

“El sol en toda su gloria: George Bataille y la importancia de experimentar la imagen de la materia baja”.

“The Sun in all its Glory: George Bataille and the Importance of Experiencing the Image of Base Matter.”

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7/Site%20Folder/miguel.html>)

Miguel Jara

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Resumen: En su época como editor y redactor de la revista Documents, Georges Bataille sienta las bases de gran parte de la crítica radical que extenderá a lo largo de su vida. En este periodo existe una preocupación intensa por la experiencia de aquello que rompe con las estrategias de categorización y apropiación, con aquello que denuncia un portal de huida frente al gobierno del ‘idealismo’. Este artículo está dedicado a exponer una posible traza conceptual que se manifiesta entre las líneas de sus diversas entradas en la revista, que destaca la importancia de la experiencia de la imagen de la ‘materia baja’ como uno de dichos portales, de tales develamientos. Este interés particular en la imagen, como la mayoría de su pensamiento, está guiado por directrices que no encuentran sus raíces dentro de los campos convencionales de estudios en arte, sino en un terreno en donde la experiencia humana es el centro del huracán.

Palabras clave: Georges Bataille – Materia baja – Documents.

Abstract: During his time as editor and writer for Documents magazine, Georges Bataille laid down the foundations for the kind of radical critique he would develop throughout his life. This time period is characterized by an intense concern for experiencing that which breaks with appropriation and categorizing strategies, with whatever signaled an exit from the rule of “idealism.” This article aims at bringing to light a possible conceptual trace apparent in the lines of his many magazine entries, in which he highlights the importance of “base matter” as one of such ways out, as one of such revelations. His particular interest for images--as most of his thought--was guided by parameters not to be found among the usual inquiry fields of art research, but in a place where human experience is at the eye of the storm.

Keywords: Georges Bataille – Base matter – Documents.

...no sabemos emplear la sangre ni los huesos para romper la regularidad de los días que se nos pierden como el contenido de un barril mal unido.

Bataille, *L'esprit moderne et le jeu des transpositions.*⁽¹⁾

La idea tiene sobre el hombre [humano] el mismo poder degradante que un arnés sobre un caballo: puedo quejarme y gemir, pero no veo a derecha ni izquierda, la cabeza está atada y jalada por la idea que aturde y hace marchar derecho a todos los hombres [humanos], bajo la forma, entre otras, de papel impreso bajo las armas del estado.

Bataille, *Le jeu lugubre.*

¹ Así como ésta, todas las citas hechas de los artículos de la revista Documents, fueron traducidas por mí. Bataille tiende a utilizar “hombre” como su referente de asociación genérico, añadí “[humano]” para abrir un poco el comentario y evitar la acotación proveniente del peso sobre este tipo particular de subjetividad.

Los perros oscuramente enfermos por haber tenido que lamer los dedos de sus amos tanto tiempo, aúllan a la muerte en el campo justo en medio de la noche.

Bataille, *Le jeu lugubre*.

De los proyectos editoriales más admirables que he tenido la oportunidad de conocer hasta ahora, *Documents*⁽²⁾, editado por Georges Bataille entre 1929 y 1930, es uno de los más interesantes. Gracias al tono particular de muchos de los artículos, del conjunto de intereses que definían sus componentes, de su riqueza visual y de su atrevida aproximación activista, la riqueza de esta publicación es notable y es una lástima que no existan traducciones de su totalidad en otros idiomas distintos a su francés original.

Existen muchos investigadores que se han aproximado a la publicación, incluso existen algunos especialistas y algunos libros significativos, pero con excepción del capítulo *The Subversive Image* en George Bataille: *A Critical Introduction* de Benjamin Noys, en casi ninguna de las fuentes que he podido encontrar, existe un análisis de la importancia de la imagen y su experiencia en las publicaciones de Bataille en dicho proyecto, el cual fue tan importante para el desarrollo de su pensamiento en años posteriores⁽³⁾. Bataille nació en 1897, en 1929, año en el que comenzó la publicación, tenía 31/32 años. La relevancia del análisis sobre este aspecto es evidente ya que la mayoría de las entradas que hace en la revista están centradas en reflexiones sobre la imagen y en los modos de categorización y localización de ciertos fenómenos de nuestra experiencia material.

Al realizar un proceso de análisis intertextual entre todas sus entradas en la revista, resulta que su argumentación está sostenida sobre ciertos ejes que fundamentan sus reflexiones acerca de estos dos intereses (la imagen y los modos de categorización y localización de la experiencia material), que él relaciona directamente con algunos motivos específicos con los que define de manera general la ontología que reinaba en su momento y lugar. Este trazo ontológico está centrado en las consecuencias de la relevancia hegemónica dada al *idealismo* helénico (platónico) y su adaptación al ambiente capitalista-industrializado europeo. Bataille de manera directa y explícita condena los modos de configuración de lo “real” y de la vida desde esta ontología, siendo ahí precisamente en donde sus reflexiones sobre el poder de ciertas imágenes resultan una pieza clave en su argumentación y el modo en el que lo aborda presenta una serie de particularidades analíticas, que hacen de su perspectiva sobre la imagen algo que vale la pena exponer en este momento.

De manera general se podría afirmar que los estudios sobre la imagen han estado dominados, en el contexto académico, por la perspectiva de investigadores que se han centrado en los diversos problemas de la imagen suponiendo que ésta está vinculada a un soporte material que la objetualiza. Así, muchas reflexiones sobre la imagen y el poder de su experiencia versan sobre discusiones formales frente a un conjunto de obras provenientes de diferentes culturas, épocas y contextos de producción. Esta aproximación

² Existe una publicación digital de la Biblioteca Nacional de Francia de todos los fascículos de la revista escaneados que está disponible para descarga gratuita en el siguiente link:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date.r=Documents+1929.langEN>

³ “Sin embargo, si es imposible no prestar más que un interés episódico a ciertas imágenes, ellas podrían servir para permitir suponer vagamente aquello que quedaría si uno suprimiera paso a paso toda especie de transposición.” (Bataille, *L'esprit moderne et le jeu des transpositions* 52)

entonces resulta estar cercana de a las disciplinas académicas de la historia y teoría del arte, o bien, incluso de la historia de la cultura.

