seductora y anciana agobiada, e incluso en los estados de ánimo que de las que es víctima: sea dentro de una afectuosa dulzura sea volcada a sus desbordamientos—. Más tarde su imagen se desdoblará en diversos personajes.

La belleza y la inmundicia, la dulzura y la lujuria, la seductora juventud y la angustiada ancianidad, simultánea y paralelamente aparecen en Elena, en un mismo plano, en una misma imagen. Con objetivos en las antípodas a la pintura de Baldung Grien —que parece

⁸³⁷ *Ibidem* 35-36.

⁸³⁸ Hay otra pintura de Baldung que bien podría recordar a todos los personajes de Bataille, especialmente a Simone y a Dirty: *La mujer y la muerte* que aparece en *B-LE* 101. Lo mismo se puede decir de *El amor y la Muerte* que aparece en *ibidem* 102.

desacreditar los placeres de este mundo en pos del otro debido a lo efímero de la existencia— la madre de Pierre posee una fuerza que es afirmativa respecto a su erotismo y a la muerte; mientras que la divinidad no se despliega en ella como salvación, sino como arrobamiento y sacrificio inmanente. Bataille escribe que Baldung Grien “vincula la atracción del erotismo a la muerte —y no al dolor—, a la imagen de una muerte todopoderosa que nos aterra, pero que nos arrastra mediante el pavoroso hechizo de la brujería”⁸³⁹. De la misma manera, aunque apostando a otro juego, la belleza de la madre está vinculada con la aniquilación y la fascinación por la inmundicia. El culto que Pierre le presta deviene de igual forma múltiple, como múltiple es la imagen de su devoción. Multiplicidad que a través de una disyunción laberíntica crecerá. Además de visión maternal, la devoción se desdobra ahora apareciendo una nueva forma de adoración abocada a la vehemencia y lubricidad. La madre pide la entrega al miedo que esa nueva imagen le propone (parodiando y sin olvidar la relación madre-hijo tradicional). Simulacro de la figura de madre a la cual el hijo seguirá venerando a manera de santa, aun en su más profunda indecencia.

La veneración que crece y se afirma en las subterráneas corrientes que atraviesan su objeto, hace que en el fondo de esa corrupción no cese de amarla con una suerte de demencia sagrada. Y en esa demencia dos sacrificios tienen lugar (sacrificios en el sentido arriba descrito, la acción que hace pasar a los seres de lo profano a lo sagrado). Pierre deviene divino: “En la profundidad de mi asco me sentí semejante a DIOS”⁸⁴⁰ (clara ironía respecto a las palabras del Génesis⁸⁴¹). Más adelante el amor a la madre se equipara con el éxtasis: “en el fondo de la corrupción del terror, no dejaba de amarla: entré en ese delirio en el que me pareció perderme en DIOS”⁸⁴². Pierre, en tanto imagen y semejanza a su madre, se hace divino como ella quien volcada al mal, duplicada, no es más que una divinidad perversa. En la novela la concepción de Dios es muy clara: “Dios es el horror en mí de lo que fue, es y será tan HORRIBLE que a toda costa debería negar y gritar con todas mis fuerzas que niego que eso

⁸³⁹ *B-LE* 96.

⁸⁴⁰ *B-MM* 38.

⁸⁴¹ “Hagamos al hombre a nuestra imagen y nuestra semejanza, para que domine sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo, sobre los ganados y sobre todas las bestias de la tierra y sobre cuantos animales se muevan sobre ella”, (Gén 1,27).

⁸⁴² *B-MM* 45.

fue, es o sería, pero mentiría”⁸⁴³. La novela constituye entonces un universo donde la divinidad cristiana de nuevo es ironizada y transgredida (aunque con menos crueldad física que en *Historia del ojo*), para abrir el espacio a una nueva imagen hierática. De hecho el epígrafe del primer capítulo ya anuncia el mundo de la muerte (divino y fascinante) que ha de desarrollarse: “EL TERROR AL BORDE DE LA TUMBA ES DIVINO Y ME HUNDO EN TERROR QUE ME ENGENDRO”⁸⁴⁴. La novela así, desde su comienzo, anuncia el mundo de los muertos que expondrá, mundo de terror que es ante todo divino. Y la madre, no a pesar de su inmundicia, sino gracias a ella, es adorada de la misma manera que una diosa, una santa. Esa diosa tiene un solo mandato dentro de ese mundo hundido en el mal y la voluptuosidad el cual es: “Ahora, debes vivir”⁸⁴⁵.

Después de ese descubrimiento, de ese primer movimiento de caída, tiene lugar una escena iniciática (análoga a la de Antoine en Klossowski) que permite una apertura sin fondo por donde se deslizará el narrador hasta lo más lejano que la voluptuosidad lo pueda empujar. Una escena que concluye con Pierre entregado al erotismo y a la destrucción, tendido, inerte y obscuro él mismo, rodeado de imágenes de una más primitiva obscenidad. Pierre se dispone a limpiar el desorden del padre en la biblioteca, donde encuentra, detrás de unos libros, unas fotografías. Estas repugnantes imágenes por fin le develan la totalidad de las verdaderas fuerzas que atraviesan la figura de la madre. Un horror sagrado le invade. Quiere huir. No obstante se aferra, extasiado, al terror. Estas imágenes no sólo muestran la inmundicia de los padres quienes están inmersos en una “ciénaga de obscenidad”⁸⁴⁶, sino que rompen definitivamente con la otrora inocencia de Pierre, quien se quita los pantalones para ser poseído por lúbricas fuerzas a la que las imágenes fotográficas lo exponen.

El júbilo y el terror anudaron en mí el lazo que me estrangulaba. Sofocaba y jadeaba de voluptuosidad. Como más me aterraban aquellas imágenes, más gozaba al verlas. Tras las alarmas, las fiebres, los sofocos de aquellos últimos días, ¿cómo rebelarme de mi propia ignominia? La llamaba y la bendecía. Era

⁸⁴³ *Ibidem* 39.

⁸⁴⁴ *Ibidem* 19. Las mayúsculas son de Bataille.

⁸⁴⁵ *Ibidem* 55.

⁸⁴⁶ *Ibidem* 48.

mi inevitable destino: mi júbilo era tanto mayor cuanto que, durante mucho tiempo, no había opuesto a la vida sino la decisión de sufrir y que, al gozar, iba envileciéndome y aventurándome siempre más en mi degradación. Me sentía perdido, me mancillaba delante de las inmundicias en las que mi padre —y quizá mi madre— se había revolcado. Era lo que le correspondía al cochino en el que me convertiría, nacido del parto del cerdo —y de la cerda.⁸⁴⁷

La tierra firme desaparece ante aquellas imágenes que muestran un juego orgiástico con otros hombres y otras mujeres que le resultan totalmente fascinadoras. Multiplicación de imágenes que es análoga a la multiplicación de los cuerpos: “En el suelo se desparramaban anti mí aquellos impudores multiplicados”⁸⁴⁸. Y una de esas fotografías le resulta en especial hermosa, lo que provoca que en su mente le crucen las siguientes palabras: “La belleza de la muerte”⁸⁴⁹. Desde ese momento estará abocado a un erotismo abismado hacia la inmólación. Decide matarse. Y aunque el personaje no lo hace, se asesina en ese instante su inicial y aparente bondad, su yo limitado y encerrado en una postura tradicional, sólo para proponer otra vida, la de un ser siempre otro, siempre en movimiento hacía el vacío, arrobado por el horror y el placer, extasiado: “Permanecí mucho tiempo tumbado en la alfombra: inerte, semidesnudo, obsceno, en medio de las imágenes de la obscenidad”⁸⁵⁰. Este éxtasis, en medio de las imágenes y de las inmundicias multiplicadas, no tendrá fin.

Las imágenes eróticas rompen no sólo con la identidad pretendida de la madre sino con la suya propia al entregarse horrorizado a la voluptuosidad, mientras la belleza lo impele de igual modo a la aniquilación perenne. La escena en la biblioteca es una *mise en abyme*, porque dentro de ella se muestra otras imágenes de obscenidad que apuntan a un laberinto de imágenes voluptuosas que lo hunden, y que también generarán nuevas experiencias orgiásticas dando génesis a un juego infinito de imágenes de fascinación y perdición. A partir de este momento la madre, la imagen de la madre, y las intensidades que la poseen (incluso a pesar suyo) no pararán hasta hundirlo en el asco y el delirio en los que ella está inmersa. El

⁸⁴⁷ *Ibidem* 48. Pierre se abandona como Toppmann lo hace ante el cadáver de su madre.

⁸⁴⁸ *Ibidem* 49.

⁸⁴⁹ *Ibidem* 49.

⁸⁵⁰ *Ibidem* 50.

descubrimiento de este juego de fotografías así como el desvelamiento de los placeres y desarreglos de la madre no hace más que incrementar la devoción que siente. Tanto más dementes los excesos de la madre, la unión es mayor, dado que se sumen en la misma maldición. La desgracia y el desorden les proporcionan otro tipo de felicidad que se crea del “secreto matrimonio del infierno y el cielo”⁸⁵¹. La devoción hacia la madre se multiplica por la pasión inconfesable que los arroja a una comunidad volcada a una complicidad que los une uno con otro, a la vez que los separa del mundo: “Jamás la había querido tanto. Jamás había sentido por ella mayor devoción, tanto más loca cuanto que, unidos ahora en la misma maldición, estábamos separados del resto del mundo”⁸⁵². El horror y la angustia participan entonces de esta cópula en una imagen sagrada de un amor mortal hacia la madre y un terror voluptuoso. La complicidad que provoca la elisión de todo orden e identidad convertirá a Pierre en “un ser sin sustancia”⁸⁵³, en búsqueda de lo imposible, sin identidad. Él deviene puro deseo, personaje que es simplemente un catalizador de intensidades soberanas y gozosas, sin otro fin más que su propio arrojó a la repetición eterna.

En esa caída Pierre deviene simulacro de su padre. En la misma revelación de la inmundicia de la madre Pierre se entera de que su padre había sido hundido previamente por el mismo obstinado mal que ahora lo impele al vacío. Pierre es víctima, pero también cómplice de la inmolación porque se abandona soberanamente al amor profundo que siente por el pecado materializado en la madre. Pierre declara que como una salvaje la madre es más divina que las figuras cristianas recusadas, afirmación relacionada con la expresión mortal de lo solar: “Para mí, la muerte no era menos divina que el sol, y mi madre, con sus crímenes, era más afín a Dios que nada de lo que había entrevisto por la ventana de la Iglesia”⁸⁵⁴. Comparación de formas sagradas que parodian las cristianas para erigir a la madre como objeto de culto. El pecado y la divinidad cristiana de nuevo dejan de ser contrarios para fundirse en una sola imagen dentro de una nueva religiosidad maldita, que es atravesada tanto por una angustia sagrada como por una profunda voluptuosidad. Pierre tiembla ante tal espectáculo y cae en

⁸⁵¹ *Ibidem* 60. Referencia a William Blake. Klossowski atestigua la influencia de Blake en Bataille en “Carta del 30 de abril de 1940”, *K-LB* 99.

⁸⁵² *Ibidem* 59. Al igual que las comunidades separadas del mundo de las novelas ya analizadas.

⁸⁵³ *Ibidem* 53.

⁸⁵⁴ *Ibidem* 63.

la desgracia. No por eso deja de adorar a ese dios de muerte en cuyo seno encuentra una felicidad maldita. Esa felicidad depende, de manera inexorable, del mismo mal ebrio y jovial que los destruye: “Nuestra felicidad no puede ser deleitable si no se carga de veneno”⁸⁵⁵. El desvelamiento de las fuerzas que atraviesan a la madre viene a mostrar una dimensión hierática, inmersa en un movimiento sacrificial, que revela un afán incansable de una voluntad de lo imposible. Y esa nueva dimensión divina es también dionisiaca. Ella describe así el primer encuentro que tiene con el padre:

Pierre, yo corría sola por los bosques. Estaba loca. Y la verdad es que hoy estoy tan loca como entonces. Montaba a caballo en los bosques, a pelo, desnuda. Pierre, escúchame, yo lanzaba el caballo a galope por los bosques... Fue cuando me acosté con tu padre. No tenía tu edad: tenía trece años, y estaba rabiosa. Tu padre me encontró en los bosques. Estaba desnuda, y él creía que mi caballo y yo éramos animales de bosque.⁸⁵⁶

A manera de bacante, como expresión de un infantilismo soberano, en el escenario del bosque (el cual como hemos visto es insistente en la obra de Bataille) la madre es en el fondo un ser abierto hacia el mundo animal y voluptuoso: un ser dionisiaco. Pero los bosques se relacionan con otra dimensión “mi reino no es sólo el de los bosques, sino también el del desván”⁸⁵⁷. Lo que le impulsa a desnudarse en los bosques son las lecturas, en su juventud en Ingerville (su lugar de origen), de un libro sobre prostíbulos. Así lo dionisiaco, lo sagrado, como veremos más adelante, está profundamente encarnado en el prostíbulo.

Mientras Pierre, hijo de los bosques (hijo de dos jóvenes monstruos y monstruo él mismo⁸⁵⁸, como el toro en *Historia del ojo*), es el fruto de la violación hecha por el padre a esa soberana y demente ninfa, que araña al padre mientras la viola intentando arrancarle los ojos⁸⁵⁹. Así

⁸⁵⁵ *Ibidem* 88.

⁸⁵⁶ *Ibidem* 97.

⁸⁵⁷ *Ibidem* 134. La frase, viniendo de la madre en tanto ser divino, por supuesto ironiza la conocida frase de Cristo: “Mi Reino no es de este mundo” del evangelio de San Juan.

⁸⁵⁸ *Cf. ibidem* 46.

⁸⁵⁹ *Cf. ibidem* 98-99. Nos parece evidente que una interpretación edípica de la pasión por la madre quedaría muy corta en la exposición de las fuerzas libidinales, malditas y hieráticas que están en juego. Como veremos más adelante, al ser recusadas las identidades, la pasión deviene impersonal, por ende el deseo está dirigido

Elena, en tanto ser de los bosques, recusa su identidad como madre, y por tanto se rompe toda relación con el orden y con el mundo que permite el deseo maldito de Pierre, que no busca más que el éxtasis. Deseo que es la causa de rompimiento y caída del padre, del abandono a los goces insensatos de lúbricas fuerzas de vida y de descomposición. La madre como ser divino, como ménade, es sólo una fuerza pura, una intensidad desnuda que quiere el amor. Un amor que sólo ha sentido en los bosques y sentirá el día en que la muerte la posea⁸⁶⁰. Elena es el dios sacrificador: del padre arrojado a la locura febril de la pasión, y también del hijo. Si la madre es objeto de la violación por parte del padre, en ese culto, donde los papeles se invierten en una reversibilidad dionisiaca, éste deviene más tarde víctima él mismo. La madre hace participar al padre en ritos orgiásticos con distintos hombres y mujeres pegándole enfrente de los demás, humillándolo, vistiéndolo de mujer o de payaso, accediendo a un goce espectacular de una crueldad sin límite⁸⁶¹. Pactando con la demencia, inmersa en un camino divino, ahora comienza a repetir el movimiento de caída de una víctima sacrificial con Pierre, entregándolo a la voluptuosidad y perturbándolo lúbricamente hasta el delirio. Pierre —que es un simulacro del padre, víctima y adorador de esa fuerza hierática ilimitada, cruel y gozosa, jovial y estridente, animal de los bosques— se hundirá producto del destino maldito al que la madre está abocada.

3.- El cortejo dionisiaco

En esa reversibilidad laberíntica Pierre se hunde, en remolino, igual que Troppmann, rodeado de figuras femeninas que forman un corro erótico. Figuras que son simulacro de la divinidad. Simulacros que se desdoblán en sí mismos a través de diferentes máscaras, tanto en la madre desdoblada, como de igual modo en otros personajes. Así, la aparición de Rea, amiga y amante de la madre, tiene por objeto otorgar a Pierre un simulacro para que, igual que el padre, lleve su delirio a lo imposible. Ella es el fruto de un desdoblamiento que permite la

hacia ese dios, hacia ese ser que tiene la forma de la madre, pero que supera los límites de ese papel desempeñado. Sin embargo, en algún sentido podemos apelar al mito de Edipo. De la misma manera que en *Historia del ojo*, la ceguera proviene de ver de frente al sol, de ver lo que no debe ser visto. Esta misma dimensión de Edipo se repite en *B-I* 89 y en *B-EP* 51.

⁸⁶⁰ Cf. *ibídem* 101.