La hegemonía de este tipo de acercamiento ha opacado en buena medida otra aproximación a los estudios de la imagen, que la vinculan principalmente como un fenómeno de experiencia psíquica que es independiente de los modos de su materialización, incluso el trabajo con ciertas imágenes bajo esta aproximación se realiza con imágenes objetualizadas, así mismo que con imágenes sin soporte material. Dentro de esta aproximación se podrían incluir los trabajos de diversos psicoanalistas tanto de afiliación junguiana como freudiana/lacaniana, así mismo como algunas de las reflexiones de transmisión energética propuesta por Aby Warburg. Gracias a este tipo de aproximación, que no se fundamenta en el carácter material de ciertas imágenes, estos estudios incluyen una serie de términos que destacan diferentes capacidades y fenómenos de los modos de nuestra mente frente a la experiencia, como los son: la imaginación, la fantasía, los arquetipos, el sueño, la afectación formal, entre otros.

El estudio propuesto por Bataille en la época de la publicación de *Documents* se podría vincular a este último tipo de iniciativa, gracias a que su argumentación está estrechamente vinculada con los modos en los que nuestra experiencia psíquica entra en dialogo con el mundo y particularmente con los modos en los que esta experiencia, gracias a la relevancia de ciertas imágenes, se disloca contradiciendo muchos de los supuestos ontológicos, para él propios del idealismo, con los que configuramos lo “real” y nuestros modos de abordar la vida. Su aproximación parte de un tipo de imagen que es más un fenómeno de la experiencia psíquica que una producción cultural.

Me parece importante exponer estas reflexiones sobre su pensamiento, porque debido a que su énfasis en las potencias psíquicas, de entrada ya opacado en el contexto general de los estudios de la imagen, está articulado desde una perspectiva que no obedece a los planteamientos metodológicos de ninguna disciplina y de la misma manera no obedece a la profundización de un conocimiento disciplinario. Así, sus reflexiones están planteadas sin los intereses particulares de la psicología, ni del psicoanálisis, ni de la historia del arte. Ni obedecen a ninguna de sus aspiraciones arquitectónicas. Es un pensamiento solitario sobre nuestros modos de estar en el mundo, que por lo mismo se toma atrevimientos transversales que llegan a conclusiones muy sugerentes, en este caso en relación a la experiencia psíquica de las imágenes y las potencias particulares de algunas de ellas para alterar radicalmente los ritmos de nuestros automatismos ontológicos.

El sol, lo heterogéneo, la aporía

El sol, ese astro enorme alrededor del cual orbitamos y del que recibimos la energía y la luz para vivir, esa esencia con la que tenemos un contacto psíquico íntimo según la importancia de su personificación divina en diferentes culturas; ese sol, el mismo que ilumina tus días y te presenta el paisaje, tiene para Bataille dos espacios de afectación cuya diferencia marca para él la posibilidad del contacto a través de la experiencia con lo *absolutamente otro*, lo *heterogéneo*, que es principalmente la manifestación de la temida

aporía reinante en el mundo, del abandono inclemente y temporal del principio configurador del Dios del orden, del Dios de la idea.

Los dos espacios de afectación son la vivencia del sol convencional, regida por la vinculación *poética* con la “serenidad matemática y la elevación del espíritu” (Bataille, *Soleil pourri* 173); y la producida por la fijación constante de la mirada en el sol, identificada con “la eyaculación mental, la espuma en los labios y la crisis de epilepsia” (Bataille, *Soleil pourri* 173). El segundo espacio de afectación, propio del águila, será el que le interesará principalmente: *la experiencia del sol en toda su gloria*.

Ícaro y Van Gogh serán sus vehículos. El primero, fascinado, se desliga de los modos de conservación por acercarse sin medida al astro solar pagándolo con su muerte; el segundo es hipotéticamente presentado como un auto-mutilador sacrificial, activado por una revelación de ese sol flameante y abrumador. Esta experiencia del sol, que es en últimas una revelación mística, además de estar asociada, como él afirma, con la demencia o el humano acéfalo, es una de las experiencias que manifiesta el aspecto aporético del mundo en nuestra cara, la realización práctica de la liberación del mundo de los órdenes contingentes establecidos por principios del *idealismo*, una experiencia de desvinculación total con el *juego de transposiciones*. En su forma secular consiste en la experiencia radicalmente descategorizante de lo *informe*⁽⁴⁾.

La materialidad baja y las imágenes artificiales

A pesar de que esta experiencia resulta muy específica y poderosa, Bataille afirma que su afecto es aproximable a partir de ciertas imágenes artificiales o de readecuaciones categóricas frente a ciertos fenómenos en los que se encuentra latente, aunque oculta, una materialidad *baja*. En el caso de las imágenes artificiales, la obra contemporánea de Pablo Picasso resulta su ejemplo casi exclusivo. En el campo de las críticas de categorización sus ejemplos serán variados aunque la metodología de análisis, el *materialismo bajo*, y la diferenciación del fenómeno obedezca a los mismos planteamientos. Los ejemplos que presenta son principalmente el dedo gordo del Pie (la parte del cuerpo más humana de lo humano, además de una de las más excluidas), los monstruos (los seres que contradicen los planteamientos de definición de la especie misma) y las flores (que marcan en la experiencia una dominante relación con lo putrefacto y la fragilidad).

El caso de la pintura de Picasso, su vehículo para fundamentar la potencia de ciertas imágenes artificiales, es presentado en dos escritos en los que esta conexión entre la

⁴ “Un diccionario debería comenzar a partir del momento en el que ya no se diera más el sentido, sino la necesidad de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo teniendo tal sentido, sino un término que sirve para descategorizar [*déclasser*], requiriendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa no está contenido en ningún sentido y se aplasta por todas partes como a una araña o a una lombriz. Se debería, en efecto, para que los hombres [humanos] académicos estén contentos, que el universo tome forma. La filosofía por completo no tiene otro objetivo: Se trata de poner un cubrimiento a lo que es, un cubrimiento matemático. Por el contrario afirmar que el universo no se parece a nada y que no es otra cosa que informe, es lo mismo que decir que el universo es alguna otra cosa como una araña o un escupitajo.” (Bataille, *Informe*)

experiencia de la mirada fija en el sol y el impacto psíquico desde el artificio se hace explícito. El primero, *Le jeu lugubre*, en el que afirma que la dislocación formal contenida en las composiciones de los retratos de Picasso, es capaz de generar a su vez una *dislocación* capaz de hacer abortar el proceso mental que converge en la *idea*, es decir de impedir la filtración de la experiencia desde los parámetros de lectura propios de la estrategia superficialmente domesticante del *idealismo*⁽⁵⁾. En el segundo, *Soleil pourri*, que aparece en el tercer fascículo de 1930, que es en su totalidad un homenaje a Picasso, vincula sus pinturas directamente con la experiencia extática de Ícaro en sus últimos momentos antes de caer.

Bataille es bastante explícito en diferenciar la pintura de Picasso, y una obra de Dalí, de otras obras pertenecientes a la vanguardia modernista dominante en la atmósfera de su contexto: París, Francia 1929-1930. La potencia de sus obras no radica en la realización del gesto anti-axiomático del arte moderno frente a la academia, sino en algo propio de la labor de su autor⁽⁶⁾. Incluso Bataille es bastante desdeñoso frente a lo que denomina como el *espíritu moderno*, que resulta en último término ser un gesto *poético*⁽⁷⁾ y por lo tanto contenido dentro de la episteme fundamentada en el *idealismo* platónico y las estrategias del *deber-ser* (*devoir-etre*)⁽⁸⁾.

⁵ “Si las formas reunidas por un pintor sobre una tela no tuvieran una repercusión, si por ejemplo, ya que hablamos de voracidad (incluso dentro del orden intelectual), de las sombras horribles que se chocan en la cabeza, si las mandíbulas de dientes horribles no salen del cráneo de Picasso para dar miedo a aquellos que todavía tienen el coraje de pensar honestamente; la pintura sería entonces buena a lo más para distraer a la gente de su rabia, de la misma forma que los bares o las películas americanas. Pero por qué dudar en escribir que cuando Picasso pinta, la dislocación de las formas conduce a una dislocación del pensamiento, es decir que el movimiento intelectual inmediato, que en otros casos resulta en la idea, aborta. No podemos ignorar que las flores son afrodisiacas, ni que una sola carcajada puede atravesar y levantar a toda una multitud, ni que un aborto tan obstinado sea el grito estridente y susceptible de repercusión de un non serviam opuesto por la brutalidad humana a la idea.” (Bataille, *Le jeu lugubre* 369)

⁶ “Sin embargo, se podría decir que la pintura académica corresponde a una elevación del espíritu sin exceso. En la pintura actual, por el contrario, la búsqueda de una ruptura con la elevación es llevada a su punto más alto, el ímpetu de una pretensión engeguedora tiene su lugar en su elaboración, o en la descomposición de las formas, pero eso solo es sensible, rigurosamente, en la pintura de Picasso.” (Bataille, *Soleil pourri* 174)

⁷ Al estar estrechamente vinculada con la estética y así con la configuración del espacio de lo sensible, la poética, hija de la epistemología del idealismo, será entonces la directriz reductora de los parámetros de la experiencia del arte, de sus posibilidades de impacto y de la definición de los espacios posibles de la experiencia estética. Por otro lado la existencia de lo poético, el espacio de la experiencia definido por la poética, resulta para Bataille en muchas ocasiones la puerta de escape que se utiliza para evitar el enfrentamiento con la naturaleza salvaje y atemorizante del mundo y de nosotros mismos. “La mayoría de los seres humanos son naturalmente débiles y no se pueden abandonar a sus instintos más que en la penumbra poética.” (Bataille, *Le gros orteil* 302)

⁸ “El espíritu moderno nunca ha conducido, ni en el mejor de los casos, a otra cosa distinta que a sustituir esa posibilidad del hombre [humano] totalmente sofocado por el horror, sin importar de que tipo, con los cuadros ya establecidos. El espíritu moderno solamente ha presentado métodos aplicables a la literatura o a la pintura.” (Bataille, *L'esprit moderne et le jeu des transpositions* 51)

“Las obras de los pintores modernos mas grandes pertenecen, si se quiere, a la historia del arte, incluso al periodo más importante de dicha historia, pero evidentemente se debería criticar que ésta no dispone de la vivencia de imágenes mucho mas obsesionantes.” (Bataille, *L'esprit moderne et le jeu des transpositions* 49)

Así, de esta doble vinculación se concluye que existe una posibilidad de tránsito, posiblemente limitada, de la experiencia del *sol en toda su gloria* a través de ciertos espacios de figuración artificial. Es decir que la presentación de la imagen de la *materia baja*, aquella materia impactante que es esencialmente irreducible al *juego de transposiciones*, logra alcanzar cierto nivel de la experiencia de lo *informe*, es decir de un sumergimiento temporal dentro de lo *heterogéneo* desde la experiencia de un artificio pictórico, en este caso a través de la *dislocación de las formas*.

Es imposible para mí tener certeza sobre el modo en el que Bataille percibía las obras de Picasso, pero sí puedo hacer una presentación de mi análisis sobre los retratos de los que él hablaba, teniendo en mente el deseo de saber qué quería decir con *dislocación formal* en este caso y cuál es su posible afecto⁹).

De manera general se puede reconocer en los retratos de Picasso de esa época, finales de los años 20, una notable construcción figurativa desde geometrías bien definidas de color plano, complementadas con figuraciones sencillas de ojos y dentaduras (o bocas). Esta combinación es realizada de una manera tal que las figuraciones geométricas constituyen el cuerpo (ya siendo cara o dorso) como fruto de la articulación de la distribución de los ojos y las dentaduras, así su dislocación en una primera aproximación puede ser identificada con el modo en el que Picasso dispone de estas últimas figuraciones, para generar una serie de expresiones muy sugestivas, que nos presentan en su conjunto una serie de rostros bastante impactantes en términos de la naturaleza de su emocionalidad: los personajes se presentan en momentos de tal intensidad gestual, que podría decirse que rozan en lo *inhumano*, están en un estado de la emoción que supera los controles de las limitaciones convencionales de la expresividad, así como ocurre en los momentos propios del *ek-stasis* (estar fuera de sí).¹⁰

Una composición de ojos y bocas tiene la particularidad de ser capaz de generar rostros, es decir sistemas de referencia facial, casi en cualquiera forma en la que dichos elementos se encuentren distribuidos, pero las operaciones formales de Picasso dirigen esta generación a gestualidades generalmente imposibles que sugieren una experiencia de desdoblamiento y una posible experiencia de liberación *animal* en aquellos que vemos retratados. Su impacto podría verse acotado dentro de esta sugerencia pictórica del estado ek-stático de otro que vemos manifestarse justo en ese momento de animalidad totalmente liberada de la *forma*. Para Bataille estos gestos, las mandíbulas en particular, están dotados de una experiencia atemorizante para aquellos que “todavía tienen el atrevimiento de pensar honestamente” (Bataille, *Le jeu lugubre* 369), las mandíbulas surgen como amenazas terribles. La impresión de estas imágenes, dice él, es capaz de generar la imposibilidad del proceso que conduce a la idea, es decir que su impacto

⁹ “Sería fácil mostrar que la palabra permite solamente contemplar en las cosas las características que determinan una situación relativa, es decir las propiedades que permiten una acción exterior. Sin embargo, el aspecto introduciría los valores decisivos de las cosas (Bataille, *Le langage de fleurs* 162)

¹⁰ “La ruptura de la homogeneidad personal, la proyección fuera de sí de una parte de sí mismo, con su carácter lejano y doloroso, aparecen regularmente ligadas a las expiaciones, a los duelos o a los permisos que son evocados por el ceremonial de entrada en la sociedad adulta”. (Bataille, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh* 17).

resulta tan tocante que el procedimiento de diferenciación abstracta de lo real, propio de la categorización desde ideales, no se activa, se aborta, la experiencia resulta abrumadora.