⁸⁶¹ Cf. *ibídem* 101-102.

actualización duplicada del deseo que Pierre siente por la madre, objeto inalcanzable e “inasible imagen”⁸⁶². Ella misma posee y vive en dimensiones hieráticas. Rea (cuyo nombre ya evoca una divinidad⁸⁶³) participa de los desórdenes de Elena creando, para Pierre, la apertura a un mundo desfalleciente: “No cabía duda de que yo había nacido para el mundo que Rea me abría”⁸⁶⁴. Rea, enamorada de la madre, es tan sucia, demente y perversa como ella. Ella es de igual forma una especie de ménade: “bailarina de profesión y la chica más loca del mundo”⁸⁶⁵. Ser dionisiaco que también lo es por la embriaguez y la lujuria: “Rea a quien no puedo separar de la imagen del sabor del *rouge*, que sigue siendo para mí el de la orgía”⁸⁶⁶. Pierre afirma que tiene prisa por “caer en la loca ebriedad, única en estar a la altura de la fiebre de nuestros espíritus”⁸⁶⁷. Si como afirma Jean-Luc Nancy:

El brebaje divino es a la vez aquel que está reservado a los dioses, que es su secreto, y aquel que se les ofrece. Es decir, la sangre sacrificial [...] que ya es espíritu divino en el cuerpo del hombre o animal, es propiamente la bebida de los dioses. El carácter de efusión e infusión propio de la bebida tiene sus efectos divinos. Al mismo tiempo los dioses se derraman, se escurren o maman, y el flujo, el raudal y el chorro son divinos por sí mismos.⁸⁶⁸

Elene, Rea y Pierre maman de ese néctar, que es alimento de los dioses. Ellos, en tanto divinos, se embriagan cruzando el umbral entre lo profano y lo sagrado, a través de la equivalencia entre el vino y la sangre. Equivalencia que los hace derramarse, perderse, salir fuera de sí: “La embriaguez vendría a ser, en definitiva, el triunfo de un sacrificio cuya víctima sería el propio sacrificador”⁸⁶⁹. Por tanto la embriaguez es, como se sabe, un arrobamiento dionisiaco. Arrobamiento donde la vida se manifiesta y se exhibe: “la embriaguez revela, es decir, *se* revela, a sí misma, y no revela un secreto. Se revela como

⁸⁶² *Ibidem* 126.

⁸⁶³ Rea en la mitología griega es hija de Urano y Gea, hermana y esposa de Cronos, y madre de Deméter, Hades, Hera, Hestia, Poseidón y Zeus. Cf. Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Ariel, Barcelona, 2001, pp. 11-14.

⁸⁶⁴ *B-MM* 76.

⁸⁶⁵ *Ibidem* 70.

⁸⁶⁶ *Ibidem* 105.

⁸⁶⁷ *Ibidem* 109.

⁸⁶⁸ Nancy, Jean-Luc, *Embriaguez*, Ediciones La Cebra, Avellaneda, 2004, p. 19.

⁸⁶⁹ *Ibidem* 20.

impulso y vuelo del espíritu: entusiasmo, entrada en la morada de los dioses, desborde del saber, derrame de gracia”⁸⁷⁰. Entrada en el dédalo de lo sagrado, en el inframundo habitado por esta comunidad, vida que se despliega de manera soberana y que acontece en una plenitud realizada, pura y maldita, santa. Los tres personajes, como comunidad, se sumergen en escenas teatrales, e insisten en la multiplicación de experiencias arrojadas a esa embriaguez: “llevados por el vino, sabemos mejor por qué lo peor es preferible”⁸⁷¹

Ahora bien, dado que Rea es amante de la madre, una confusión de seres tiene lugar tal que Pierre goza de la imagen de la madre a través del cuerpo-simulacro de Rea. A la vez Pierre deviene simulacro de la madre en tanto objeto de deseo de Rea. Y por último, de manera desplazada, la madre goza en Rea del furor de Pierre (juego que se duplica más adelante con otros personajes donde Elena goza de Pierre a través de su inteligencia y manipulación perversa de Hansi). Entre ellos se establece una comunidad partícipe de un juego de máscaras y espejos donde un erotismo exacerbado tiene lugar. Erotismo laberíntico donde las fuerzas de la vida superan toda regla y toda limitación, incluida la de la identidad, la de los cuerpos. Comunidad, que si bien no apela a la crueldad o a un estado de guerra evidente, no por ello deja de evocar la angustia y el terror al borde del precipicio. Pierre se hunde en la angustia, empero Rea no participa menos de ese juego abisal:

Rea no podía por sí sola permitir que se adivinara el terror que la habitaba. ¿La habitaba realmente? Sin duda al igual que a los niños que juegan al borde de un precipicio y que de él sólo tienen conciencia que, al caer, únicamente una frágil zarza puede impedir la espantosa caída. No por ello, deja un niño de desafiar el abismo.⁸⁷²

Erotismo que está conformado por una inocencia malvada, por una niñez libre que juega al borde del precipicio. Divina voluntad de suerte que lleva a Rea a darse a Pierre, donde ella es al mismo tiempo un objeto de deseo como de desprecio, miedo y rabia, participando en una tormenta de intensidades que desquicia a todos los seres. De esta manera se establece

⁸⁷⁰ *Ibidem* 25.

⁸⁷¹ *B-MM* 88.

⁸⁷² *Ibidem* 107.

una corriente de goces imposibles, de lugares intercambiables que sólo son elementos por donde fluye libre el placer, y que conducirán en última instancia a la desolación y a la muerte. Y esta comunidad también busca romper con el tiempo para dar acceso a series de puros acontecimientos: en una de las juergas en donde los tres participan Pierre afirma a su madre: “—la aguja [del reloj] no deja un segundo de moverse. Es una lástima...”⁸⁷³. Juego angustioso y terrorífico, vertiginoso, que se quiere fuera de tiempo.

La novela está hundida así en la angustia, en la danza, en la embriaguez, en el erotismo a través de ese juego en donde la destrucción está presente. Y lo está de manera fundamental también en la risa que “es más divina, y más inasible de las lágrimas”⁸⁷⁴. Risa en que se hunden y se pierden los personajes ante la posibilidad de portar la “máscara de la risa”⁸⁷⁵. La risa que cuestiona la jerarquía de los seres, risa que abre el fondo de las cosas, que es para Bataille la pregunta clave, porque la risa desgarrar:

La risa nace de desniveles, de depresiones dadas bruscamente [...] a la suficiencia de un serio personaje sucede súbitamente la revelación de una insuficiencia última [...] Me siento dichoso, pese a todo, del fracaso sufrido. Y pierdo mi seriedad yo mismo, riendo de él. Como si fuera un alivio escapar a la preocupación por mi suficiencia.⁸⁷⁶

Entonces la risa es aniquilación del orden y de lo serio, el abismo que se abre bajo los pies al descubrir con alegría la insuficiencia del hombre. La risa, como la muerte, es comunidad, y se manifiesta en la novela de manera epidémica, como el éxtasis de Dioniso. En una escena donde la risa se desencadena en los tres personajes ante una sugerencia erótica, ésta se desborda: “nos habíamos desencadenado, estábamos enloquecidos, y nuestras risas aumentaron en medida en que procurábamos contenernos: todos en el restaurante se pusieron a reír, aunque ignoraban el motivo de tal manera que sufrían y se sentían furiosos”⁸⁷⁷.

⁸⁷³ *Ibidem* 89.

⁸⁷⁴ *Ibidem* 67.

⁸⁷⁵ *Ibidem* 77.

⁸⁷⁶ *B.EI* 119

⁸⁷⁷ *B-MM* 84.

Epidemia que hace gozar y sufrir, y además desear: Pierre afirma de Rea “ella me ofrecía la entrada al templo de la risa loca”⁸⁷⁸. Risa que apunta al mundo de la madre: “nos animaba ya a los dos la jovialidad que nos devolvía a ese mundo del placer en el que, en las zarzas y en la rabia, mi madre joven había encontrado su camino divino”⁸⁷⁹. Risa dionisiaca también en el sentido nietzscheano. Bataille se expresa respecto al *Zaratustra* de Nietzsche de la siguiente manera:

Zaratustra no tiene nada que ver con una enseñanza razonada al igual que la danza no se relaciona con el caminar. Hay una distancia milagrosa entre ese libro y aquello por lo cual habitualmente se lo toma: ¡es la distancia que separa la danza del caminar! *Zaratustra* no puede ser comprendido sino en el encanto de la risa que, a falta de vivir en la risa, en lugar de ordenar en nosotros la explicación de las cosas, se nos habrá cerrado, en el encanto del salto que es la risa de la danza.⁸⁸⁰

Risa que rompe con el mundo, con la razón, para sumergirse en una libre danza cuyo encanto nos da la posibilidad de otro tipo de saber, el saber al que se accede con ella, que es divino en el sentido que hemos hablado. La risa de los dioses da muerte a Dios para apostar por la vida que se manifiesta a sí misma: “Fuera de la libertad, de la risa misma, no hay nada de lo que me ría menos divinamente que de Dios”⁸⁸¹. Risa que aun ante la muerte, es celebración, felicidad, no por ello menos atravesada por la angustia que proviene de la aniquilación de toda moral: “La risa bendice y Dios maldice”⁸⁸². Expresión de libertad y alegría contra la gravedad de Dios.

Un segundo corro de personajes rodea a Pierre, duplicación de la comunidad conformada por Elena y por Rea, y que repetirá sus escenas. Nueva danza de bacantes realizada por Hansi y Lulú (y que repite la comunidad *Historia del ojo* y *El azul del cielo*). Pierre conoce a Hansi,

⁸⁷⁸ *Ibidem* 91.

⁸⁷⁹ *Ibidem* 103.

⁸⁸⁰ “Zaratustra y el encanto del juego”, *B-FEL* 407.

⁸⁸¹ *B-SN* 78.

⁸⁸² *Ibidem* 81.

gracias a la madre, en un salón lleno de espejos que hace multiplicar sus imágenes⁸⁸³. Nueva comunidad donde la disyunción laberíntica es así apuntalada. Lo que hará de Hansi un simulacro inestable de la madre, pero víctima también. Comunidad que se hundirá de igual modo en el erotismo, la embriaguez, la risa y en juegos crueles. Pero el juego de espejos no termina ahí. Hansi es un don de la madre para Pierre, como le fue Rea. Don que devendrá objeto de deseo y de goce. Y Lulú es un tercer personaje que reflejará características análogas a Rea. Con ello, una nueva conformación de amantes en naufragio se repite: ahora con Pierre como seductor, con Hansi simulacro de la madre y también víctima, y con Lulú, amiga y amante de Hansi y que sirve de objeto de maltrato y placer para ella.

Hansi se presenta originalmente de una manera similar a como lo fue la madre (aunque de una manera distinta, recorre un camino similar a ella) A través de una negación de su identidad primera, Hansi es poseída por una fuerza lúbrica también. La imagen de Hansi recorre meandros paralelos a los de Elena que la arrojarán hacia la entrega total. Hansi además es víctima de la seducción por parte de Pierre, y al mismo tiempo, de manera totalmente libre, lo es de sus propias pasiones. Hansi se confiesa voluptuosa y arde en deseo de demostrarlo. Junto con Pierre y Lulú se hunde en espectáculos paralelos que otrora atrapaban a la madre, a Rea y a Pierre. Manifestando una infantil y vehemente voluntad de placer este nuevo trío de personajes se abandonan a juegos de máscaras donde Hansi, por ejemplo, se disfraza de amazona armada con un látigo⁸⁸⁴.

Juegos donde no hay papeles definidos sino un libre fluir de elementos que no tiene otro objeto que liberar las fuerzas de violencia y goce que obsesionan a los personajes. Donde Lulú es voluntariamente víctima de violencia y humillación. Donde Hansi se presenta como amante de Elena, como lo es de Lulú; quien a su vez en ser que se disfraza y complace masoquistamente⁸⁸⁵. Carnaval de máscaras que hacen de Hansi y Lulú simulacros de la madre y de Rea. Sin embargo, al igual que con los personajes de *Historia del ojo*, su recorrido tiene un potencial mayor que la comunidad original debido a su infantilismo: la perversidad así está vestida de niñez. Perversidad que multiplica los papeles debido a su dionisismo el cual

⁸⁸³ Cf. B-MM 136-137.

⁸⁸⁴ Cf. *ibidem* 147.

⁸⁸⁵ Cf. *ibidem* 192

“es, por su misma naturaleza, por la sobreabundancia y la multiformidad que encierra en sí mismo, potencia plástica, formadora de apariencias y de ilusiones siempre nuevas”⁸⁸⁶. Potencia plástica que genera siempre nuevos simulacros, que es a la vez destructor de formas: “lo dionisiaco es el flujo de la vida que devora las formas”⁸⁸⁷.

Ahora bien, para Bataille la repetición no es suficiente, es necesario que la fuerza originaria que circula una y otra vez por la novela, principalmente atravesando la imagen de la madre, no cese. La madre, que para la segunda parte de la novela ha abandonado a Pierre para irse a Egipto (donde, según afirma en una carta a Pierre, da un paso más en su liberación de la identidad —que incluye el cambio de su nombre— y donde se arroja a toda suerte de escándalos y sueños perversos⁸⁸⁸), ahora reaparece insistiendo en la perdición de Pierre y de Hansi. Primero a través de sus cartas y luego en persona⁸⁸⁹ la madre continua manifestándose en su deseo insaciable de felicidad perversa. Ahora rige la perdición de Hansi, uniéndose y mezclándose, a manera de intensidad pura, en tanto imágenes difusas abocadas a una demencia vehemente, con Pierre. En una de sus cartas afirma: “que el placer de la inteligencia, más sucio que el del cuerpo, es más puro y el único cuya historia no se desgasta. El vicio es, para mí, como el negro resplandor del espíritu, que me ciega y por el que muero. La corrupción es el cáncer espiritual que reina en la profundidad de las cosas”⁸⁹⁰. La inteligencia está abocada entonces, de manera más profunda que el simple arrojamiento de los cuerpos, al vicio y a la explosión. El juego y las configuraciones de imágenes se convierten entonces en el foco principal de la novela, más allá de la mera satisfacción de la carne.

La madre arrastra así a Hansi a sus orgías colectivas, deviniendo entonces, de manera universal, imagen primordial de perdición, cuyo fin último es el mal y el placer. Y que se manifiesta, al final de la historia, en el abismo. La voluptuosidad en la que Pierre naufraga lo pone en el precipicio donde no hay otra posibilidad que la libre entrega al desfallecimiento. Cuando este incesante movimiento llega al límite, al instante de la consumación, donde la

⁸⁸⁶ Vattimo, Gianni, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Ediciones Península, Barcelona, 2003, p. 47.

⁸⁸⁷ *Ibidem* 47.

⁸⁸⁸ Cf. B-MM 173.

⁸⁸⁹ Cf. *ibidem* 193-194. La novela, póstuma e inconclusa, no narra todo el camino de seducción de Hansi.

⁸⁹⁰ *Ibidem* 177-178.

madre sabe que ahora debe entregarse a Pierre, ella huye para arrojarse a la aniquilación, al suicidio, como última salida de las fuerzas que los ponen en juego. Aniquilación y erotismo son así siempre a la vez paralelos y a la vez uno mismo:

El día en que mi madre comprendió que debía al fin ceder, abandonar al sudor de las sábanas lo que me había llevado hacia ella y lo que la había llevado hacia mí, dejó de dudar: se mató. ¿Puedo decir que este amor fue incestuoso? ¿La loca sensualidad en la que nos deslizábamos no era acaso impersonal y semejante a aquélla, tan violenta, en la que mi madre vivía desnuda en los bosques, cuando mi padre la violó?⁸⁹¹

Experiencia que no consiste sólo en rompimiento de las prohibiciones, en este caso las del incesto (si es que hay tal), ya que *Mi madre* “no es una novela incestuosa o, si lo es, lo es de soslayo, por añadidura”⁸⁹². Experiencia donde el deseo supera el límite de ser, de la identidad. La pasión no acontece entre la madre y el hijo, sino que es una cópula donde está en juego una sensualidad impersonal que conduce a los cuerpos a vivir la violencia de los bosques, de la animalidad desnuda, de la divinidad encarnada: “Había en ella, y en mí, un amor semejante al que, según algunos místicos, Dios reserva a la criatura, un amor que convoca a la violencia, que jamás deja lugar al descanso”⁸⁹³. Ella es dios, es su ser infinito (en el sentido de no poseer finitud ni límites) imposible de poseer (igual que Roberte): “Jamás hombre alguno ocupó su espíritu, jamás hombre alguno penetró, para saciarla, en el desierto en el que ella se consumía, en el que habría querido que la silenciosa belleza de los seres, anónima e indiferente, se destruyera suciamente en ella”⁸⁹⁴.

Por tanto el rompimiento de la prohibición se da por exceso divino, donde no hay pecado, sino la instauración de un nuevo culto. La prohibición permanece para aumentar el horror, pero la verdadera experiencia tiene lugar en la afirmación de otra forma de divinidad. Una

⁸⁹¹ *Ibidem* 123. La imagen de la madre matándose por un dilema irresoluble es paralelo al de Lucrecia tal como lo describe Klossowski y también nos recuerda a *Lucrecia* de Hans Baldung que aparece en *B-LE* 105.

⁸⁹² Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra*, Arena, Madrid, 2014, p. 520.

⁸⁹³ *B-MM* 125.

⁸⁹⁴ *Ibidem* 125.

divinidad que se erige como imagen incendiada, que destruye y hunde su contenido. Imagen incendiada que tiene por destino la del naufragio de Pierre, y que en ese destino se consume. Yaciendo juntos desnudos, Pierre y su madre, en la escena final, en el punto en donde la entrega de ese simulacro absoluto (siempre en fuga y siempre poseída por intensidades malditas) es virtualmente inexorable, ella declara su misión cumplida: “Tu corrupción era toda mi obra”⁸⁹⁵. La misión divina de Elena es entonces la corrupción. Al instante culminante de la seducción le sucede la muerte, el suicidio. La imagen incendiada de la madre, que ha buscado hundir hasta lo más hondo al resto de los personajes, sucumbe también ante sus propias fuerzas malditas, entregándose así, sin afán de conservación alguno, a la soberanía más pura representada en su sacrificio.