La experiencia de lo informe y la seducción de lo bajo

Cuando Bataille aborda, por el otro lado, la presentación de ciertos fenómenos con el objetivo de reconfigurar el modo en el que su categorización cultural los presenta convencionalmente en su contexto, él recurre a una estrategia muy particular, pero que aplica en general en sus análisis: Traer al frente de la discusión el modo en el que la experiencia de los fenómenos nos los presentan en su materialidad, su *presencia real*, para resaltar la contingencia de los trazos abstracto/simbólicos, *transpuestos*, bajo los cuales se asocian convencionalmente y que cancelan el carácter *bajo* de ciertas de sus actualizaciones⁽¹¹⁾. Así el dedo gordo del pie, en *Le gros orteil*, es presentado como la parte del cuerpo más humana en el humano: aquella que permite nuestra posición erguida. El pie del humano y así sus dedos, están “hundidos en el barro”, son feos, no se muestran en público; mientras que se quiere mantener la idea de que las aspiraciones del humano son elevadas y lejanas de esa suciedad, así como lo está su cabeza de ese barro que lo sostiene⁽¹²⁾. Las flores, en *Le langage des fleurs*, además de su convencional vinculación con el amor son presentadas con el objetivo de resaltar que su vida es corta y así, nuestra experiencia de las flores está más vinculada con la putrefacción y la fragilidad⁽¹³⁾. En este caso en particular resalta que la vinculación de las flores con el amor está más bien dada por la corola que por los órganos sexuales contenidos por ella, siendo en este caso una flor sin pétalos algo mórbido, *bajo*; su opuesto dialéctico en este caso es la raíz que presenta como inevitablemente baja y fundamental.

¹¹ “Lo que revelan la configuración y el color de la corola, aquello que traiciona la suciedad del polen o de la frescura del pistilo, no puede ser expresada adecuadamente con la ayuda de lenguaje; sin embargo, es inútil descuidar, como ocurre generalmente, esta inexpressable presencia real y de rechazar como un absurdo pueril ciertas tentativas de interpretación simbólica.” (Bataille, *Le langage de fleurs* 160)

¹² “La división del universo en infierno subterráneo y en cielo perfectamente puro, es una concepción indeleble, el barro y las tinieblas son los principios del mal, así como la luz y el espacio celeste son los principios del bien: los pies en el barro y la cabeza un poco cerca de la luz, los hombres [humanos] imaginan obstinadamente un flujo que los elevará sin retorno dentro de ese espacio puro. La vida humana contiene la rabia de ver que se trata de un movimiento de ida y vuelta de la inmundicia al ideal y del ideal a la inmundicia, rabia que es fácil de expiar en un órgano tan bajo como un pie.” (Bataille, *Le gros orteil* 297)

¹³ La contraposición proviene, en este caso, de hacer una comparación con los supuestos frente a lo promedio como método de estructuración abstracta, en particular en el caso de las “imágenes compuestas” de Francis Galton. Estas imágenes provenientes de la superposición de muchos retratos de rostros de personas en un mismo negativo, muestran entre sus difuminaciones los rasgos más o menos definidos de un rostro promedio, que además resulta cercano a cierto tipo de distribuciones geométricas, que tienden a ser asociadas con lo bello, lo ideal⁽¹⁵⁾ Para Bataille esta utilización de lo promedio es una de las metodologías de categorización y definición de la idea en abstracto: resalta parámetros ideales, definibles, de configuración y de comportamiento con los que se pretende trazar las componentes de lo que debe-ser el mundo. El rostro promedio es presentado en su época como el rostro ideal. Así como el círculo, resultante de la superposición de una variedad de piedras del mismo tamaño, sería la figura ideal, geométrica, aunque realmente distante de la experiencia de cada una en su inevitable particularidad. Los monstruos son frente a lo promedio una irregularidad extrema.

El último caso principal de esta aproximación está dado por ciertas reflexiones frente a los monstruos en *Les écarts de la nature*. Los monstruos son aquellos seres que a pesar de ser parte de las posibilidades genéticas de una especie, resultan tan radicalmente lejanos de las proporciones y distribuciones de lo promedio, que contradicen los fundamentos mismos de la categoría que define a la especie misma. Los monstruos, afirma Bataille, son contemplados como anti-naturales, en donde “natural” está acotado por principios abstractos sobre el mundo, generados por la ontología misma del *idealismo*.⁽¹⁴⁾

La contraposición proviene, en este caso, de hacer una comparación con los supuestos frente a lo promedio como método de estructuración abstracta, en particular en el caso de las “imágenes compuestas” de Francis Galton. Estas imágenes provenientes de la superposición de muchos retratos de rostros de personas en un mismo negativo, muestran entre sus difuminaciones los rasgos más o menos definidos de un rostro promedio, que además resulta cercano a cierto tipo de distribuciones geométricas, que tienden a ser asociadas con lo bello, lo ideal⁽¹⁵⁾. Para Bataille esta utilización de lo promedio es una de las metodologías de categorización y definición de la idea en abstracto: resalta parámetros ideales, definibles, de configuración y de comportamiento con los que se pretende trazar las componentes de lo que *debe-ser* el mundo. El rostro promedio es presentado en su época como el rostro ideal. Así como el círculo, resultante de la superposición de una variedad de piedras del mismo tamaño, sería la figura *ideal*, geométrica, aunque realmente distante de la experiencia de cada una en su inevitable particularidad. Los monstruos son frente a lo promedio una irregularidad extrema.

En cada uno de los tres casos anteriores el giro hacia el proceso de descategorización está dado por un cierto tipo de *seducción baja*: profunda, vergonzosa, de una agitación erótica fuera de los márgenes, manifestables en diversas situaciones de dislocación de los órdenes de relación en la experiencia de cada ejemplo. Así la prohibición del dedo gordo del pie está vinculada con el fetiche erótico de chuparlo o verlo, las flores con el proceso extático “del Marqués de Sade, que encerrado con los locos, mando traer las más hermosas rosas para arrancarles los pétalos sobre un foso de estiércol” (Bataille, *Le langage de fleurs* 164), y los monstruos por lo que genera su experiencia misma que resulta explotada en muchos shows de circo, y de variedad⁽¹⁶⁾. Esta seducción baja es para Bataille un factor que diferencia radicalmente la aproximación material, en relación a determinados objetos o fenómenos, de la aproximación filosófica o poética. Estas últimas, como se ha dicho, se constituyen desde la parametrización abstracta y así quedan englobadas en un espacio definido del mundo, en una imagen del intelecto que busca, además, ser congruente. En estos casos en particular esta seducción baja, profunda y

¹⁴ “No puede haber ninguna duda: la sustitución de las formas naturales por abstracciones, utilizadas comúnmente por los filósofos, aparecerá no solo como extraña, sino absurda.” (Bataille, *Le langage de fleurs* 164)

¹⁵ “Es interesante observar que si uno dice que las flores son bellas, es porque parecen conformes a lo que debe-ser, es decir que ellas representan, por aquello que son, el ideal humano”. (Bataille, *Le langage de fleurs* 162)

¹⁶ “Un “fenómeno” de feria cualquiera, provoca una impresión positiva de incongruencia agresiva, un poco cómica, pero una gran generadora de incomodidad. Esta incomodidad esta oscuramente vinculada con una seducción profunda” (Bataille, *Les écarts de la nature* 79)

vergonzosa, se manifiesta precisamente por el carácter bajo de su articulación, por su radical enfrentamiento transgresivo con los ánimos categorizantes, de la misma manera que ocurre con algunas de las pinturas de Picasso.⁽¹⁷⁾

El desvelamiento de lo absolutamente otro y el abandono de temporal del idealismo

Para Bataille lo que opera en estos espacios de aproximación a la experiencia de lo *informe*, la experiencia de la descategorización (el abandono temporal del *idealismo*), es una *de-velación*. La de-velación de un aspecto oculto de la realidad, un aspecto aterrador, que se trata de excluir de las posibilidades de desarrollar la vida en el esquema ontológico, heredero del *idealismo*, criticado por él. Este deseo de exclusión y ocultamiento de lo *absolutamente otro*, es una necesidad para dar a la *conservación* un papel protagónico en los modos de administración de la vida y la relación con la muerte.

Entre las experiencias resaltadas por él en relación a la vivencia de esta revelación la más repetida se refiere al devenir *animal*, el devenir *bestia* (*bête*)⁽¹⁸⁾, o a la renuncia ritual como es el caso de ciertos auto-mutiladores como Van Gogh. El devenir *animal*, esta *metamorfosis*, es principalmente un de-velamiento de una realidad interior irreductible y excesiva que sale a flote en la experiencia ek-stática de lo *bajo*. La alineación de la boca con la columna en el gesto de mandar la cabeza hacia atrás, manifiesta en la risa desenfrenada, en los episodios de epilepsia y en los gritos de dolor profundo, es un reflejo de esta iniciativa desde el gesto corporal del humano hacia la distribución anatómica lineal de muchos animales ano-boca. Esta *bestia* es la que se contempla en los retratos de Picasso, ese momento de desarticulación erótica que excede las proyecciones de la construcción del ego⁽¹⁹⁾.

La dialéctica de las formales y la irregularidad extrema

Algo particular de *Les écarts de la nature*, el artículo sobre los monstruos, es la inclusión de una metodología que Bataille enuncia, siguiendo la terminología de Sergei Eisenstein, como la “dialéctica de las formas”. En enero 17 de 1930, Sergei Eisenstein es invitado a

¹⁷ “Lo que uno ama, es amado sobretudo en la vergüenza y desafío a cualquier amante de la pintura a amar una tela tanto como un fetichista ama un zapato”. (Bataille, *L'esprit moderne et le jeu de transpositions* 50-51)

¹⁸ “En particular un par de entradas cortas del diccionario, *Metamorphose* y *Bouche*, están dedicadas exclusivamente a este tema: “Se podría definir la obsesión de la metamorfosis como una necesidad violenta, confundiendo por otro lado con cada una de nuestras necesidades animales, que excita a un hombre [humano] para salirse de golpe de los gestos y actitudes exigidos por la naturaleza humana: por ejemplo un hombre en medio de otros, en un apartamento, se arroja sobre su vientre y va a comer la comida de su perro. De esta manera hay en cada hombre [humano], un animal encerrado en una prisión, como un convicto, y tiene una puerta, y si uno entreabre esa puerta, el animal se precipita por salir como un prisionero que encuentra una salida; entonces, temporalmente, el hombre [humano] cae muerto y la bestia se comporta como bestia, sin ninguna preocupación de provocar la admiración poética del muerto”. (Bataille, *Métamorphose (Animaux sauvages)* 333-334)

¹⁹ “Sean lo que sean el aire puro, la bóveda celeste, las montañas altas y el océano; o son más que las decoraciones almacenadas y decaídas de la meditación metafísica y se deben buscar, a las buenas o a las malas, otros trampolines para saltar fuera del abismo.”. (Bataille, *Le tour du monde en quatre-vingts jours* 260)

dar una conferencia en la Sorbona como presentación de sus modos de producción en la Unión Soviética, acompañada de la proyección, que no se realizó debido a la censura de la policía, de su última película, “La línea general”.

La conferencia, *Los principios del nuevo cine ruso*, tuvo dos partes. La primera estuvo dedicada a explicar el modo de producción de las películas en el régimen soviético de la URSS, el cine de masas, enunciando muchas de las diferencias con el cine comercial de Europa y Estados Unidos; y la segunda estuvo dedicada a exponer algunos de los principios teóricos que existían en el “nuevo” cine ruso y con los que iba a trabajar en su siguiente proyecto, nunca realizado, *El capital de Marx*. Estos principios teóricos se fundamentaban en una serie de estudios científicos experimentales sobre la percepción de la yuxtaposición de imágenes en el tiempo y su capacidad de construir un significado, o una idea conceptual, en la mente del espectador; todo esto a partir de su vinculación emotiva con las situaciones mostradas en la pantalla⁽²⁰⁾.