La posibilidad de una pasión sin sujeto, de un placer de los cuerpos sin identidad permite el acceso a una celebración en un mundo otro, en el inframundo de los cuerpos, donde la identidad está muerta, donde los seres individuales son (al menos por momentos) superados, y donde se permite el surgimiento de un reino dionisiaco, gozoso, hundido en una felicidad terrorífica. Reino que en el relato, continuación de *Mi madre*, aun en su brevedad, es expuesto de manera insistente. En “Charlotte d’Ingerville”, tras la muerte de su madre, Pierre se dirige a Ingerville. En la iglesia de la localidad, Pierre se debate entre los dos cultos (el cristiano y el de la madre, donde hay claramente una afirmación por el mal): “el Dios de mi madre no era el Dios del cura, ante el cual yo no era culpable ni mi madre, y que un crimen tan monstruoso no era menos divino que esa iglesia”⁸⁹⁶. Con ello el matrimonio entre el erotismo maldito y lo sagrado se confirma, de la misma manera que entre la teología y la pornografía en Klossowski⁸⁹⁷. Doble dimensión que acontece también en Charlotte, de quien Pierre declara: “Sobre Charlotte, diré que era la pureza, la dulzura en persona”⁸⁹⁸. Charlotte se

⁸⁹⁵ *Ibidem* 198.

⁸⁹⁶ “Charlotte d’Ingerville”, *B-CI* 131.

⁸⁹⁷ Este paralelismo y especularidad insiste en todas los relatos de Bataille, por ejemplo en *El cura C.* el cual pone frente a frente, como a un espejo, la mitología cristiana y la perversión sacra y maldita que es a la vez su simulacro y su reverso. En esta novela Robert, sacerdote piadoso, es seducido por su hermano gemelo Charles (que es a la vez su sosia) para que se entregue a Eponine, amante de este último. Charles y Eponine son dos personajes sumergidos en la embriaguez, el erotismo y al exceso que buscan realizar un sacrificio con Robert, un sacrificio que tiene su base en la profanación sensual del sacerdote. Esta novela nos parece de una potencia mucho menor a las analizadas por eso sólo referimos a ella de paso. Klossowski hace un análisis respecto a ella en “La misa de Georges Bataille. A propósito de *L’Abbé C...*”, *K-TFD* 121-131.

⁸⁹⁸ “Charlotte d’Ingerville”, *B-CI* 132.

presenta para Pierre de la misma manera que Hansi, en principio conformada por una pureza que recuerda a una de las caras de la madre. Charlotte, simulacro de la madre, está hundida en la inmundicia y tiene un doble rostro: ella afirma a Pierre: “Te dije la podredumbre que ocultaba bajo el aspecto de chica seria. En el pueblo me entrego a quienes quieran. Y sin embargo, al día siguiente rezo en la iglesia en donde te encontré. A menudo, Pierre, me parece que veo a Dios”⁸⁹⁹. Inmunda y santa a la vez desarrolla una devoción profunda a la madre quien así se confirma como ser divino.

La madre posee en este relato los mismos atributos dionisiacos: ella “gusta estar desnuda, desnuda como un animal”⁹⁰⁰ y se comporta como “las ménades devoran a sus hijos”⁹⁰¹; su pasión es epidémica tal que provoca que Charlotte caiga en “una locura contagiosa”⁹⁰². En este relato el erotismo busca volverse total y está en relación con el sacrificio; Charlotte declara: “Nos gustaba estar sangrando como si el crimen estuviera en nosotros, y sólo el oprobio de la sangre, añadido a la desnudez, nos hubiese faltado”⁹⁰³. Y de la misma manera que en *Mi madre* las imágenes se repiten y se desdoblan laberínticamente como en una corrida maldita de toros: Charlotte simulacro de la madre es igual víctima de su seducción en una dinámica de intercambiabilidad de los papeles sinfín, lo que la hace se reflejó de Pierre.

Así *Mi madre* y “Charlotte d’Ingerville” establecen un juego infinito de multiplicación de imágenes, carnaval que conforma un cortejo dionisiaco. Víctimas y victimarios, cada una de las imágenes aniquila y se consume en un movimiento donde es necesario que toda significación se destruya, que la mirada explote, para acceder al reverso del ojo, al fondo de las pasiones:

El lenguaje figurado, la literatura [de Bataille], debe estar entonces a la altura de lo invisible, pero también su intensidad pulsional. Deben producir un eclipse de sentido, al mismo tiempo que un transporte del sentido. ¿Hacia qué?

⁸⁹⁹ *Ibidem* 135. En este relato la madre tiene por nombre Madeleine, de la misma manera en que ella firma una carta a Pierre en *Mi madre* (Cf. B-MM 174), en un ejemplo de la repetición del juego de los nombres en Bataille.

⁹⁰⁰ *Ibidem* 140.

⁹⁰¹ *Ibidem* 140.

⁹⁰² *Ibidem* 140.

⁹⁰³ *Ibidem* 142.

Hacia un punto en el que el sentido se embarulla, pero persiste la turbación pulsional.⁹⁰⁴

Elisión de sentido en repeticiones que aparecen, según Julia Kristeva, “sin estructura, simple asociación libre, una *deriva*, un engranaje de sucesos narrativos”⁹⁰⁵. Series de imágenes que apuntan menos a un orden geométrico que a una explosión laberíntica de las intensidades. Según Kristeva la obra de Bataille tiene “una función posteológica: comunicar el fulgor amoroso”⁹⁰⁶ donde el ser al mismo tiempo se eleva a una posición divina mientras permanece cerca de lo abyecto. Ambivalencia que crea así un culto en donde los seres se entregan en holocausto al fuego fulgurante del goce y de la aniquilación.

4.- Una negatividad sin empleo

En este movimiento abismal que es la obra de Bataille no sólo la religiosidad es usada paródicamente, sino el pensamiento todo. Y Hegel es para él objeto privilegiado de dicha simulación irónica. A partir de su filosofía, en una carta a Alexandre Kojève, llega a decir que él mismo no es más que una “negatividad sin empleo”⁹⁰⁷. La negatividad en Hegel tiene, según Bataille, varias dimensiones. La primera refiere a la descomposición de la totalidad de la naturaleza por el entendimiento que no puede considerar más que entidades abstractas y aisladas de esa totalidad. Descomposición que introduce en ella un reverso que es el yo personal⁹⁰⁸. En esa negatividad se introduce dos aspectos más: el primero es la transformación para sí que hace el hombre del mundo reduciéndolo a sus propios fines (haciéndolo útil). La negatividad por consiguiente se transforma en acción (acción separadora del entendimiento

⁹⁰⁴ Kristeva, Julia, “Bataille solar, o el texto culpable”, *Historias de amor*, Siglo XXI, México, 2009, p. 326.

⁹⁰⁵ *Ibidem* 327.

⁹⁰⁶ *Ibidem* 327. Aunque nosotros no suscribamos algunas de las conclusiones de Kristeva, sobre todo las que apuntan a una dimensión paranoica. Ella escribe por otro lado: “La perversión, en suma, no es simplemente el destino obligado de lo neoténico; es el primer territorio defensivo que el sujeto opone a la Muerte en cuanto le parece que ésta tiene su fuente en la propia fuente de la vida: en la madre”, *ibidem* 330. De nuestro análisis se deduce por el contrario que la posición ante la muerte de Bataille no es defensiva, sino que la muerte le provoca una fascinación tal que se siente profundamente atraído hacia ella.

⁹⁰⁷ Cf. “Carta a X, encargado de un curso sobre Hegel...”, *B-EC* 139-141.

⁹⁰⁸ Cf. “Hegel, El hombre y la historia”, *B-EH* 36. En este análisis no nos interesa la fidelidad de la interpretación de Hegel que hace Bataille, lo que supera nuestro análisis, sino las consecuencias de esa interpretación.

seguida de la conversión de los elementos aislados en utensilios). Pero apartándose él mismo de la naturaleza a través del entendimiento, creando un yo aislado, también el hombre toma conciencia de su inminente aniquilación individual. En la animalidad la muerte (la muerte personal) de un yo resulta imposible porque el yo, según Bataille, sólo tiene fuente en la acción del entendimiento. La aniquilación de un yo, y el terror y desgarramiento que producen, es la única y verdadera muerte. Así la separación es acción y se opone a la belleza del mundo que es impotente, que no puede actuar, porque el actuar implicaría su destrucción. Porque la belleza no busca nada, es soberana⁹⁰⁹.

El hombre en este sentido es negatividad en acción y la muerte vive en él. La conciencia de ello lo desgarrará. Sin embargo, a pesar de ello existe la imposibilidad de conocer inmediatamente la muerte. La negatividad, el entendimiento, tiene por manifestación privilegiada la muerte, pero ella no revela nada. Porque la muerte del hombre, su experiencia, recaería sobre algo que ha dejado de ser. Empero a través del sacrificio la experiencia de la muerte, de una manera oblicua, resulta asequible a través de la identificación con el ser inmolado. La muerte entonces, para la conciencia, sólo resulta asequible de sesgo, a través de un espectáculo, en la tragedia y la comedia (y la literatura, si es soberana, prolonga ese espectáculo). Entre Hegel y el hombre de sacrificio, escribe Bataille, hay una diferencia fundamental, que consiste en que a éste último le falta el conocimiento discursivo, y sin embargo tiene acceso a otro, a un conocimiento sensible: a un horror sagrado. Conocimiento que si bien posee un grado profundo de angustia y terror, trae consigo de igual modo la alegría y el placer. El hombre consciente (el del entendimiento) retrocede ante el horror de la muerte, mientras que la apuesta inocente y la entrega al sacrificio (representado como espectáculo), además de crear comunidad y hacer partícipes a los espectadores, son dispensadores de alegría (alegría que no elimina la angustia)⁹¹⁰.

⁹⁰⁹ Cf. "Hegel, la muerte y el sacrificio", *B-EH* 16-18.

⁹¹⁰ *Ibidem* 23-36. Bataille afirma lo siguiente en este texto: "En México, en nuestros días, es común considerar la muerte en el mismo plano que la diversión: ahí se ven, en las fiestas, muñecos-esqueletos, golosinas-esqueleto, pero esa costumbre está ligada a un intenso culto por los muertos, una obsesión visible por la muerte", *ibidem* 30. En primera persona hay que decir que este entendimiento no es del todo exacto. No obstante, la exactitud de la interpretación de Bataille tanto de estas tradiciones como de Hegel no interesa en este análisis, sino las consecuencias de esas interpretaciones en su literatura.

Existe una diferencia más entre el hombre de la negatividad y el hombre del sacrificio (que en principio sería ingenuo, sin conciencia de la muerte). Ésta consiste en que el discurso le atribuye fines al sacrificio, por lo cual no alcanza la soberanía. Para alcanzarla se requiere experimentar la muerte (aun desplazada y simbólicamente) de manera impotente, inútil. Es importante señalar que para Bataille el no-saber no es la ausencia de saber ni la ausencia del pensamiento (la posición del hombre sagrado ingenuo), sino que es un movimiento que busca llevar el saber y el pensamiento hasta sus límites (rechazando toda utilidad), y frente a ellos no retroceder.

Georges Bataille, según Jacques Derrida, busca llevar hasta las últimas consecuencias la filosofía de Hegel tal que en el extremo lo sagrado acontezca, pero no de manera ingenua sino a través de la muerte del pensamiento que desfallece por exceso. Es decir, lo sagrado en Bataille es no retroceder ante la angustia, y busca situar el pensamiento del lado de lo imposible, para que a través de la transgresión del mismo pensamiento otro saber resulte asequible. Extremo de la filosofía tal que, al reírse de ella en una acción soberana, le suceda el no-saber. El reírse de la filosofía reclama un método de meditación que reconozca el discurso filosófico, que entienda el juego que implica, que se apropie de su contenido, para romper enérgicamente con él desde su interior (en una traición furtiva a lo real discursivo), utilizándolo para hacerlo estallar:

Y aun así, tan sólo en momentos privilegiados, que son menos momentos que movimientos siempre bosquejados de la experiencia, raros, discretos, ligeros, sin necedad triunfalista, lejos de la plaza pública, muy cerca de aquello de lo que se ríe la risa: ante todo, de la angustia, a la que ni siquiera hay que llamar lo negativo de la risa so pena de quedar de nuevo atrapado por el discurso de Hegel.⁹¹¹

Agotar el discurso filosófico para exceder sus conceptos y su lógica, hacer una extraña contorsión de ella, tomar en serio a Hegel y el saber absoluto para poner en cuestión, en la

⁹¹¹ Derrida, Jacques, “De la economía restringida a la economía general (Un hegelianismo sin reserva)”, *La escritura y la diferencia*, loc. cit. 345-346.

superación del pensamiento, todo saber y todo proyecto. Así Bataille, según Derrida, busca llevar a la fractura última del pensamiento en el exceso, pero pensándolo en su integridad, con todo su rigor interno. Cada uno de los conceptos de Bataille, aislados de su contexto y de la forma de ser tratados, sería, afirma Derrida, hegelianos. Pero Bataille los lleva hasta sus últimas consecuencias, desplazándolos y reinscribiéndolos para desembocar en el discurso del no-saber⁹¹².

Derrida analiza la diferencia que expone Bataille entre el concepto de señorío en Hegel y la soberanía: el señorío consiste en no estar ligado a ningún ser-ahí y poner juego la vida para acceder a ese señorío, a la libertad. Mientras que el siervo es por el contrario aquel que quiere conservarse retrocediendo ante el peligro de la muerte. El señorío sería por tanto el ver la muerte a los ojos. Como señala Derrida, lo interesante es mostrar los desplazamientos que hace Bataille de esa concepción del señorío. En el amo existe un resto de la dimensión servil y en cierto sentido también depende del esclavo: “La verdad del señor está en el esclavo; y el esclavo convertido en señor sigue siendo un esclavo «reprimido»”⁹¹³, donde el señor sólo adquiere relación consigo mismo y consciencia de sí, escribe Derrida, por medio de la consciencia servil y por medio de la necesidad de conservar la vida que expone: “Conservar la vida, mantenerse en ella, trabajar, diferir el placer, limitar la puesta en juego, tenerle respeto a la muerte en el mismo momento en que se la mira de frente, tal es la condición servil del señorío y de toda la historia que ésta hace posible”⁹¹⁴. Según Bataille la separación del amo y del esclavo acontece en la lucha del primero en pos del prestigio y del reconocimiento como tal. No obstante, esta búsqueda del prestigio no es soberana

⁹¹² Élisabeth Roudinesco afirma de Bataille lo siguiente: “había llevado su rechazo de la ciencia hasta querer abolir toda cabeza pensante en nombre del sacrificio de la razón occidental”, *Lacan. Esbozo de una vida*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2000, p. 248. Michel Surya describe de la siguiente manera el proyecto anti-hegeliano de Bataille: “Lo que interesó a Bataille, a lo largo de toda la lectura que hizo de Hegel, fue ver cómo ese sistema, por ser perfecto, por agotar como ningún otro el entendimiento y la discursividad, conducía a su ruina, a su «enloquecimiento», al no-saber. La teología positiva de Hegel es imposible porque no puede concebirse en ella un Dios que no esté loco; y esto sólo lo sabría aquel que culminara la embrutecedora evidencia hegeliana dando el paso que Hegel no dio: el de la risa, del éxtasis y de la locura”. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 226. Estamos de acuerdo en que Bataille hace una simulación del pensamiento de Hegel, pero como hemos visto están lejos de ser sus conceptos solamente hegelianos. No obstante, este recorrido hegeliano hasta el no-saber absoluto nos interesa para mostrar cómo acaece en Bataille la muerte del pensamiento como base del acceso a lo sagrado.

⁹¹³ Derrida, Jacques, “De la economía restringida a la economía general (Un hegelianismo sin reserva)”, *loc. cit.* 350.

⁹¹⁴ *Ibidem* 350.

precisamente porque posee una finalidad: la del reconocimiento y la del sometimiento del esclavo. Y en ese sometimiento del esclavo (que no es solamente el hombre que es propiedad de alguien, sino todo aquel que no es libre de hacer lo que le place, aquel que no es dueño de su trabajo y el producto de éste), el amo pretende aseguramiento de su futuro a través del fruto del trabajo de los esclavos. El amo decide la actividad del esclavo y se apropia del producto de éste. Así su vida, afirma Bataille, está inmersa a su vez en la servidumbre (en la finalidad) aunque el trabajo sea realizado por otro⁹¹⁵.