Para Bataille este encuentro con Eisenstein resulta muy afín gracias al trabajo que el primero estaba ya realizando en la edición de las imágenes de la revista desde hace unos cuantos meses atrás⁽²¹⁾. El aspecto que enuncia esta gran afinidad es precisamente la presentación que Bataille hace de la teoría de Eisenstein en relación a este tratamiento dialéctico cuyo impacto resulta ser “susceptible de alcanzar el valor de una *revelación*”. En *Les écarts de la nature*, Bataille hace énfasis en que al establecer un espacio de realización de cierta “dialéctica de las formas”, esta debería partir precisamente de aquellas “desviaciones de las que la naturaleza resulta indudablemente responsable, aunque sean comúnmente enunciadas como contra-naturales” (Bataille, *Les écarts de la nature* 79), en otras palabras: de los monstruos, de las actualizaciones de la *irregularidad radical*, que no son más, en este caso, que un ejemplo de la manifestación de la materia *baja*. Además de esto, afirma que la determinación de un desarrollo dialéctico de “hechos tan *concretos* como formas visuales”, resulta ser abrumador y por lo tanto esta metodología “dialéctica” de edición a partir de lo *concreto*, ya contiene cierto aspecto de ruptura con ciertas competencias de apropiación y acotamiento. La reunión de estos dos supuestos podría ser una síntesis, para mí, del trabajo de edición “dialéctico” de las imágenes que dominaba ciertos espacios de las publicaciones: por un lado, una selección

²⁰ “Nosotros buscamos en la imagen misma y en los métodos de edición para encontrar los medios para provocar las emociones que estamos buscando. Es una cuestión que nos importa mucho. Después de trabajar en esto por un tiempo nosotros hemos podido alcanzar la gran tarea de nuestro arte: filmar ideas abstractas a través de una imagen, haciéndolas, de cierta manera, concretas. Nosotros hemos logrado esto, no traduciendo una idea en algún tipo de anécdota o cuento, sino encontrando directamente en una imagen o en una combinación de imágenes los medios de provocar reacciones emotivas que son predichas y calculadas con anterioridad. No sé si me estoy explicando claramente, pero creo que la idea es suficientemente inteligible por sí misma. Se trata de producir una serie de imágenes que compuestas de cierta manera produzcan un movimiento afectivo que a su vez detone una serie de ideas. De la imagen a la emoción, de la emoción a la tesis.” (Eisenstein 199-200)

²¹ No me atrevería a afirmar que existía una reflexión dialéctica en la edición de las imágenes desde el primer fascículo de 1929, cuyo uso de la imagen radica principalmente en la ilustración y acompañamiento de los artículos. Sin embargo, las composiciones de yuxtaposición dialéctica empiezan a ser notables y sorprendentes desde el cuarto fascículo de 1929 y coincide precisamente con la inclusión de la sección *Chronique* dedicada principalmente al diccionario de términos.

de formas visuales *desviadas*, bastante *concretas* aunque generalmente solitarias; por otro, imágenes interrelacionadas en algunos casos con otras a través de la yuxtaposición, generando articulaciones críticas, en algunos casos vertiginosas, que exigen del aparato dialéctico un gran esfuerzo de síntesis. Pareciera que el modo en el que buscaba realizar esta dialéctica en la revista consistía precisamente en llevarlo al límite de sus capacidades de unificación abstracta, es decir, utilizar el aspecto abrumador de la metodología misma, reforzado por el choque producido por algunas de las imágenes así como su distribución.

En el caso particular de ciertas imágenes que contenían dicha *desviación*, pero cuyo impacto se manifestaba más en su individualidad que en su relación con otras imágenes yuxtapuestas, resulta que formalmente todas mantienen un mismo tipo de composición que pueden aproximarnos a lo que Bataille entendía por *concreto* y a cuál es su relación con el lenguaje.

A pesar de que muchas de las imágenes de la revista en general provienen de archivos o son fotografías de registro, aquellas que tienen ese matiz de desviación y que están hechas con un objetivo evidente de generar sorpresa o choque, fueron hechas exclusivamente para la revista por Bataille y otros de los redactores de la revista, fotografiadas en su mayoría por Jean-André Boiffard. Estas fotografías en general presentan objetos aislados y fácilmente reconocibles, aunque presentados de maneras bastante sugestivas y en general tan grandes como la hoja misma. Así las fotos que acompañan el escrito *Le gros orteil*, consisten en fotografías de dedos gordos del pie aislados por una espesa oscuridad, incluso ni se ven los demás dedos de pie del retratado. La foto de la entrada del diccionario *Bouche*, es una foto de una boca abierta tomada de una manera que manifiesta en gran medida la materialidad húmeda de la boca y la piel. Las fotos de *Eschyle, La carnaval et les civilisés* escrito por Georges Limbour consisten en una serie de hombres en corbatín o corbata enmascarados cómicamente con fondos totalmente planos.

Esta particularidad de las imágenes producidas por Boiffard para la revista no resulta exclusiva y así se puede encontrar el mismo tipo de composición en las imágenes escogidas para otros artículos como en *Le langage de fleurs* ilustrado con fotografías de Karl Blossfeldt, en *L'esprit moderne et le jeu des transpositions* ilustrado con microfotografías ampliadas de moscas, en *Le "caput mortuum" ou la femme de l'alchimiste* escrito por Michel Leiris acompañado de una serie de fotos de cabezas de mujeres con máscaras de cuero muy cerradas tomadas por W.B. Seabrook, en *Les écarts de la nature* las imágenes son ilustraciones de monstruos solitarios tomados del *Cabinet des estampes* de Regnault de 1775, titulado con el mismo nombre que el artículo.

Esta serie de ejemplos dejan claro un cierto interés en la utilización de imágenes que presentan de manera diferenciada y exclusiva un objeto fácilmente identificable que no participa de ningún tipo de dinamismo, como ocurre en las fotografías de un inventario comercial. Bataille definirá lo *concreto* como lo "inmediatamente sensible" (Bataille, *Le bas matérialisme et la gnose* 8) y además lo vincula en el campo de lo visual con aquellas "formas que son tan específicas y significativas como lo es el lenguaje". En conclusión este tipo de imágenes utilizadas dentro de la maquinaria de la *dialéctica de las formas*

que, como habíamos dicho, generaban un carácter abrumador en su aplicación en el caso de ser *concretas*. Este tipo de imágenes logran su carácter *concreto* en la medida en que su percepción es interpretada de manera “inmediata”, gracias a un cierto tipo de unicidad interpretativa como ocurre con los enunciados descriptivos más sencillos en el lenguaje, que en los últimos ejemplos son reducidos a la presentación de un objeto solitario casi como un icono de un juego de lotería extraña, un sustantivo.