El amo es por tanto servil, porque afrontar la muerte pura y simple es arriesgar la pérdida absoluta, sin búsqueda de conservación o de aseguramiento del futuro: “A esta muerte pura y simple, a esta muerte muda y sin rendimiento, Hegel la llamaba *negatividad abstracta*, en oposición a la «negación de la consciencia que *suprime* de tal forma que *conserva y retiene* lo que ha sido suprimido [...]»⁹¹⁶. Ante esta astucia de la vida (de la razón), donde la vida se busca mantener, Bataille, según Derrida, explota a carcajadas. Concepto de la vida cuya economía consiste en la conservación, circulación y reproducción: “Únicamente la risa excede la dialéctica y al dialéctico: sólo estalla a partir de la renuncia absoluta al sentido, a partir del riesgo absoluto de la muerte, a partir de lo que Hegel llama negatividad abstracta”⁹¹⁷. Esa risa es lo que muestra la diferencia entre el señorío y la soberanía. La soberanía se sustrae del horizonte del sentido y del saber. Ahí radica su diferencia, a pesar de su semejanza. La soberanía es la puesta en juego de manera absoluta, y con ello se establece en la negatividad, una afirmación en la risa: “Lo cómico absoluto es la angustia ante el gasto a fondo perdido, ante el sacrificio absoluto del sentido: sin retorno y sin reserva”⁹¹⁸. Risa que se ríe de la conservación, que se ríe del deseo de conservar la vida, de negar la muerte. Risa que es la alegría ligada con la muerte, y que no se abstrae de la angustia. Angustia alegre que es desgarradora y que produce un gasto total, un sacrificio, que en su mismo movimiento aniquila el sentido dialéctico en el punto sin retorno de la destrucción. La soberanía supera la relación positivo-negativo que solamente se da en el sentido. Sólo hay un discurso para

⁹¹⁵ Cf. “Hegel, el hombre y la historia”, *B-EH* 38-58.

⁹¹⁶ Derrida, Jacques, “De la economía restringida a la economía general (Un hegelianismo sin reserva)”, *loc. cit.* 350.

⁹¹⁷ *Ibidem* 351.

⁹¹⁸ *Ibidem* 352. Aquí mismo Derrida recusa la crítica de la obra de Bataille por parte de Sartre.

Hegel, el significativo⁹¹⁹, la soberanía por el contrario es la apertura allende el sentido en la poesía, en la risa, en al éxtasis, en donde ninguna síntesis es ya posible (so pena de caer de nuevo en el sentido) y en donde es ahogado todo regreso hacia el servilismo del saber.

Empero “hay que hablar [...] Hay que encontrar una palabra que guarde el silencio. Necesidad de lo imposible: decir en el lenguaje —del servilismo— lo que no es servil”⁹²⁰. Por tanto es necesario redoblar el lenguaje recurriendo al simulacro, dentro de un movimiento violento y deslizante: “la soberanía ni siquiera debe querer conservarse a sí misma, recogerse o recoger el beneficio de sí o de su propio riesgo”⁹²¹. La soberanía está libre de cualquier dominio, y también, afirma Derrida, es libre a su vez de dominar. Para que la soberanía tenga lugar debe gastarse sin reserva, entregarse en tanto don absoluto. Por tanto la soberanía plantea una escritura otra, que busca interrumpir la complicidad servil de la palabra con el sentido y al mismo tiempo borrarse a sí misma. La soberanía, o está entregada a la noche absolviendo toda relación de saber, o no es nada más que servilismo. Escritura otra (escritura mayor dice Derrida) que excede el logos deslizándose al sin-sentido, sacrificando los conceptos filosóficos y el discurso significativo. De ahí la necesidad formal de Bataille de fragmentación del discurso, su sesgo respecto a leyes habituales, a la evocación de no-conceptos (impensables e insostenibles), donde la forma de la escritura no puede separarse del silencio al que aspira⁹²². Escritura que introduce una ruptura que acceder al no-saber absoluto sobre un sin-fondo:

El Método de meditación nos enseña que el itinerario disciplinado de la escritura debe conducirnos rigurosamente al punto en que ya no hay método ni meditación, en que la operación soberana rompe con éstos porque no se deja condicionar por nada de lo que la precede o incluso la prepara.⁹²³

⁹¹⁹ Cf. *ibídem* 358.

⁹²⁰ *Ibídem* 360. “El silencio es la condición previa a la comunión de los seres, a la ruptura de nuestra discontinuidad, en fin, a la búsqueda de la comunicación”, Gasquet, Axel, *La heredad del silencio*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008, p. 105.

⁹²¹ *Ibídem* 363.

⁹²² Cf. *ibídem* 365-368.

⁹²³ *Ibídem* 369.

Simulacro, dramatización que disuelve y que no produce un nuevo saber (filosófico), ningún nuevo concepto, sino que lleva a la dialéctica hasta las últimas consecuencias. Simulacro que no retrocede ante la angustia, sino que rompe con el límite y se entrega, por exceso, como el hombre de sacrificio, pero sin renunciar a la conciencia, sacrificándola a un resto más allá del saber:

esa palabra de soberanía no es un discurso diferente, otra cadena que se desarrolle al lado del discurso significativo. Sólo hay un discurso, el cual es significativo, y en esto Hegel es insoslayable. Lo poético o lo extático es aquello que en todo discurso puede abrirse a la pérdida absoluta de su sentido, al (sin-)fondo de lo sagrado, del sin-sentido, del no-saber o del juego, a la pérdida de conocimiento de la que se despierta mediante una jugada de dados.⁹²⁴

Último movimiento que no se puede inscribir en la dialéctica. El paso del saber absoluto al no-saber absoluto no es una operación dialéctica más, es la destrucción de la dialéctica, su rompimiento. Ahora bien un reproche que se puede hacer a esta operación consistiría en decir que Bataille se contraría porque hace crítica de la razón, desde ella misma. Ello lo afirma Habermas, quien dice que Bataille desmiente su propio empeño al llevar a cabo una “crítica radical de la razón con los medios de la teoría”⁹²⁵, argumento que es lógicamente inválido. No obstante, como analizamos más arriba respecto a la moral de la cumbre⁹²⁶, Bataille es consciente de que utiliza la razón como medio de su propia destrucción, por tanto tiene claro que es este un movimiento radicalmente irónico. Es suyo un proyecto que busca romper con todo proyecto. Pero este proyecto, como último proyecto no es uno más, es un proyecto que al tener como finalidad última la destrucción de la finalidad, se hace otro. El resultado del

⁹²⁴ *Ibidem* 358.

⁹²⁵ Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz, Buenos Aires, 2008, p. 258. Extraño que Habermas caiga en esta falacia lógica. Es verdad que Bataille (como tantos otros) hace crítica de la razón desde la razón misma, pero desde un nivel discursivo diferente. Predicar a la crítica los mismos elementos que ésta predica a sus objetos, hacer ese desnivel de la predicación, conduce a la famosa paradoja de Russel, por lo que sorprende el argumento planteado por el pensador alemán. Adicionalmente agregamos que esa superación del pensamiento rompe con las formas del mismo, tal que la expresión del pensamiento que se ha aniquilado accede a nuevas formas como veremos más adelante (éxtasis, poesía, risa, erotismo, sacrificio, dramatización entre otras).

⁹²⁶ Cf. Cap. II.

proyecto último no es otra razón, otro saber, otra comprensión del mundo, ni mucho menos otra representación. La muerte del pensamiento implica la superación del mismo por simulacros que no signifiquen nada, que sólo manifiesten un juego de intensidades hundido en una perseverancia jovial, que aspiren a lo imposible, que se pierdan por exceso en el laberinto del logos.

La muerte del pensamiento (que aún no es soberanía) permite en última instancia la explosión de las fuerzas de la vida. El no-saber no es carencia de pensamiento, es su superación en el naufragio, en el exceso del simulacro. Lo que busca Bataille no es una representación más, es la expresión de lo que supera al lenguaje. Tampoco es lo inefable⁹²⁷, sino más bien lo que va en contra del habla, en contra del lenguaje. La multiformidad de la obra de Bataille, su paso por laberínticas posiciones, su creación disruptiva, intempestiva, implica entonces un desafío total que busca “hacer del pensamiento un espectáculo [...] sin la menor preocupación por las delicadezas de la verdad”⁹²⁸. Dramatización dionisiaca que hace naufragar el mundo verdadero, sin embargo es necesario que el pensamiento (como las prohibiciones) se mantenga para hacer de su rompimiento un movimiento fulgurante:

esta transgresión del discurso (y por consiguiente de la ley en general, pues el discurso sólo se plantea planteando la norma o el valor de sentido, es decir, el elemento de la legalidad en general) debe, como toda transgresión, conservar y confirmar de alguna manera aquello que ella excede. Es la única manera de afirmarse *como transgresión* y de acceder así a lo sagrado que «se ofrece en la violencia de una infracción».⁹²⁹

El rompimiento de la negatividad es vuelta por exceso al sacrificio y a la animalidad. Vuelta que mantiene la marca de la muerte del pensamiento. Ello no es una vuelta a un estado natural, ni siquiera a la ingenuidad del hombre del sacrificio arcaico. Como la desnudez, la negatividad sin empleo es una vuelta por el reverso a una animalidad y a un no-saber marcado

⁹²⁷ “No se trata de estados inefables, de todos los estados por los que pasamos es posible hablar”, *B-ONM* 76.

⁹²⁸ Blanchot, Maurice, *La conversación infinita*, Arena, Madrid, 2008, p. 260.

⁹²⁹ Derrida, Jacques, “De la economía restringida a la economía general (Un hegelianismo sin reserva)”, *loc. cit.* 378.

por la caída, por eso es maldita. Bataille utiliza así las formas vacías de la filosofía, como lo hace de la religiosidad, para darles un vuelco tal que el abismo explota dejando tras de sí la inmediatez material como un “«resto» en forma de erotismo, risa, alegría ante la muerte”⁹³⁰. Resto irreductible al saber, a la dialéctica. Heterogeneidad total que no puede inscribirse y que es la vida desnuda: “Lo que Bataille trata de pensar es, con toda evidencia, esa misma nuda vida (o vida sagrada) que, en la relación de bando, constituye el referente inmediato de la soberanía”⁹³¹. Soberanía que se expresa como negatividad sin empleo. Si la negatividad en Hegel es la separación del mundo, el surgimiento de un yo personal, la conciencia de la muerte, la inscripción en el servilismo, todo lo cual configura la acción, la negatividad sin empleo es impotente y se aparta de esa acción deviniendo fusión y pérdida, de la misma manera que la profanación hace de lo sagrado un sacrilegio. Es ésta una negatividad que ya no tiene que decir, que ya no tiene que actuar, es decir, la negación de la acción: “la experiencia interior es la manera en que se *afirma* esta negación radical que ya no tiene nada que negar [...] exceso de nada, ese vacío inutilizable”⁹³². Negación de la negación que hace erupción como afirmación total.

Y este acceso a la soberanía implica también, de la misma manera que arriba analizamos respecto al juego, el rechazo del tiempo: “Hegel vio acertadamente que, aunque fuera adquirido de una manera definitiva y acabada, en el fondo el conocimiento nunca se nos da más que desarrollándose en el tiempo. No se da en una repentina iluminación del espíritu, sino en un discurso, que se articula necesariamente en la duración”⁹³³. Por el contrario, la experiencia de instante no acontece más que en el no-saber, que elimina, o al menos, suspende momentáneamente, esta acción del discurso en el tiempo. Rechazo de todo contenido discursivo encadenado a la sucesión teleológica, al tiempo, a la utilidad, para enfrentarse al enigma de la vacuidad de sentido que “se resuelve en NADA, porque, dejando de ser útil o subordinado, se hace *soberano* dejando de ser”⁹³⁴. En el instante donde el ser es lanzado fuera de la espera, fuera del tiempo, el sujeto y el objeto se eliden también en tanto

⁹³⁰ Agamben, Giorgio, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, p. 19.

⁹³¹ *Ibidem* 144.

⁹³² Blanchot, Maurice, *La conversación infinita*, loc. cit. 263.

⁹³³ *B-LS* 69.

⁹³⁴ *Ibidem* 71.

seres con identidad y cerrados en sí mismos. Suspensión del tiempo que permite salir del encadenamiento del lenguaje y de la representación, y que tiene su pináculo en el instante.

La caída de discurso así se expresa como un pensamiento nómada⁹³⁵, es decir, un pensamiento en movimiento, máquina de guerra, que pone en juego fuerzas, que no significan nada, y que llevan siempre hacia un afuera, hacia los oscuros meandros del no-saber. Descodificación que no recodifica, pura desterritorialización⁹³⁶, puesta en escena. Bataille y Klossowski utilizan simulacros y parodias que permiten la teatralización de intensidades a ser actualizadas por el espectador: por cada invitado (refiriéndonos a *Las leyes de la hospitalidad*) de la obra, es decir, por el lector; por cada nuevo miembro de la comunidad sagrada, en la lectura, de las imágenes sacrificiales de Bataille. Teatralización que además debe de ser observada hundida en la risa soberana. A pesar de su comunión con el terror y la angustia, ésta provoca una indescriptible alegría y debe ser captada a través de la “risa dionisiaca, y en eso consiste el pensamiento al aire libre”⁹³⁷. Escritura alegre y terrorífica, rebelde, dionisiaca que apela a las intensidades que atraviesan la palabra y los cuerpos. Inmediatez que recusa el conocimiento para dar acceso a un discurso otro (que es un discurso que tiene por objeto la destrucción del discurso), de un saber otro (un no-saber). Este término de inmediatez que utilizamos refiere a la conceptualización que hace Giorgio Colli de la expresión de la sabiduría dionisiaca. Según Colli:

El conocimiento es memoria solamente, nunca verdadera inmediatez. Las sensaciones, incluso las impresiones sensoriales y, en general, todo aquello que los filósofos han llamado conocimiento inmediato, no son otra cosa sino recuerdos. [...] Sin embargo, poseemos la inmediatez, sin saberlo. Los

⁹³⁵ Esta conceptualización de Deleuze, referida a Nietzsche, es un contra-pensamiento tal que primero descodifica y que se resiste a toda codificación posterior, es decir, a cualquier intento de síntesis o reinscripción a algún sistema: “Nietzsche persigue un intento de descodificación, no en el sentido de esa descodificación relativa que consistiría en descifrar los códigos antiguos, presentes o futuros, sino de una descodificación absoluta: transmitir algo que no sea codificable, perturbar todos los códigos”. Deleuze, Gilles, “Pensamiento nómada”, *La isla desierta y otros textos*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 323. Así este pensamiento supera, escribe Deleuze, toda posible inscripción (sea a una ley, a una relación contractual, sea a una institución) y deviene movimiento la deriva, desterritorialización que pone en contacto directamente con el afuera, con fuerzas que atraviesan la escritura.

⁹³⁶ Cf. *ibidem* 327-328.

⁹³⁷ *Ibidem* 328.

recuerdos lo atestiguan: la inmediatez está en el origen de la memoria, pero está totalmente fuera de la conciencia, sin tener semejanza ninguna con la sensación, con el sentimiento, con la voluntad.⁹³⁸

La inmediatez está fuera de la conciencia en un espacio donde está desgarrado el tejido del tiempo: “Aquí, en el intersticio, está el contenido inadvertido, la intensidad no medible del fondo de la vida”⁹³⁹. La inmediatez es el contacto con el más allá de la representación, de lo cual sin embargo, es posible tener experiencia. Inmediatez que es fundamento del conocimiento (es el origen de los recuerdos que configuran el conocimiento), que no obstante es incognoscible. Inmediatez con la vida desnuda que está fuera de todo tejido representativo, y que si se intenta captar con éste, se la traiciona. Experiencia del fondo del mundo que se escapa de cualquier intento de objetivarlo. Tener acceso a él requeriría un olvido del saber y del tiempo que lo mediatizan. Es decir, es necesario el rompimiento con el lenguaje (en tanto mediación y temporalidad) para acariciarlo. La expresión del lenguaje implica que su contenido se escapa, por tanto ella es algo incompleto e imperfecto: “la expresión no es sino la repercusión, el espejo, cuyas imágenes —como dice Plotino— «se arrojan al tiempo», de algo que está fuera del tiempo”⁹⁴⁰. La expresión es una memoria de la experiencia del fondo de la vida a través de la representación. No obstante, de manera sesgada, alterada, la inmediatez puede ser captada, según Colli, a través del arte, que es la búsqueda “por restaurar el movimiento primordial de la expresión, sujetando y fijando el temblor de la inmediatez”⁹⁴¹. En el lenguaje se construyen las categorías que constituyen a su objeto a través de la semejanza, que elimina la diferencia y el instante. La expresión es caída en el orden, en las categorías. Sin embargo existen expresiones carentes de toda representación:

El arte es expresión de una expresión, y no de un objeto representativo. A la expresión que expresa a veces no se le encuentra una representación correspondiente. Esto sucede a causa de una naturaleza evanescente de tales representaciones, de las que no resulta posible recuperar ni el sujeto ni el objeto.

⁹³⁸ Colli, Giorgio, *Filosofía de la expresión*, Siruela, Madrid, 2004, p. 63.

⁹³⁹ *Ibidem* 64.

⁹⁴⁰ *Ibidem* 53.

⁹⁴¹ *Ibidem* 59.

Se experimenta un estupor, como ante un surgir milagroso de la expresión artística: la representación de la que proviene es inasible.⁹⁴²

Expresión deslizada que utiliza las formas vacías de la representación para dar voz a una palabra otra cuyo contenido se consume con la palabra misma y que expresa el instante de su actualización: “la indicación expresiva primordial de la inmediatez sólo puede valer bajo la forma del instante, de la instantaneidad”⁹⁴³. Giorgio Colli utiliza el término contacto para designar esa inmediatez. En el contacto el sujeto y el objeto (que según Colli sólo tiene sentido dentro de la representación) no se distinguen y son indeterminados en una impresión sensorial bruta que rompe con los límites de los seres y que es un límite incognoscible. El contacto es aquello designado por la expresión que no resulta de una representación, es la expresión de un vacío representativo, de un resto, un afuera, de lo heterogéneo cuya fuerza el lenguaje no puede captar. Hiato del lenguaje que capta el instante donde “lo inmediato se entrelaza con la expresión, y lo extrarrepresentativo es arrastrado a la inmanencia”⁹⁴⁴. Según Colli el contacto no es un principio trascendente fuente de todas las series temporales que le sucederían. El contacto está fuera del tiempo por estar fuera del recuerdo. No obstante resulta posible la utilización de un símbolo que designe el contacto, no a través y por el logos, sino en una manifestación artística: “En la cúspide el símbolo toma el nombre de Dioniso [...] la vida y el fondo de la vida son un dios que se mira al espejo”⁹⁴⁵. Dioniso es la aparición de la vida, la manifestación del fondo de los mundos. Dios que es también, escribe Colli, “un niño [...] Sus atributos son pasatiempos de niño, el trompo, la pelota, y dados. En lo insondable, hay un juego de violencia, que es el *arché*: y en ella hay un mandato que es una suspensión”⁹⁴⁶. Reino infantil inocente y cruel, donde la vida no concluye, sino que su expresión permanece en suspenso entre el juego y la violencia en la imagen infinita del espejo de Dioniso.

Ahora bien, según Giorgio Colli, Nietzsche es un ejemplo de un pensamiento que alcanza el “tejido inmediato de la vida y se mezcla con ella”⁹⁴⁷, y con ello suscita reacciones en el lector

⁹⁴² *Ibidem* 61.

⁹⁴³ *Ibidem* 67.

⁹⁴⁴ *Ibidem* 72.

⁹⁴⁵ *Ibidem* 81.

⁹⁴⁶ *Ibidem* 81.

⁹⁴⁷ Colli, Giorgio, *Introducción a Nietzsche*, Folios ediciones, México, 1983, p. 9.

encendiendo en él pasiones e intensidades. En el arte, a través de símbolos dionisiacos, las fuerzas de la vida libres de toda mediación, de toda representación, se exhibe en imágenes donde la desnudez del ser aparece fuera de todo traje del saber y como expresión de un contra-saber más vital. El rompimiento del saber es un saber, pero de otro orden, intensivo: danza y guerra en comunión con la alegría. Nietzsche en el aforismo 324 de *La ciencia jovial* escribe:

Y en lo que concierne al conocimiento mismo [...] para mí es un mundo de peligros y victorias, en el que también los sentimientos heroicos tienen sus lugares de baile y de juego. “La vida como medio de conocimiento” —¡con este aserto fundamental en el corazón no sólo se puede ser valiente, sino incluso vivir jovialmente y reír jovialmente! ¿Y quién sería experto, en general, en reír y vivir bien, si no fuera antes experto en la guerra y en la victoria?⁹⁴⁸

La vida como vía de conocimiento no debe confundirse como mediación ni como otra expresión del entendimiento. La inmediatez escapa a todo predicado y se presenta con símbolos e imágenes que no refieren a conceptos y que son fundamentalmente trágicos: “El coro trágico es el símbolo de la masa de seguidores de Dionisos, cuya embriaguez oblitera el principio de individuación, lo que en términos teóricos fríos puede denominarse estado de inmediatez extrarrepresentativa”⁹⁴⁹. Imágenes que permiten una visión otra, una visión desde la ceguera del ojo del fondo dionisiaco. Y que al igual que la negatividad sin empleo no alude a lo inefable⁹⁵⁰. Deslizamiento e inmolación del logos, del saber, del orden, donde cada acontecimiento es un comienzo. Eterno retorno de la plenitud de la experiencia que permite la fulguración de ser, y con ello “el conocimiento supremo”⁹⁵¹. Es la expresión de la vida, que aparece como Dioniso, porque con Dioniso “la vida se muestra como sabiduría, sin renunciar a su torbellino vital”⁹⁵². Dios del cual brota la sabiduría y el cual se experimenta como una vivencia única cuyo deseo “no tiende a la apropiación, sino que se agota en el

⁹⁴⁸ Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 306.

⁹⁴⁹ Colli, Giorgio, *Introducción a Nietzsche*, loc. cit. 74.

⁹⁵⁰ Cf. *ibídem* 75.

⁹⁵¹ *Ibídem* 80.

⁹⁵² Colli, Giorgio, *La sabiduría griega*, tomo I, Trotta, Madrid, 2008, p. 15.

instante”⁹⁵³. Sabiduría que es a un tiempo conocimiento no discursivo y extravío, a saber juego soberano de niños: en Dioniso “El juego es inmediatez, espontaneidad animal que se goza y que se acaba en la visibilidad”⁹⁵⁴.

La desnudez, para Bataille, es precisamente el resquebrajamiento del saber, inversión absoluta no de una proposición dialéctica, sino de la dialéctica entera. La muerte del pensamiento implica que el pensamiento no da más, que no se puede pensar (filosóficamente) más, por consiguiente otras expresiones son necesarias. Éxtasis, juego, dramatización, erotismo, risa y poesía son algunos ejemplos donde es posible la aniquilación del pensamiento por exceso. Son, en ese sentido, efusiones que se desnudan del saber (manteniendo la marca de ese desnudamiento). Deslizamiento que conduce del saber absoluto al abismo del no-saber absoluto, liberándose de todo revestimiento del lenguaje, para acceder a lo heterogéneo puro, lo informe.

La literatura de Bataille (como la de Klossowski) entonces puede considerarse (al menos simuladamente, dramáticamente) como una repetición (diferente) de un hundimiento en el laberinto. Bataille se adentra en los meandros de lo dionisiaco y su literatura es también extrarrepresentativa, por tanto entregada al no-saber en donde la inmediatez de la vida pura es posible. Así puede verse en paralelismo, sin omitir sus diferencias, entre la inmediatez de Colli y la concepción del arte en Bataille, que lo entiende no solamente como superación de la representación (del saber) sino como experiencia inmediata de lo real sumergida en la incoherencia ilimitada⁹⁵⁵, y a la cual se accede sólo a través de la vida, en un conocimiento en la vida. No obstante, cuando hablamos de este conocimiento de y por la vida no queremos que se nos malentienda, este conocimiento no es simplemente otro, es un conocimiento que recusa el saber y que abisma. Por ello nos parece que el término que utiliza Bataille, si lo entendemos de esta manera, resulta más certero para mostrar esa inmediatez. Y ese término es la desnudez.

⁹⁵³ *Ibidem* 24.

⁹⁵⁴ Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, loc. cit. 33.

⁹⁵⁵ Cf. “Los borradores de «Paradoja sobre el erotismo»”, *B-CI* 169-174.

5.- La desnudez de Edwarda

El desnudamiento es la pérdida de la gracia, caída, exhibición de lo obscuro y para Bataille, el despojo del ropaje del saber. El no-saber desnuda, lo cual quiere decir que comunica el éxtasis y la angustia. La desnudez es instantaneidad que extasía, el momento fulgurante que ciega. Y es también el resultado de ponerse en juego “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”⁹⁵⁶. El hombre se pone al desnudo en el cese del pensamiento, al no atenerse al lenguaje, al ver cara a cara el fondo de los mundos. Despojo de vestidos que no configura “una figura más en la literatura (una máscara que se suma a tantas otras). Sería más bien el borrado de toda figura”⁹⁵⁷. En su libro sobre Manet, Bataille analizando *Olimpia* escribe: “su desnudez (concordando, es cierto, con la del cuerpo) es el silencio que de ella se desprende como el de un barco hundido, un barco vacío: lo que ella es, es el «horror sagrado» de su presencia”⁹⁵⁸. Hundimiento, naufragio, sacrificio, donde la desnudez se refleja en el espejo de Dioniso como el cuerpo de una mujer que se desnuda ante la pasión. Y en ese sentido vale la pena insistir con la siguiente cita de Bataille: “Pienso igual que una chica se quita la ropa”⁹⁵⁹.

Bajo esta perspectiva, *Madame Edwarda* es la desnudez, es la inmediatez del fondo de la vida, es éxtasis, es desafío, es Dios en el prostíbulo. Si *Madame Edwarda* es, según Maurice Blanchot, “el relato más bello de nuestro tiempo”⁹⁶⁰, su belleza radica en la pureza de su figura. Y con pureza queremos decir la emancipación de todo contenido y de todo revestimiento del saber. Pureza revelada en la desnudez de las fuerzas eróticas que se manifiestan como inmediatez del cuerpo. Quedar abandonado en la inmediatez es quedar “verdaderamente desnudo (como está desnuda la mujer pública)”⁹⁶¹. Este relato firmado bajo el seudónimo de Pierre Angélique posee un prefacio firmado por el mismo Bataille (lo que conforma no sólo una voluntad de clandestinidad, sino un reforzamiento, bajo la permutación

⁹⁵⁶ B-EI 229.

⁹⁵⁷ Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 499.

⁹⁵⁸ B-Manet 64.

⁹⁵⁹ B-EI 204.

⁹⁶⁰ Blanchot, Maurice, *La conversación infinita, loc. cit.* 259.

⁹⁶¹ B-EI 83.

de nombres, de una dinámica de elisión de toda identidad y de la multiplicación de los seres). En este prefacio —que sirve además a Bataille para ratificar su posición respecto a las prohibiciones como acicate de placer y de la angustia— se afirma de lo violento y maravilloso de la apertura de una mirada otra, de la posibilidad de ver frente a frente lo real hundido en el no-saber. Mirada dispensadora de fascinación a la vez que de angustia: “Para llegar al borde del éxtasis, donde nos perdemos en el goce, debemos ponerle siempre un límite inmediato: el horror [...] ¡el horror refuerza la atracción!”⁹⁶².

Madame Edwarda está de esta manera abocada al vértigo supremo que reclama todas las fuerzas del lector. Exceso donde el ser se desborda ante la visión cara a cara de la divinidad, que es para Bataille nada menos que una mujer pública en tanto que es igual a todas las demás. Mujer sin atributos que es divina por la superación de su ser. Si Madame Edwarda es Dios, lo es precisamente como rompimiento del ser cerrado en el exceso de las fuerzas que lo superan en la vulgaridad, en el horror, en la impureza. Por tanto es el reverso del Dios cristiano, reverso que rompe con toda identidad: “el yo existe en función de Dios y Dios es una vieja vestida”⁹⁶³. Por tanto Madame Edwarda es una divinidad en las antípodas de Dios, y en su desnudez rompe con el yo.

Madame Edwarda es más pura e inocente como fuerza erótica en la medida en que su impureza y angustia conducen a la nada: “No podemos añadir impunemente al lenguaje la palabra que supera las palabras, la palabra Dios; tan pronto como lo hacemos, esta palabra, superándose a sí misma, destruye vertiginosamente sus límites”⁹⁶⁴. Según Bataille las imágenes que más excitan, las que provocan el espasmo son aquellas que suelen ser más equívocas, aquellas que están más sumergidas en lo informe, aquellas que son simulacro, trampa que conduce a un fondo abisal, abierto, doloroso y dichoso: “el amor puro nos da a conocer disimuladamente el aspecto más violento, que lleva a los límites de la muerte el exceso ciego de la vida”⁹⁶⁵.

⁹⁶² B-ME 25.

⁹⁶³ Bataille, Georges citado por Klossowski en “Carta del 30 de abril de 1940”, K-LB 97.

⁹⁶⁴ B-ME 29. “Dios es peor o está más lejos que el mal, es la inocencia del mal [...] El mal es lo imposible que existe en el fondo de las cosas, que revelan por un bies los vicios, los crímenes, las guerras”, B-EP 22.

⁹⁶⁵ *Ibidem* 32.

Así *Madame Edwarda* es una novela de pureza, de amor hundido en la violencia y en la angustia donde la divinidad baila desnuda en el escenario creado para un público que se abisma en la contemplación. Y de esa manera comienza la novela, con un narrador que se libera de los límites desde el principio. Este narrador es el más puro de todos los narradores de la obra de Bataille. Y esa pureza radica precisamente en el desnudamiento de todo ropaje, de toda definición, de toda referencia, de toda representación. Él no es más que una fuerza y él no es más que una mirada. Con esta frase comienza la novela: “En una esquina, la angustia, una angustia sucia y embriagadora, me descompuso (quizás por haber visto a dos mujeres furtivas en la escalera de un retrete)”⁹⁶⁶. La mirada de lo obsceno quizás, pero sobre todo la angustia, hace que la descomposición de su ser tenga lugar desde la primera frase. Ya no hay identidad a que referirse, ya no hay pertenencia ni inscripción a ningún orden.

En esta novela la transgresión se configura entonces de una forma distinta. Si toma en cuenta las prohibiciones, es de manera tácita. Sin embargo, contradictoriamente en la medida en que las prohibiciones son obviadas, la pureza de la expresión se acrecienta. Ahora este desentendimiento de lo prohibido no implica que las dinámicas de sacrificio y profanación estén ausentes. Al contrario, son retomadas pero de una manera desplazada debido a que los personajes ya están inmersos en todo momento en lo imposible. Nos parece que si las novelas arriba descritas narran el paso de lo profano al sacrificio para explotar en lo sagrado, *Madame Edwarda* se instala desde el principio en el éxtasis. Éxtasis que sin nombrar evoca el mundo de donde se proviene sin duda, pero que se enfoca casi en exclusivo en los instantes de arrebatado. Lo que hace de este relato el más puro y desnudo en la obra de Bataille⁹⁶⁷.

Así el narrador se presenta desde el inicio como un ser superado, en descomposición (como los cadáveres). Vagando, perdido como en un laberinto, en la noche desnuda, él mismo se extravía mientras es arrebatado por “una aturdidora libertad”⁹⁶⁸, a la vez que por la excitación

⁹⁶⁶ *Ibidem* 39.

⁹⁶⁷ Quizás estos personajes sean sólo comparables con los de *Lo imposible*.

⁹⁶⁸ *B-ME* 40. Este narrador al igual que el de *Historia del ojo*, Pierre y Troppmann cumplen con la descripción que hace de sí mismo el narrador de *Lo imposible*: “busco mi placer en lo más bajo. No me avergüenza vivir como un adolescente socarrón, como un viejo. Varado, ebrio y congestionado, en una *boîte* de mujeres desnudas: al verme triste y con un pliegue de angustia en los labios nadie diría que estoy gozando. Me siento

erótica; lo que lo lleva a “Les glaces”, un burdel donde encuentra el objeto sagrado: a Madame Edwarda (cuyo nombre está en clara relación con Edward, cuerpo muerto que desencadena el relato de *El muerto*⁹⁶⁹). El narrador se hunde con Edwarda en un juego erótico, tanto gozoso como terrorífico, que lo desgarrar y que lo pone en contacto con lo sagrado: él se siente: “abandonado, como lo estamos en presencia de DIOS. Era peor y más delirante que la embriaguez”⁹⁷⁰. Madame Edwarda es divina, la excitación y el desgarramiento que produce es igual al delirio sagrado del éxtasis. Ella no es más que un ser desnudo. Desnuda de atributos y plena de las fuerzas de fondo del mundo. De ella nada se predica, nada se dice. Mujer sin identidad, no es más que mujer pública, tan pública como los dioses que se adoran, y ante quien el mundo entero se hunde: “Madame Edwarda me fascinaba; jamás había visto mujer más bella —ni más desnuda—”⁹⁷¹. Ella es poseída por la desnudez (en sentido literal y en el sentido arriba expuesto) que arroja al delirio que colma y que hace desfallecer. Ante el insoportable vacío abierto al narrador, la risa y el abismo se hacen totales: “Un hombre no puede soportar nada más cómico. Todo había desaparecido, la sala y Madame Edwarda. Sólo la noche...”⁹⁷². Ella deviene Dios y su cuerpo insoportable (como la divinidad) es tratado como tal:

me arrodillé, titubeé y apoyé mis labios en la llaga. Su muslo acarició mi oreja: me pareció oír un ruido de olas, el mismo que oímos al acercar el oído a grandes caracolas. Quedé extrañamente suspendido en el absurdo del burdel y en la confusión que me rodeaba (creo haberme sofocado, me puse rojo, sudaba), como si Edwarda y yo nos hubiéramos perdido en una noche de viento frente al mar.⁹⁷³

vulgar a más no poder”, *B-I* 17. Son así especies de sátiros que se hunden al mismo tiempo en la risa y la angustia, en la alegría y la tristeza expresada en lo más bajo. Cf. “El «viejo topo» y el prefijo super en las palabras superhombre y superrealista”, *Cuaderno gris*, Universidad Autónoma de Madrid, nº 1, 1991, pp. 52-62.

⁹⁶⁹ *El muerto* en *B-ME* 73-74. En *El azul del cielo* Bataille escribe: “En cualquier caso he comprendido que las prostitutas tenían para mí un atractivo análogo al de los cadáveres”, *B-AZ* 53.

⁹⁷⁰ *B-ME* 42.

⁹⁷¹ *Ibidem* 49.

⁹⁷² *Ibidem* 43.

⁹⁷³ *Ibidem* 45.