Lo concreto y lo material

Este carácter de lo *concreto* no debe ser confundido con el carácter *material*. El primero obedece a un cierto tipo de presentación y el segundo a una metodología de aproximación basada en la experiencia vivencial de la cosa. De esta manera se puede relacionar la labor de los términos del *diccionario*, una sección de la revista desde el cuarto fascículo de 1929, que tenía como objetivo presentar el error intrínseco cometido por la posición de la “visión erudita”, asociada para él directamente con la hegemonía del *idealismo*, gracias a la exclusión de la dimensión *material*, en cada uno de los fenómenos presentados⁽²²⁾. Esta metodología resulta ser la misma que utilizó en el caso de la reconfiguración de ciertas categorías en sus artículos más extensos. En los dos casos los objetos de estudio están definidos de manera puntual y exclusiva, en el diccionario todas las entradas consisten en la definición de una palabra, en los artículos más amplios los objetos resultan definibles de manera similar: El dedo gordo del pie, los monstruos, las flores.

Al trabajar con enunciaciones *concretas*, de inmediata sensibilidad, se tiene una ganancia muy importante en el esquema práctico de ataque contra el *idealismo* que Bataille busca poner sobre la mesa en esta época: evitarse la participación de todo proceso de transposición en la experiencia de lo material. Lo *concreto* tiene la potencia de impactar antes de ser interpretado, es casi una sensación informativa, pura experiencia. La *idea* en el caso de lo *concreto* no tiene ninguna potencia de reconfiguración, pues su poder se manifiesta en la invisibilización de la relevancia de la experiencia de lo *material* debido a su carácter exclusivamente abstracto. En otras palabras, el poder del *idealismo* radica en la fundamentación abstracta de lo que debe-ser el mundo y nuestro modo de desenvolvernos en la vida dentro de la imagen generada desde dicha fundamentación. Lo *concreto* está aparentemente fuera de ese juego, es un modo básico de lo irreductible.

La numismática y la posibilidad de una ontología anti-idealista

Bataille trabajó al comienzo de su carrera para la Biblioteca Nacional de Francia realizando investigación en numismática, principalmente con monedas y medallas

²² “Probablemente no sé si la mayoría de las personas cuando ven las chimeneas de las fabricas, ven ahí únicamente el signo del trabajo del género humano y no la proyección atroz de la pesadilla que se desarrolla oscuramente en este género humano a la manera de un cáncer: en efecto, es evidente que en principio, nadie ve ya eso que se aparece como la revelación de un estado de las cosas violento en el que se encuentra siendo parte. De esta manera ha sido sustituido el modo de ver infantil o salvaje, por una manera de ver erudita que permite tomar una chimenea de una fabrica por una construcción de piedra formando un tubo destinado a la evacuación a grandes alturas de humo, es decir por una abstracción. Por esto el único sentido que puede tener el diccionario publicado aquí es precisamente de mostrar el error de las definiciones de este género.” (Bataille, *Chemine d'usine* 332)

antiguas, y escribe dos artículos para *Documents* basados en sus conclusiones desde este campo, que resultan ser además los escritos más radicales frente a la condena del *idealismo* como fundamento ontológico. El primer artículo es incluso su primera entrada para el primer fascículo de 1929, *Le cheval académique*; y el segundo, *Le bas matérialisme et la gnose*, casualmente publicado para el primer fascículo de 1930. Como se podría suponer, cada uno de los artículos está íntimamente relacionado con las comunidades que produjeron las monedas, o las medallas, y que resultan ser lejanas, incluso contrarias, al modelo social que él critica.

En el caso de *Le cheval académique* la comunidad en cuestión son los galos del siglo IV A.C.; Bataille presenta a los galos como una verdadera antítesis de la civilización clásica, griega y romana, afirmando que los galos “no calculaban nada, no concebían ningún progreso, se entregaban a los caprichos inmediatos y a cualquier sentimiento violento.”⁽²³⁾ Esta oposición resulta para Bataille materializada, “un hecho de orden plástico”, en la particularidad de la acuñación de monedas hecha por los galos en esa época, que consistía principalmente en una serie de copias de monedas helénicas en las que aparecía la figura de un caballo con un jinete.

Las monedas helénicas, provenientes de esa cultura devota de la *idea* y por lo tanto de un cierto interés por mantener la armonía y la perfección, figuraban a este caballo de una manera que podríamos denominar como realista, que no es otra cosa que la aproximación a la *idea* del caballo a partir de como se supone que debe-ser su imagen. En contraposición a esto, las monedas hechas por estos pueblos bárbaros, como copias de estas monedas griegas, son un conjunto de “absurdos” estilísticos que presentan *dislocaciones* radicales (aquí *alteraciones formales*) a ese caballo “académico” que son en últimas la manifestación de un “frenesí de formas” generado por ese ánimo transgresor propio de los galos⁽²⁴⁾.

Los diseños de estos últimos resultan devenir con el paso del tiempo casi esquemas de intensidades, las figuras resultan cada vez más difíciles de ser asociadas con el caballo original, y así, resulta posible afirmar, como Bataille lo hace, que su estilo, más allá de estar generado por la limitación técnica de lograr un caballo realista, obedece a un alejamiento esquemático y asistemático que no está subyugado a un principio superior que conduzca el acto a cierta perfección esperada. No hay una idea, no hay un principio regente, solamente un gesto irreductible de *desesperanza*⁽²⁵⁾.

²³ "La repugnancia no es más que una de las formas de estupor causada por una erupción horripilante, por el degüello de una fuerza que puede tragar. El sacrificante es libre, libre de dejarse ir a sí mismo a una tal decapitación, libre, identificándose continuamente con la víctima, de vomitar su propio ser, como si hubiera vomitado un pedazo de sí mismo o de un toro, es decir libre de lanzarse repentinamente fuera de sí como un gallo o un aïssawa." (Bataille, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh* 19)

²⁴ "El término alteración tiene el doble interés de expresar una descomposición parcial análoga a la de los cadáveres y al mismo tiempo el pasaje a un estado perfectamente heterogéneo, correspondiente a lo que el profesor protestante Otto denomina lo absolutamente otro, es decir lo sagrado, realizado por ejemplo en un fantasma." (Bataille, *L'art primitif* 397)

²⁵ Para lectores interesados en este asunto, la aproximación de ciertos teóricos del queer en relación a la condición de no-continuidad propia del cuerpo no-reproductivo de ciertos queers, resulta muy interesante gracias precisamente a su tono de desesperanza positiva como es precisamente del modo de los galos en la reflexión de Bataille: El abandono de la expectativa por un futuro ideal, en el caso de la crítica queer será el

La comunidad helénica, regida totalmente, para Bataille, por una ontología idealista, es una comunidad en la que “las formas sociales, así como las formas del pensamiento, tienden hacia un tipo de *perfección ideal* que precede a toda valoración” (Bataille, *Le cheval academique* 29), siendo este un gesto reflejo de la relevancia que se le daba en la filosofía griega (platónica) a las *ideas*, que por otro lado, como ya se ha dicho, excluyen la experiencia de lo *material*. Esta iniciativa ontológica de suponer que por un lado, existen principios abstractos que definen el orden de lo que debe-ser, lo *ideal*, añadida a la iniciativa de hacer de la realización de esos *ideales* abstractos la medida de valoración frente a la experiencia misma del mundo; es precisamente la articulación que Bataille define como *idealismo*, condenándolo.