De esta manera, desde el inicio Edwarda aparece como una divinidad: ella afirma “soy DIOS...”⁹⁷⁴. Y esa divinidad tiene dimensiones que apelan una teología doble. Su sexo es nombrado llaga, en simetría con las llagas del crucificado (o cualquier otro sacrificio). A la vez se compara la experiencia con el mar, cuya relación con Dioniso ya se ha mencionado. Más adelante el narrador afirma: “El goce de Edwarda —fuente de aguas vivas, manando en ella a punto de romper el corazón— se prolongaba de manera insólita: la oleada de voluptuosidad no cesaba de glorificar su ser, de hacer más desnuda su desnudez, más vergonzoso su impudor”⁹⁷⁵. Lo líquido es una vez más, como una de las imágenes de Dioniso, expresión de vehemencia y de angustia⁹⁷⁶. Más adelante se repite esta comparación que involucra a la divinidad en esa duplicación teológica que hemos mencionado. Después de copular en el prostíbulo salen a la calle donde ella se hunde en el éxtasis, cayendo al suelo y agitándose se desborda a través de espasmos que equivalen al sacrificio, a la muerte, a la espera de la nada, que contagia:

El desorden de sus movimientos la había desnudado hasta el toisón: su desnudez tenía ahora a la vez la misma falta y el mismo exceso de sentido que un sudario. Lo más extraño —y lo más angustioso— era el silencio en el que Madame Edwarda permanecía aislada: no había comunicación posible para su sufrimiento, y me absorbí en ese callejón sin salida —en esa noche del corazón, no menos desierta ni menos hostil que el cielo hueco. Los sobresaltos de pez que sacudían su cuerpo, la rabia innoble que expresaba su rostro malvado, calcinaban en mí la vida, y la consumía la náusea.⁹⁷⁷

⁹⁷⁴ *Ibidem* 44.

⁹⁷⁵ *Ibidem* 67.

⁹⁷⁶ “Dioniso es invocado para que salga de la profundidad del mar. El dios también fue llamado *Pelagios*, «aquel del mar» [...] Sin embargo, sólo había una cuestión que hasta ahora nos resultaba poco comprensible: ¿cómo alguien —aun siendo un dios— puede emerger de las profundidades del mar sobre un barco que, precisamente, permite flotar sobre el agua? / Ahora sabemos que este elemento original, del que el mar es un símbolo, posee esta cualidad: flotar en él o emerger de él significan la misma cosa. Equivalen a la noción del «no haber sido todavía excluido del no-ser y no obstante ser ya». Kerényi, Karl, “El niño original” en C. G. Jung y Kerényi, Karl, *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*, Siruela, Madrid, 2004, pp. 91-92.

⁹⁷⁷ *B-ME* 59.

Así su desnudez se compara con uno de los símbolos más preciados del sacrificio en la mitología cristiana: el sudario. Símbolo además que refiere a la resurrección del dios muerto, lugar común entre Dioniso y el crucificado (Edwarda es un cadáver andante). Desnudez que tiene el mismo sentido que el vacío que deja el dios (en este caso el dios muerto y sacrificado), y también el mismo sentido del exceso, es decir de las fuerzas que superan al cuerpo. Esta comparación entre teologías es duplicación de la analizada en *Historia del ojo*. En *Lo imposible* Bataille utiliza otro de los símbolos del crucificado para mostrar esta insistencia. En este relato el narrador, refiriéndose al personaje B. (personaje femenino cuyo nombre es con esta inicial elidido), afirma: “Imagino un clavo de tamaño grande y su desnudez”⁹⁷⁸. El clavo que evoca la crucifixión es puesto en escena como placer en el dolor y en la exuberancia.

Duplicación teológica y bifurcación divina que repite la fusión entre Dios y la prostitución. El burdel es la fuente de la epifanía de la divinidad. El prostíbulo es el lugar de la comunión, el lugar del sacrificio. La mujer pública es así para Bataille la apertura a la noche. Su cuerpo como el de los cadáveres, como el de los seres sacrificados, es una apertura al inframundo (al mundo hierático). El burdel, como la iglesia, como la plaza de toros, como los campos es a la vez un matadero y un lugar de sacrificio y de culto: “la muerte misma participaba en la fiesta, en tanto que la desnudez del burdel recuerda al cuchillo del carnicero”⁹⁷⁹. La identificación de Madame Edwarda con una animalidad a ser sacrificada se afirma en la novela de dos formas: ella está desnuda como un animal, pero también, como Dioniso, como Gorgo, porta una máscara, un antifaz que le da la apariencia de animalidad⁹⁸⁰. Animalidad que por supuesto no es simple y natural, sino caída y desborde en el mismo sentido que Elena danzando en los bosques en *Mi madre*. Animalidad que expresa una otredad total que no obstante está inserta en el hombre. Una alteridad que se presenta de manera directa, inmediata. Esta identificación de Madame Edwarda con la madre de Pierre en las novelas arriba descritas se refuerza en varios sentidos, por la desnudez, por ser una divinidad, por ser

⁹⁷⁸ B-I 15.

⁹⁷⁹ B-ME 46. La “muerte huelo a burdel como el amor a matadero”, Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra, loc. cit.* 244.

⁹⁸⁰ Cf. *ibidem* 51.

objeto de sacrificio. E incluso se llega a decir que ella actúa paródicamente como madre: “aquella mujer, ahora tan desnuda, que jovialmente me llamaba «hijo»...”⁹⁸¹.

Madame Edwarda es así la encarnación de un dios puro y desnudo en la medida en que es más impuro y obsceno desde una visión moral. Y es también más profundamente excitante cuanto más se aproxima a la muerte, al sacrificio. De cuya posesión última la palabra sólo puede evocar de manera lateral e indirecta. En la novela la copulación entre el narrador y Edwarda es expresada por el silencio que en la novela se presenta por una serie interminable de puntos suspensivos⁹⁸². Muerte del pensamiento por tanto a partir del cual sólo la exuberancia es posible. De esta manera (con ese recurso) Bataille pone en paralelo el límite del pensar con la muerte y el sexo, paralelismo divino que es silencio del lenguaje y multiplicación de la imagen. Tras los puntos suspensivos Bataille escribe de la cópula: “los espejos que tapizaban los muros, y que forraban el techo, multiplicaban la imagen animal de un acoplamiento: al más ligero movimiento, nuestros corazones exhaustos se abrían al vacío donde nos perdía la infinidad de nuestros reflejos”⁹⁸³.

Multiplicación laberíntica de las imágenes y de las escenas que repetirá el sacrificio que sólo la palabra muda puede evocar. Tras la cópula Edwarda y el narrador salen bajo un “un cielo estrellado, hueco y demente sobre nuestras cabezas”⁹⁸⁴. Vacío cósmico y delirante que se abre en el éxtasis y que los impele a compartir esa experiencia, para crear una comunidad sagrada obscena, baja, maldita. La experiencia erótica de Madame Edwarda se repite ahora con el chofer de un taxi donde el narrador es espectador. Tras el arrebató de la consumación del erotismo ella regresa de lo imposible, del mundo hierático, de la muerte: “En la raíz misma de su ser, la marea que la inundó volvió a brotar en sus lágrimas: las lágrimas surgieron de los ojos. El amor estaba muerto en aquellos ojos; de ellas emanaba un frío de aurora y una transparencia en la que leía la muerte”⁹⁸⁵. Fuente de erotismo que comulga con

⁹⁸¹ *Ibidem* 54.

⁹⁸² *Cf. ibidem* 47-48. Son estos puntos suspensivos un recurso caro y frecuente en Bataille como lugar límite del lenguaje.

⁹⁸³ *Ibidem* 49.

⁹⁸⁴ *Ibidem* 51.

⁹⁸⁵ *Ibidem* 66-67.

la aniquilación en un “deslizamiento ciego hacia la muerte”⁹⁸⁶. Muerte donde la desnudez soberana, al liberarse de toda identidad, rompe con los límites y se entrega a la comunicación de los seres. *Madame Edwarda* así es naufragio en la desnudez donde se crea una escritura que es simulacro de lenguaje. Son tanto la novela como el personaje imágenes incendiadas que ponen en sacrificio su contenido a la vez que atentan contra su propia forma, aniquilándose a sí mismas y a su propia belleza: “la belleza formal se [consume] en las llamas de un incendio simbólico como el de las ceremonias *potlatch*”⁹⁸⁷. Margueritte Duras escribe de *Madame Edwarda* lo siguiente:

Edwarda seguirá siendo lo suficientemente ininteligible durante siglos para que se haga toda una teología sobre ella. Georges Bataille la ha sacado de la oscuridad, pero no le ha sido posible enseñárnosla más de lo que nos la enseña, al no ser apto el lenguaje del que dispone para iluminarla entera. ¿Cómo iba a tratar el tema de Edwarda, cuando se sitúa más acá o más allá de las acepciones habituales del lenguaje?

De Georges Bataille puede decirse, pues, que no escribe en absoluto puesto que escribe contra el lenguaje.⁹⁸⁸

Esta contra-escritura es manifestación de placer violento, de horror y de muerte que apunta a lo imposible: “Escribir es buscar la suerte”⁹⁸⁹, porque lo que se crea no es una realidad acabada, llena de sentido y sustancial, sino que tiene su fundamento (un fundamento abismal) en la imposibilidad de la conservación:

nada parece más miserable y más muerto que la cosa fijada, nada es más deseable que lo que desaparecerá en seguida, pero al mismo tiempo la frialdad del desnudamiento hace temblar a aquel que siente que lo amado se le escapa

⁹⁸⁶ *Ibidem* 67.

⁹⁸⁷ Martin, Jay, *Campos de fuerza*, loc. cit. 282.

⁹⁸⁸ Duras, Margueritte, “A propósito de Georges Bataille”, *Outside*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1986, pp. 27-28. Michel Surya escribe: “Si Artaud enloqueció las palabras, Bataille hizo lo mismo con las ideas. Pero aún, las carroñó”. Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra*, loc. cit. 151.

⁹⁸⁹ *B-EP* 57.

y agotan los vanos esfuerzos por crear vías mediante las cual sería posible recuperar infinitamente lo que huye.⁹⁹⁰

Instante de creación, manifestación de lo sagrado (que también crea comunidad), que es pináculo del arte que hace coincidir la existencia con su caída. La desnudez, es un instante privilegiado, el de la contemplación del cuerpo, de lo real, y de igual modo, la eliminación del nudo del saber, de la representación. La imagen de la desnudez es para Bataille lo que es Roberte para Klossowski, un gesto de insistencia, una monomanía sólo comparable con la del sacrificio y el erotismo. La desnudez es una apertura total. En *Lo imposible* escribe: “la dulzura de la desnudez (el nacimiento de las piernas o de los senos) tocaba el infinito”⁹⁹¹. Y ese infinito, esa inasibilidad, es el dédalo donde el ser se pierde: “La desnudez da miedo: toda nuestra naturaleza emana del escándalo del que obtiene el sentido de lo horrible... Lo que se llama *desnudo* supone una fidelidad desgarrada, es sólo una respuesta temblorosa y amordazada a la más turbia de las llamadas”⁹⁹². La desnudez no es un estado, no es la animalidad natural, es el movimiento de desnudamiento hundido en la diferencia. Ese desnudamiento es el de la vida en comunión, en pérdida: “*La desnudez es la muerte*”⁹⁹³, y también el “SECRETO que el cuerpo abandona con la ropa”⁹⁹⁴. Es decir, la inmediatez de la mirada que ciega, la apuesta al instante, a la risa que supera al ser y se arroja a la suerte en un arte que es el del no-saber.

Así *Madame Edwarda* es desnudez, es decir infinito, laberinto, pérdida, instante fuera del tiempo, diferencia, sacrificio y abismo que acontecen en la emancipación del ropaje de saber. En donde captar lo absurdo de la fusión de la figura de una prostituta con Dios sólo puede ser entendido quitando las ropas del lenguaje: “Si nadie redujera a la desnudez lo que digo, quitándole a mi texto el atuendo y la forma, escribiría en vano”⁹⁹⁵. Desnudez que de igual modo es contagio, que arroja al participante a una comunidad real o ficticia: “me gustaría llevar a otros al punto al que llegué, llevado por ella. Este libro tiene su secreto, y debo

⁹⁹⁰ “Lo sagrado”, *B-CS* 264.

⁹⁹¹ *B-I* 21.

⁹⁹² *Ibidem* 26.

⁹⁹³ *Ibidem* 53.

⁹⁹⁴ *Ibidem* 78.

⁹⁹⁵ *B-ME* 62.

mantenerlo en silencio: va más allá que cualquier palabra⁹⁹⁶. Transgresión de la palabra que permite un conocimiento otro, que es un contacto (de nuevo, no debe entenderse ese conocimiento como el resultado de una operación dialéctica). El narrador afirma: “Sin haberlo pensado ni un instante, «sabía» que se iniciaba un tiempo de agonía. Aceptaba, deseaba sufrir, ir más lejos, ir, aunque fuese abatido, hasta el «vacío» mismo. Conocía, quería conocer, ávido de su secreto, sin dudar un instante de que la muerte reinaba en ella⁹⁹⁷. De esta manera el contacto, el no-saber que surge de la muerte del pensamiento, acontece en el sacrificio, en el suplicio: “Debería soltar la presa y entregarme al sinsentido: para mí es el verdugo, que me tortura y me mata sin una sombra de esperanza. Pero ¿y si hay un sentido? Lo ignoro hoy. ¿Y mañana? ¿Qué sé yo? No puedo concebir sentido alguno que no sea «mi» suplicio; eso sí lo sé muy bien⁹⁹⁸. Así el hombre de la experiencia interior se entrega, desnudo y suplicante, en la pérdida de todo sentido, en la muerte de lenguaje y del pensamiento, a un sinsentido que es equivalente a la locura, al delirio. Vida desnuda y plena contemplada fuera del saber del ser. Un sinsentido delirante que se enfrenta a un sentido absoluto: “No, Hegel no tiene nada que ver con la «apoteosis» de una loca⁹⁹⁹. Abandono en un territorio más allá del saber donde la única comprensión posible está fuera del sentido en y a través de la muerte: “comprenda quien pueda, comprenda quien muera...”¹⁰⁰⁰. Esta comprensión (expresada como tal término por la limitación del lenguaje) está fuera de ese lenguaje, en el no-saber y es sagrada: “Si Dios supiera, sería un cerdo¹⁰⁰¹. Ante tal experiencia nada es posible más que la ceguera, éxtasis tras del cual no hay más que risa e insuficiencia: “El resto es ironía, larga espera de la muerte...”¹⁰⁰².

Bataille se vuelca al éxtasis, a la experiencia interior que es afirmación del instante. Un instante dionisiaco que es arrobamiento de goce y de muerte, de risa y de tragedia dionisiaca donde Dioniso se encuentra en las antípodas del Dios cristiano. Vida singular y conformada por instantes singulares que singulariza a su vez la multiplicidad de la experiencia, sin

⁹⁹⁶ *Ibidem* 63.

⁹⁹⁷ *Ibidem* 55.

⁹⁹⁸ *Ibidem* 69. “Con el silencio con el que cae la última de las palabras comienza el suplicio”. Díaz de la Serna, Ignacio, *Del desorden de Dios*, Taurus, México, 1997, p. 118.

⁹⁹⁹ *Ibidem* 69.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem* 70.

¹⁰⁰¹ *Ibidem* 70.

¹⁰⁰² *Ibidem* 70.

linealidad ni teleología ni trascendencia; trasmutación de valores, sin memoria ni destino, actual e inmanente. Imágenes que se conforman como juego de fuerzas en una economía de la pérdida del gasto cuya sabiduría dionisiaca es una forma de conocimiento volcada al arte¹⁰⁰³, que es atrocidad contra la palabra y que exige para su pureza un contra-lenguaje “puesto que pareciera que la pureza y el silencio son absolutamente idénticos”¹⁰⁰⁴. Pureza que requeriría, escribe Klossowski comentando a Bataille, para la evocación del silencio, una palabra impura. Palabra impura, obscena hiriente que es no sólo una transgresión ética, sino también una violencia contra la integridad del ser. “El acto carnal sólo es atractivo si es transgresión del lenguaje por la carne y de la carne por el lenguaje”¹⁰⁰⁵. Reiteración del acto carnal, de la transgresión que busca la apertura del ser. En medida que las imágenes están más mancilladas y son más obscenas, éstas son más puras: pureza que es acariciada sólo por el silencio.

Sabiduría dionisiaca, que no renuncia al vértigo, donde resulta asequible en el instante: “la espera decepcionada anuncia el reino del instante, abriendo la vía del desorden sexual y de la violencia, de la festividad y de las dilapidaciones desenfrenadas. Así la soberanía celebra sus bodas con la muerte”¹⁰⁰⁶. Contra la espera razonable (el reino de la teleología), la soberanía se resuelve como una imposibilidad, como lo inesperado, como la desesperanza. El hombre soberano que no vive más que en el instante renunciando a la angustiante ruina de la espera. Instante que está fuera del tiempo lineal, instante que pertenece al tiempo sagrado. Instante que es jovial como terrorífico. El rechazo a pararse ante el peligro mortal y el rechazo de toda conservación conduce a instantes donde efusiones soberanas se resuelven en nada: “la NADA no es más que el objeto que desaparece”¹⁰⁰⁷. Imagen que se consume, y que anuncia el reino de la libertad absoluta. En ese sentido la imagen incendiada es soberana en la medida de su simulación, en la medida de que siempre miente, pero sin engañar, de que siempre seduce y desvía, de que siempre se consume¹⁰⁰⁸. Simulación soberana, dramatización libre, que acontece fuera del tiempo y del orden, en el instante eternamente querido (no en su

¹⁰⁰³ Cf. Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2005, p. 136.

¹⁰⁰⁴ “La misa de Georges Bataille. A propósito de L’Abbé C...”, *K-TFD* 123.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem* 126.

¹⁰⁰⁶ *B-LS* 77.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem* 95.

¹⁰⁰⁸ Cf. *ibidem* 113.

conservación sino en su consumación total), en un sin-lugar, en un sin-tiempo que es el de la repetición. Hundimiento laberíntico en la multiplicación de la diferencia, en el mundo sacro, en el umbral entre la vida y la muerte, en el sacrificio. Simulación que no se resuelve en manierismo del arte por el arte. El arte soberano deber ser “asfixia en lo intolerable”¹⁰⁰⁹, que destruye su objeto, que recusa al sujeto, y que se consume en la refulgencia del instante en donde la vida abisal acontece en lo imposible que es el fondo del ser donde “la vida no parece menos terrible ni menos bella que la *mujer amada* sobre la cama donde está desnuda”¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁹ *Ibidem* 123.

¹⁰¹⁰ “El aprendiz de brujo”, *B-CS*.

Conclusión

El tiempo acaba de negar las leyes a las que nos somete el miedo. Se quitó el vestido y colgó del brazo el abrigo. Iba loca y desnuda. Se lanzó a la calle y corrió en la noche bajo la tormenta.

Georges Bataille¹⁰¹¹

ROBERTE: Acepto el desafío, me ha puesto fuera de mí

Pierre Klossowski¹⁰¹²

Acaso sea lícito considerar el Zaratustra entero como música.

Friedrich Nietzsche¹⁰¹³

La imagen incendiada lo consume todo, lo destruye todo, lo sacrifica todo. Pero ese sacrificio no es una simple negación. Recusa efectivamente todo límite de la vida y del instante, pero al hacerlo, la imagen incendiada se conforma esencialmente como una afirmación absoluta, afirmación de la diferencia, del erotismo, del goce, del instante, de la vida soberana. La obra de Bataille y Klossowski entonces, analizada bajo esta noción, se muestra como un movimiento que hunde la expresión en la multiplicación de imágenes cuyo principio es la puesta en cuestión de la identidad en pos de la afirmación de las fuerzas de la vida.

Este cuestionamiento tiene por principio una fuerza destructora que se expande a los elementos que constituyen esas imágenes, a las imágenes mismas, a la mirada que las observa

¹⁰¹¹ *El muerto* en *B-ME* 75.

¹⁰¹² *K-RCS* 130.

¹⁰¹³ *Ecce homo*, Alianza, Madrid, 2006, p. 103.

y a la totalidad del mundo creado en su literatura. Pero esta destrucción trae consigo la aparición de otras dimensiones. Hemos insistido en que leer la literatura de Bataille y Klossowski como una sucesión ilimitada y laberíntica de imágenes (que a su vez pueden verse a través del prisma de otras imágenes) permite observar cómo una diversidad infinita de fuerzas, que superan el saber, son llevadas a escena. Escenas que alteran y destruyen su contenido y a sí mismas. Con ello, la búsqueda de la exhibición del fondo de la vida —de la vida desnuda que aniquila el pensamiento por exceso— permite el acceso dramático al éxtasis, al juego, a la crueldad, al erotismo, a la risa, a la poesía. La creación de imágenes, de este modo, configura una teatralidad que inflama todo aquello que toca, haciendo que los límites de todo ser se superen en un despliegue infinito de intensidades. En “La conjuración sagrada” se propone un retorno (por superación, por exceso, por aniquilación) al caos, a un mundo sin sentido donde el hombre, recusando toda ley y toda necesidad, pueda acceder a una multiplicidad libre, angustiosa y gozosa:

La tierra mientras engendraba solamente cataclismos, árboles o pájaros, era un universo libre: la fascinación de la libertad se empañó cuando la Tierra produjo un ser que exigía la necesidad como ley encima del universo. El hombre siguió siendo sin embargo libre de no responder a ninguna necesidad: es libre de parecerse a todo lo que no es él mismo en el universo. Puede apartar el pensamiento de que él o Dios impide al resto de las cosas ser absurdas.¹⁰¹⁴

La libertad es el retornar a un mundo más acá o más allá de la necesidad, donde el hombre deviene otra cosa, hundido en un flujo sin fin de apariencias. La muerte de Dios le permite la soberana entrega a un mundo ciego, sin sentido, absurdo, cataclísmico. Y este retorno se realiza a través de imágenes que crean paródicamente un nuevo culto, una resurrección de dioses delirantes, que son de igual forma puestos en llamas. Dioses que se liberan incluso de la necesidad de su existencia, porque no son más que simulacros eróticos y malditos de la fuerza del cuerpo. Dioses que sólo encuentran la posibilidad de exhibirse en el mismo arte que enseñaron a los hombres. El teatro es así el recinto sagrado donde los dioses bailan, se entremezclan, copulan, maldicen y mueren.

¹⁰¹⁴ A 23.

El mandato inicial (que sólo lo es en medida de que es asumido libremente) de este irónico culto es claro: “Es tiempo de abandonar el mundo de los civilizados y su luz”¹⁰¹⁵. Rechazo de toda necesidad y de todo orden, negación de toda ley. Pero esta transgresión deviene soberana sólo si se entrega a la afirmación única de la vida arrobada: “La vida tiene siempre lugar en un tumulto sin cohesión aparente, pero no encuentra su grandeza y su realidad más que en el éxtasis y en el amor extático”¹⁰¹⁶. Culto y renacimiento de los dioses que no son más que el simulacro desnudo de las intensidades del cuerpo. Por tanto simulacros infinitamente diversos, infinitamente diferentes. Máscaras dionisiacas, sin sujeto detrás, que fascinan a la mirada hundiéndola en el peligro de muerte. Máscaras que bailan hundidas en el caos y que permiten al ser devenir soberana danza: “La existencia no es solamente un vacío agitado, es una danza que obliga a bailar con fanatismo”¹⁰¹⁷. Fanatismo hacia lo absurdo que se despliega como un juego que se abre a un sinfín de meandros creados a partir del laberinto que la muerte de Dios hace posible; juego que permite en su despliegue la afirmación de Zaratustra “Yo os digo: es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina”¹⁰¹⁸.

La imagen incendiada, que juega como un inocente y soberano niño en la obra de Bataille y de Klossowski, es el salto alegre de la diferencia, danza que difiere de sí misma, que rompe con los límites, baile discordante, alteridad avasalladora y subversiva que borra el objeto, pero también al sujeto que contempla. La imagen en fuego es una puesta en escena de las fuerzas de la vida que desborda todo límite, que recusa todo sometimiento, toda finitud. Danza que es expresión del peligro angustiante del devenir que se une con una soberana alegría. De esta manera, la literatura de nuestros autores es un juego maldito de niños que afirma la vida: “Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí”¹⁰¹⁹. Juego de una divinidad de fuego que trasmite a sus adoradores la posibilidad de abismarme y la potencia de romper

¹⁰¹⁵ “La conjuración sagrada”, A 22.

¹⁰¹⁶ *Ibidem* 22.

¹⁰¹⁷ *Ibidem* 22-23.

¹⁰¹⁸ Nietzsche, Friedrich, “Prólogo de Zaratustra”, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2005, p. 41.

¹⁰¹⁹ “De las tres transformaciones”, *ibidem* 55.

el ser cerrado. Juego donde en un eterno diferir las imágenes se repiten abismando la semejanza en series laberínticas de simulacros que bailan arrojados al caos donde la divinidad y el mal son emparentados.

Lo sacro y lo abyecto, la alegría y la crueldad, la teología y la pornografía conforman así un matrimonio entre el cielo y el infierno (retomando con esta expresión la cara admiración a William Blake por parte de Bataille) que desborda las intensidades del cuerpo. Holocausto de la identidad en el erotismo unido con la muerte que busca en su realización una terrible angustia, a la vez que una exuberancia de placer: “¡Casi demasiado violenta resulta tu corriente para mí, fuente del placer! ¡Y a menudo has vaciado de nuevo la copa queriendo llenarla!”¹⁰²⁰.

Entre Bataille y Klossowski se establecen paralelismos laberínticos que permiten el despliegue de imágenes que no responden a ninguna ley. Despliegue que tiene lugar como resultado de una soberana voluntad de suerte, de una tirada soberana de dados. Insistencia de gestos abisales que hacen erupción. Imágenes cuyo fuego a la vez de mancillar, manifiesta la voluntad de eternidad, de repetición del instante infinito. Rompimiento con el tiempo lineal para acceder al tiempo del juego, que es tiempo del mito parodiado, el tiempo del instante, del eterno retorno, tiempo sin tiempo, tiempo del olvido. Instante donde la vida incandescente acontece en una teatralidad hundida en una felicidad cruel y gozosa, en un baile salvaje y mortal. Júbilo del instante y de adoración de un fuego sagrado.

Bataille y Klossowski así, hacen renacer a los dioses a la vez que crean sus propias divinidades para arrojarse con ello a cultos crueles y gozosos, a la adoración de una libertad ilimitada. Renacimiento de Dioniso y de Diana por un lado; por otro génesis de Marcelle, de Dirty, de Roberte, de Elena, de Edwarda y de un sinfín de divinidades que son a la vez objeto de adoración y cuerpos en sacrificio. Adoración que utiliza diversos objetos (el ojo, la orina, la sangre, los cuadros), diversos recintos (los bosques, los templos, los mataderos, la plaza de toros, los castillos), diferentes ritos (*Las leyes de la hospitalidad*, la repetición de mitos, las corridas de toros, la profanación de los símbolos cristianos para crear los propios, la

¹⁰²⁰ “De la chusma”, *ibidem* 153.

guerra), y que se forja en la insistencia de una repetición maldita y soberana. Ritualidad que crea una hoguera de circular destrucción y de goce soberano. Sacrificio y ritualización religiosa que produce angustia y alegría ante la muerte, que hace del hombre un dios en la tierra, y que permite decir con Zaratustra: “Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí”¹⁰²¹.

Esta ritualidad crea a su vez una comunidad sagrada abocada a la muerte: sea a través del sacrificio y la elisión de la identidad en Bataille, sea a través de *Las leyes de la hospitalidad* y la adoración de Diana o del Baphomet en Klossowski. Comunidad que arroja al ser a espacios que se configuran en un territorio hierático, que es el territorio del erotismo, que es el territorio de la muerte. Esta nueva religiosidad inmanente y profana toma la forma del *Acéphale*: “El *acéfalo* expresa mitológicamente la soberanía consagrada a la destrucción, la muerte de Dios, y en esto la identificación con el hombre sin cabeza se compone y se confunde con la identificación con lo sobrehumano que ES por completo «Muerte de Dios»”¹⁰²². Empero, lo sagrado se exhibe sobre todo bajo la imagen de una mujer desnuda. Mujer desnuda que es común, maldita, sensual y entregada profundamente a la belleza. Belleza donde el ocaso del ser cerrado tiene lugar: “¿Dónde hay belleza? Allí donde yo tengo que querer con toda mi voluntad; allí donde yo quiero amar y hundirme en mi ocaso, para que la imagen no se quede sólo en imagen”¹⁰²³.

La literatura de Bataille y de Klossowski es una insistencia de la desnudez, que no es más que la insistencia de lo imposible. Desnudez (marcada por la caída de la gracia y de las ropas) que exhibe la dulzura de la inasibilidad desgarrada. La desnudez no es un estado, es el arrojó a la inmediatez de la vida. Y en ese sentido es también arrojó a la muerte de los límites. Mirar la desnudez es acceder a la inmediatez que ciega, porque la desnudez es el infinito, la caída, la pérdida, el instante fuera del tiempo, la diferencia, el sacrificio, la comunión y el abismo que acontecen en la liberación de todo ropaje de saber. La desnudez es Dios sacrificado y el renacimiento de los dioses. La desnudez es éxtasis y silencio, es contagio, irrupción, contacto, un sinsentido delirante hundido en la risa y en la guerra: “Quien asciende a las montañas más

¹⁰²¹ “Del leer y el escribir”, *ibídem* 75.

¹⁰²² “Proposiciones” A- 67. Las mayúsculas están en el original.

¹⁰²³ Nietzsche, Friedrich, “Del inmaculado conocimiento”, *Así habló Zaratustra*, *loc. cit.* 187.

altas se ríe de todas las tragedias, de las del teatro y de las de la vida. / Valerosos, despreocupados, irónicos, violentos —así nos quiere la sabiduría: es una mujer y ama siempre únicamente a un guerrero”¹⁰²⁴.

Bataille y Klossowski hacen entonces del cuerpo desnudo la expresión de un no-saber que es superación del saber discursivo por exceso y que apunta a una sabiduría otra, una sabiduría de la intensidad, del cuerpo, del fondo de los mundos. Un no-saber que es arrojado a una “sabiduría salvaje”¹⁰²⁵, que es una sabiduría dionisiaca: “Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría”¹⁰²⁶, afirma Zaratustra. Sabiduría del cuerpo que es libre de toda sujeción al yo, de todo límite, de todo orden, de todo saber. Sabiduría del fondo de los mundos que es fuerza de irrupción, una alteridad que perturba, que contagia la locura y el delirio. Desnudez que es extranjera, nocturna y furtiva, enigmática. La desnudez es así un dios: sea Dioniso, Diana, Marcelle, Simone, Roberte, Elena o Edwarda.

La desnudez así, sólo puede expresarse precisamente en una escritura creada a partir de un lenguaje desnudo, es decir, un lenguaje que recusa el saber para manifestar la inmediatez de la vida que se exhibe en imágenes infamatorias. Lenguaje desnudo que no persigue comunicar sino la comunión de los seres en el sacrificio. Escritura que es pérdida, don, parte maldita, expresión pletórica del instante de una vivencia artística. Las imágenes incendiadas de Klossowski y Bataille (expresadas como cuerpos desnudos, poesía, risa, fiesta, erotismo, embriaguez, sacrificio) acceden así a un arte que se hunde en una revuelta total, incluso contra sí mismo. Las imágenes incendiadas sacrifican, empero son ellas mismas a la vez víctimas y expresión de voluntad de inmolación. Pero inmolación alegre, a saber, risa soberana:

Y a menudo en medio de la risa ese anhelo me arrastraba lejos y hacia arriba y hacia fuera: yo volaba, estremeciéndome ciertamente de espanto, como una flecha, a través de un éxtasis embriagado de sol:

¹⁰²⁴ “Del leer y el escribir”, *ibídem* 74.

¹⁰²⁵ “El niño del espejo”, *ibídem* 133.

¹⁰²⁶ “De los despreciadores del cuerpo”, *ibídem* 65.

—hacia futuros remotos, que ningún sueño había visto aún, hacia sures más ardientes que los que los artistas soñaron jamás: hacia allí donde los dioses, al bailar, se avergüenzan de todos sus vestidos—¹⁰²⁷

Risa y desnudez que no son más que zozobra en el fondo no intercambiable de la vida. Teatro donde las imágenes rompen la división entre lo visible y lo obscuro (entendido como lo abyecto y como lo que está fuera de escena), creando un umbral que las arroja al suspenso, a la indeterminación, al silencio. Imágenes que a través del fuego sacrificador devienen cuadros vivos que permite a la vida darse en espectáculo. Cuadros vivos y cuerpos desnudos emancipados de toda identidad que se muestran como instantes singulares y únicos. De esta manera la creación de Bataille y de Klossowski se vuelca al éxtasis de la afirmación del instante. Un instante que es arrobamiento de goce y de muerte, de risa y de tragedia dionisiaca: afirmación de la vida en la negación de la palabra, apuesta al cuerpo a través de un contra-lenguaje que apunta al silencio. Por tanto creación de una palabra impura que permite al ojo cegado ver la pureza de los cuerpos que es divina.

Ahora bien, estas imágenes incendiadas inmolan el saber, sus elementos, a sí mismas, pero buscan que el fuego se extienda a quien las contemplan. Son así manifestación de vértigo que contagia, dramatización soberana que al romper con el tiempo y el orden, al apostar por el instante, hunde laberínticamente al ojo que queda prendado. Las imágenes de Bataille y Klossowski producen entonces una profunda fascinación: fascinación de los personajes, pero también del lector en tanto que este comparte la contemplación. El fuego así se expande no sólo a la creación sino a la escritura misma cuyo sentido es desgarrado. El incendio sacrifica el sustento de todo saber, de toda metafísica, y con ello las llamas se expanden al sujeto (el creador y al lector) quien a través del hundimiento en el no-saber, a través de la dramatización, puede comprender, de una manera otra, con alivio y gozo, pero también con humillación y angustia, que ellos no son más que apariencia¹⁰²⁸, un nombre propio, una ficción, un impostura gramatical. Sabiduría que muestra el fondo de la vida y de los mundos, discurso rebelde que irrumpe, que sacude, que cuestiona y que arroja a los sujetos, si se

¹⁰²⁷ “De tablas viejas y nuevas”, *ibídem* 279.

¹⁰²⁸ Aquí refraseamos a Borges. Cf. “Las ruinas circulares”, *Ficciones*, EMECÉ, Buenos Aires, 1990, p. 56.

entregan a la libertad de la diferencia, a una danza divina. Danza donde, hundidos en el goce que les contagian los dioses, se celebra la existencia como plétora y como exuberancia del instante que se consume en su propia expresión. Imágenes que yerguen, a partir de los detritus del mundo (desde el punto de vida del orden, la moral y la utilidad), el templo circular de la repetición donde celebraciones y ritualidades acontecen de manera única cada vez, en un movimiento infinito donde el eterno retorno resulta asequible.

La muerte de Dios, y con ello de la identidad, conduce a una fascinación festiva por la muerte que afirma el espectáculo de la vida donde los dioses (aquellos que renacen o aquellos que la escritura crea) danzan entregados al vacío de una celebración imposible. Compartir, en la lectura angustiosa y gozosa, esa celebración es acceder a la comunidad (simulada teatralmente) que Klossowski y Bataille crean en su escritura. Comunidad de muerte y de abismo que se hunde en el goce estético último, soberano e imposible. Comunidad que se repite en la lectura como meandros de un laberinto total y cósmico que hace que el ser devenga él mismo imagen incendiada, imagen incendiada que ríe soberanamente, imagen incendiada que es ella misma divina: “Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: yo mismo me he puesto sobre mi cabeza esta corona, yo mismo he santificado mis risas”¹⁰²⁹. Santificación del incendio dionisiaco que se expande a la tela, al marco, al recinto y al ojo cegado que se consume en un mortal y soberano deleite, y que permite acceder, aun en la angustia y en la muerte, a la misma: “santidad desvergonzada, impúdica”¹⁰³⁰ de una mujer loca y desnuda que, fuera de sí, asume el desafío de correr sin sentido bajo la esplendorosa música de una tormenta que lo aniquila todo, donde la afirmación de la vida se vuelve absoluta.

¹⁰²⁹ Nietzsche, Friedrich, “Del hombre superior”, *Así habló Zaratustra*, loc. cit. 399.

¹⁰³⁰ Bataille, Georges, “La práctica de la alegría frente a la muerte”, A 166.

Bibliografía citada

Siglas y abreviaturas de las obras citadas de Georges Bataille y Pierre Klossowski

- A Bataille, Georges; Caillois, Roger; Klossowski, Pierre; Masson, André, Monnerot, Jules; Rollin, Jean; Wahl, Jean, *Acéphale. Religión, sociología, filosofía*, 1936-39, Caja Negra, Buenos Aires, 2005.
- Textos citados de Georges Bataille:
- “Crónica Nietzscheana”.
 - “La amenaza de Guerra”.
 - “La conjuración sagrada”.
 - “La locura de Nietzsche”.
 - “La práctica de la alegría frente a la muerte”.
 - “Nietzsche y los fascistas”.
 - “Proposiciones”.
- Textos citados de Pierre Klossowski:
- “Creación del mundo”.
 - “Don Juan según Kierkegaard”.
 - “Dos interpretaciones de Nietzsche”.
- Otros Textos
- “Notas sobre la fundación de un Colegio de sociología”, firmado por Georges Ambrosino, Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossowski, Pierre Libra y Jules Monnerot.
- B-AZ Bataille, Georges, *El azul del cielo*, Tusquets, Barcelona, 2004.
- B-CC _____, *El cura C.*, Icaria, Barcelona, 1991.
- B-CI _____, *Charlotte d’Ingerville y otros relatos eróticos*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2008.
- Textos citados:
- “Charlotte d’Ingerville”.
 - “Los borradores de «Paradoja sobre el erotismo»”.
- B-CS _____, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003.
- Textos citados:
- “El aprendiz de brujo”.
 - “El laberinto”.
 - “El lenguaje de las flores”.
 - “Informe”.
 - “La mutilación sacrificial y la oreja cortada de Vincent Van Gogh”.
 - “La práctica de la alegría ante la muerte”.
 - “Lo sagrado”.
 - “Ojo”.
- B-DP _____, *Discusión sobre el pecado*, Paradiso, Buenos Aires, 2005.
- B-EC _____, *El culpable*, Taurus, Madrid, 1974.

- B-EE _____, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- B-EH _____, *Escritos sobre Hegel*, Arena, Madrid, 2005.
- Textos citados:
- “Hegel, el hombre y la historia”.
 - “Hegel, la muerte y el sacrificio”.
- B-EI _____, *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 1972.
- B-EP _____, *El Pequeño*, Pre-Textos, Valencia, 1997.
- B-ES _____, *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996,
- B-FEL _____, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2001.
- Textos citados:
- “¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?”.
 - “Dionisos Redivivus”.
 - “El arte, ejercicio de la crueldad”.
 - “El erotismo, sostén de la moral”.
 - “El mundo en que morimos”.
 - “La guerra y la filosofía de lo sagrado”.
 - “Tómelo o déjelo”.
 - “Zaratustra y el encanto del juego”.
- B-GR _____, *La tragedia de Gilles de Rais*, Tusquets, Barcelona, 1972.
- B-HO _____, *Historia del ojo*, Tusquets, Barcelona, 2003.
- B-I _____, *Lo imposible*, Arena, Madrid, 2001.
- B-IC _____, *Intercambios y Correspondencias (Georges Bataille, Michel Leiris), 1924-1982*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2008.
- B-L _____, *Lascaux o el nacimiento del arte*, Arena, Madrid, 2013.
- B-LE _____, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1997.
- B-LM _____, *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1959. Existe una versión que también utilizamos agregando entre paréntesis un 2: *La literatura y el mal*, Nortésur, Barcelona, 2010.
- B-LS _____, *Libertad soberana*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Textos citados:
- “A propósito de «Por quién doblan las campanas» de Ernest Hemingway”.
 - “Friedrich Nietzsche”.
- B-Manet _____, *Manet*, IVAM, Murcia, 2003.
- B-ME _____, *Madame Edwarda seguido de El muerto*, Tusquets, Barcelona, 1988.
- B-MM _____, *Mi madre*, Tusquets, Barcelona, 1992.
- B-OE _____, *Obras escogidas*, Fontamara, México, 2006.
- Textos citados:
- “La noción de gasto”.
 - “El valor de uso de D.A.F. de Sade”.
- B-ONM _____, *La oscuridad no miente*, Taurus, México, 2001.

- B-OP _____, *El ojo pineal. Precedido de El ano solar y Sacrificios*, Pre-Textos, Valencia, 1997. Este texto incluye “Dossier de *El ojo pineal*”-
- B-PM _____, *La parte maldita*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2007
- B-RS _____, *La religión surrealista, conferencias 1947-1948*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2008.
- B-SN _____, *Sobre Nietzsche*, Taurus, Madrid, 1972.
- B-SS. _____, *La sociología sagrada del mundo contemporáneo*, Zorzal, Buenos Aires, 2006.
- B-TR. _____, *Teoría de religión*, Taurus, Madrid, 1998.
- K-CV _____, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Arena, Madrid, 2004.
- K-DN Pierre Klossowski, Maurice Blanchot, *Decadence of the nude = La décadence du nu*, Black Dog Pub, Londres, 2002.
- Textos citados:
- “La décadence du nu”.
 - “La description, l’argumentation, le récit”.
- K-LB Pierre Klossowski, *Lettres à Betty • Cartas a Betty [1929-1945]*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.
- K-EB _____, *El Baphomet*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2008.
- K-LLH _____, *Les lois de l’hospitalité*, Gallimard, Paris, 2007.
- K-MV _____, Pierre, *La moneda viviente*, Alción editora, Córdoba, 1998.
- K-OC _____, *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento de las damas romanas*, Arena, Madrid, 2006
- K-RCS _____, *Roberte, esta noche*, Tusquets, Barcelona, 1997.
- K-REN _____, *Revocación del edicto de Nantes*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- K-SMP _____, *Sade mi prójimo precedido por El filósofo criminal*, Arena, Madrid, 2005.
- K-TFD _____, *Tan funesto deseo*, Las Cuarenta. Buenos Aires, 2008.
- Textos citados:
- “El lenguaje, el silencio y el comunismo”.
 - “Gide, Du Bos y el demonio”.
 - “La misa de Georges Bataille. A propósito de *L'Abbé C...*”.
 - “Nietzsche, el politeísmo y la parodia”.
- K-TV _____, *Tableaux vivants*, Gallimard, Paris, 2007.
- K-TVEC _____, *Tableaux vivants, Essais critiques 1936-1983*, Gallimard, Paris, 2001.

Otras obras citadas de Georges Bataille y Pierre Klossowski

- Bataille, Georges, “El «viejo topo» y el prefijo super en las palabras superhombre y surrealista”, *Cuaderno gris*, Universidad Autónoma de Madrid, nº 1, 1991.
- Klossowski, Pierre, “Of the Simulacrum in Georges Bataille’s Communication”, *On Bataille: Critical Essays*, Leslie Anne Boldt-Irons ed., SUNY Press, Albany, 1995.

Bibliografía general citada

- Agamben, Giorgio, “Desnudez”, *Desnudez*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011.
- _____, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007.
- _____, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.
- _____, “Elogio de la profanación”, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2005.
- Aristóteles, *Libro V, Metafísica*, Gredos, Madrid, 2006.
- Arnaud, Alain. *Pierre Klossowski*, Éditions du Seuil, París, 2007.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Random House Mondadori, México, 2005.
- Assandri, José, *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2007.
- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Badiou, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos Aires, 1999.
- Baring, Anne y Cashford, Jules, *El mito de la diosa*, Fondo de Cultura Económica, México 2005.
- Barthes, Roland, “La metáfora del ojo”, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2002.
- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980.
- Blanchot, Maurice, “Hablar no es ver”, *La conversación infinita*, Arena, Madrid, 2008.
- _____, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona 1992.
- _____, “La risa de los dioses”, *La amistad*, Trotta, Madrid, 2007.
- _____, *La comunidad inconfesable*, Arena, Madrid, 2002.
- Borges, Jorge Luis, “Las ruinas circulares”, *Ficciones*, EMECÉ, Buenos Aires, 1990.
- Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- _____, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Calasso, Roberto, *La literatura y los dioses*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Castanet, Hervé, *Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, Nueva Visiona, Buenos Aires 2008.
- Castro Flórez, Fernando, “Acteón pierde la cabeza”, *Pierre Klossowski “Integral”*, Ediciones Exposiciones, Madrid, 2007.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1985
- Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, México, 2009.
- _____, *Filosofía de la expresión*, Siruela, Madrid, 2004.
- _____, *Heráclito, la sabiduría griega*, tomo III, Trotta, Madrid, 2001.
- _____, *Introducción a Nietzsche*, Folios ediciones, México, 1983.
- _____, *La sabiduría griega*, Tomo I, Trotta, Madrid, 2008.

- Cuesta Abad, José Manuel, *Clausuras (de Pierre Klossowski)*, Círculo de Bellas artes, Madrid, 2008.
- De Aquino, Tomás de, *Suma Teológica*, tomo II, Club de lectores, Buenos Aires, 1994, _____, *Opúsculo sobre el ser y la esencia: (De ente et essentia)*, Tradición, México, 1974.
- De Cossío, José María, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- _____, “Pensamiento nómada”, *La isla desierta y otros textos*, Pre-Textos, Valencia, 2005.
- _____, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2005. Citado también “Klossowski o los cuerpos-lenguaje” que está incluido contenido en este texto.
- _____, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- _____, *Nietzsche*, Arena, Madrid, 2006.
- _____, *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 1997.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *El Anti Edipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Barral, Barcelona, 1998.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire, *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia 2013.
- Derrida, Jacques, “Sobre la hospitalidad”, *¡Palabra!*, Trotta, Madrid, 200.
- _____, “Cogito e historia de la locura”, “De la economía restringida a la economía general (Un hegelianismo sin reserva)”, “Fuerza y significación” y “La palabra soplada”, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- _____, *La hospitalidad*, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 2000,
- _____, “Firma, acontecimiento, contexto” y “La différance”, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Derrida, Jacques y Roudinesco, Élisabeth, *Y mañana, qué...*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.
- Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, Gedisa, Barcelona, 1997.
- _____, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1983.
- Díaz de la Serna, Ignacio, *Del desorden de Dios*, Taurus, México, 1997.
- Dumoulié, Camille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, Siglo XXI, México, 1996.
- Duras, Margueritte, “A propósito de Georges Bataille”, *Outside*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1986.
- Eurípides, “Bacantes”, *Tragedias*, tomo II, Gredos, Madrid, 1998.
- Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- _____, “La prosa de Acteón” y “Prefacio a la transgresión”, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, volumen I, Paidós, Barcelona, 1999.
- _____, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

- _____, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 2007.
- _____, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1999.
- _____, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- _____, “*Theatrum Philosophicum*”, en Foucault, Michel y Deleuze, Gilles, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Freud, Sigmund, *Tótem y tabú*, Alianza, Madrid, 2002.
- Gasquet, Axel, *La heredad del silencio*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Ariel, Barcelona, 2001.
- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Katz, Buenos Aires, 2008.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 2007.
- Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.
- Kaufman, Eleanor, *The Delirium of Praise. Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001.
- Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, Herder, Barcelona, 1998.
- _____, *Eleusis*, Siruela, Madrid, 2004.
- _____, *En el laberinto*, Siruela, Madrid, 2006.
- _____, “El niño original” en Kerényi, Karl y C. G. Jung, *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*, Siruela, Madrid, 2004.
- Kigsley, Peter, *En los oscuros lugares del saber*, Atalanta, Girona, 2006.
- Krauss, Rosalind E., *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997.
- Kristeva, Julia, “Bataille solar, o el texto culpable”, *Historias de amor*, Siglo XXI, México, 2009.
- Leiris, Michel, *Espejo de la tauromaquia*, Arena, Madrid, 2014.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*, El acantilado, Barcelona, 2001.
- Lytard, Jean-François, *Economía libidinal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- Macherey, Pierre, *¿En qué piensa la literatura?*, Siglo del hombre editores, Bogotá, 2003.
- Martin, Jay, *Campos de fuerza*, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Michon, Pierre, *Vidas minúsculas*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Mirbeau, Octave, *El jardín de los suplicios*, El olivo azul, Córdoba, 2010.
- Morey Miguel, “Georges Bataille. Sacrificio y experiencia pura”, *Psiquemáquinas*, Montesinos, Barcelona, 1990.
- _____, “De la santificación de la risa” y “SATISFACTION. (I Can’t Get No)”, *Pequeñas doctrinas de la soledad*, Sexto Piso, Madrid, 2007.
- Nancy, Jean-Luc, *Embriaguez*, Ediciones La Cabra, Avellaneda, 2004,
- _____, *La comunidad desobrada*, Arena, Madrid, 2001.
- _____, *Noli me tangere*, Trotta, Madrid, 2006.
- Nietzsche Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Valdemar, Madrid, 2005.
- _____, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2005.
- _____, *Ecce homo*, Alianza, Madrid, 2006.
- _____, *El crepúsculo de los ídolos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

- _____, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2005.
- _____, *La ciencia jovial*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- _____, *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 2006.
- _____, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 2001.
- _____, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 2007.
- Otto, Walter F., *Los dioses griegos*, Siruela, Madrid, 2003.
- _____, *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, Madrid, 2006.
- Ovejero, José, *La ética de la crueldad*, Anagrama, Barcelona, 2012.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Cátedra, Madrid, 2009.
- Platón, “Banquete”, *Diálogos*, volumen III, Gredos, Madrid, 1992.
- Quignard, Pascal, *El sexo el espanto*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2005.
- _____, *Georges De La Tour*, Pre-Textos, Valencia, 2010.
- _____, *Las sombras errantes*, La Cifra, México, 2007.
- _____, *Los desarzonados*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2013.
- _____, *Retórica especulativa*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2006.
- _____, *Vida secreta*, Espasa, Madrid, 2003.
- Rancière, Jacques, *El destino de las imágenes*, Prometeo, Buenos Aires, 2009.
- Revuelas, José, *El apando*, Ediciones Era, México, 2003.
- Rosset, Clément, *El principio de la crueldad*, Pre-Textos, Valencia, 1994.
- Roudinesco, Élisabeth, *Lacan. Esbozo de una vida*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2000.
- Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- San Agustín, *La ciudad de Dios, Obras completas*, tomo XVI, Bibliotecas de autores cristianos, Madrid, 2004.
- Sontag, Susan, “Sade y Bataille”, *Revista de la Universidad de México*, nº 3-4 Noviembre-diciembre, 1977, en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/>.
- Surya, Michel, *Georges Bataille. La muerte obra*, Arena, Madrid, 2014.
- Tertuliano, *Apologético*, Gredos, Madrid, 2001.
- Vattimo, Gianni, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Ediciones Península, Barcelona, 2003.
- _____, “El nihilismo y el problema de la temporalidad”, “Nietzsche y la hermenéutica contemporánea” y “Nietzsche 1994”, *Diálogo con Nietzsche, Ensayos 1961-2000*, Paidós, Barcelona, 2002.
- _____, “La muerte en Grecia, una muerte de dos caras”, *El individuo. La muerte y el amor en la antigua Grecia*, Paidós, Barcelona, 2001.
- _____, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Siglo XXI, Madrid, 2003.
- Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, “Caza y sacrificio en la *Orestíada* de Esquilo”, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, volumen I, Taurus, Madrid, 2002.

- Vernant, Jean-Pierre y Frontisi Ducroix, F., “Figuras de la máscara en la antigua Grecia” en Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, volumen II, Taurus, Madrid, 2002.
- Veyne, Paul, “El llamado fresco de los misterios en Pompeya”, Veyne, Paul, Lissarague, François y Frontisi-Ducroux, Françoise, *Los misterios del gineceo*, Akal, Madrid, 2003.
- Zambrano, María, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Žižek, Slavoj, *Órganos sin cuerpo*, Pre-Textos, Valencia, 2006.