La sociedad que Bataille critica es precisamente una sociedad fundamentada en este tipo de ontología, esto debido a la fuerte herencia del pensamiento clásico en las raíces epistemológicas del pensamiento convencional europeo (ahora casi global).

El *idealismo* genera un tipo de fantasía paranoica muy particular que mantiene una dimensión de la realidad oculta totalmente tras una tela, que resulta horripilante para aquellos que nos atrevemos a pensar honestamente⁽²⁶⁾. La herencia recibida por la sociedad criticada por Bataille de esta fundamentación clásica, su mutación histórica, manifiesta fenómenos radicales como la desacralización y la deserotización de la vida, íntimamente relacionados con la exclusión del *ek-stasis*, el estar *fuera de sí*, el devenir *animal*. El animal vive el mundo de manera material, él vive “como agua en el agua”. *La Bête*⁽²⁷⁾.

La gnosis antigua y el dios acéfalo

Esta fantasía paranoica atemorizante viene acompañada del supuesto de *conservación* que además provoca el fenómeno de la proyección hacia el futuro que se compone en buena medida de la previsión, el cálculo, la selección de lo que continúa, la selección de los objetivos a alcanzar y del temor a la muerte, que no es más que el temor al enfrentamiento radical con la inclemente aporía del mundo. Por otro lado postula, posiblemente gracias a la gran influencia del monoteísmo, un principio que supone la existencia de un regulador metafísico superior y *único* del orden del mundo, el dios de la idea, de lo que debe-ser, que además como principio *ideal* resulta estar mejor valorado y posiblemente vinculado con lo bueno. Alrededor de este asunto es que Bataille escribe el

abandono de una lógica de futurismo reproductivo. Existe una presentación de este tópico en Dominic Johnson, un artículo sobre la obra performativa del importante artista Jack Smith, cita principalmente las reflexiones de Lee Edelman.

²⁶ “Yo pienso a pesar de todo que no ha habido más que ahora hombres [humanos] repugnados en una fuga tan cobarde, tan común, frente a los horrores múltiples que componen el cuadro de la existencia, que es solamente en una oscuridad completa donde se puede encontrar lo que siempre se ha buscado.” (Bataille, *L'esprit moderne et le jeu des transpositions* 51)

²⁷ “Contra las medias tintas, las escapatorias, los delirios traicioneros y la gran impotencia poética, no queda más que oponer una cólera negra y así mismo una indiscutible bestialidad: Es imposible agitarse diferente que como un cerdo cuando hurga en el estiércol y en el barro, arrancando todo con el hocico y cuya repugnante voracidad es imparable.” (Bataille, *Le jeu lugubre* 369)

segundo artículo proveniente de su conocimiento en numismática: *Le matérialisme base et la gnose*.

La gnosis, presenta Bataille, tiene una fuerte influencia del dualismo persa que supone que existen dos principios que rigen al mundo, el uno: el dios de la idea, el dios bueno, el dios abstracto, el principio superior; y el otro, emanado del primero en algunas tradiciones, el dios malo, la materia abstracta⁽²⁸⁾. Como dioses cada uno es libre de hacer y de actuar a su gusto en nuestra experiencia del mundo, así que existen fenómenos en los que el dios bueno, el dios del orden, el dios de los ideales, no tiene participación, por ser fruto de la acción del otro dios que es su antítesis. Lo bueno y lo malo no son las categorías que interesan a Bataille para enunciar esta particularidad, no enfatiza en ellas en sentido ético-moral, sino que las etiqueta para exponer la oposición entre el dios ideal y su dios contrario, su complemento en términos de lo que implica la ontología por ideales, el dios del *ek-stasis*, el dios sol, el dios sin cabeza.

La vivencia práctica y religiosa de la gnosis, a pesar de estar enfocada a “la búsqueda del bien y de la perfección”, estaba fuertemente vinculada con diversas manifestaciones de lo *bajo*, de aquello opuesto a la claridad y perfección supuesta de lo elevado, heredando las formas más inquietantes de la magia y la astrología de los griegos o de los asirios, así como la teología del cristianismo naciente y la metafísica helenista. Ciertas sectas, ciertos “gnósticos licenciosos”, hacían incluso rituales sexuales cuya tradición es vinculada, por él, con algunas prácticas de la magia negra de su época.

La existencia de estas “fuerzas malvadas y fuera de la ley”, implica la conciencia de que se puede devenir un “juguete del mal”, sin que haya ninguna etapa de negociación con el dios bueno. Para Bataille, esta conciencia refleja un abandono “implícito” del dominio general del *idealismo* que le permite reconocer que su “proceso psicológico” es similar al del materialismo que no implica la constitución de una ontología, como ocurre con el materialismo dialéctico, ni tampoco “que la materia es la cosa en sí”; en particular resulta ligado estrechamente al proceso psicológico del *materialismo bajo* cuyo objetivo es el de “confundir al espíritu humano y al *idealismo* frente alguna cosa *baja*, de tal manera que se reconozca que allí los principios superiores no pueden hacer nada” (Bataille, *Le bas matérialisme et la gnose* 8)

En el contexto de la figuración artificial, esta iniciativa se manifestó de un modo particular en las medallas de los gnósticos, ya familiares para el lector de este artículo, que iba en total contradicción con los planteamientos académicos de su época. Para Bataille este modo de figuración fue realizado de tal manera que presentaba la imagen misma de la *materia baja* que, “por su incongruencia y por su falta de respeto abrumadora, permite a la inteligencia escapar de la restricción del idealismo” (Bataille,

²⁸ “Prácticamente, es posible presentar como un leitmotiv de la gnosis la concepción de la material como un principio activo teniendo una existencia eterna autónoma, que es la misma de las tinieblas (que ya no son la ausencia de luz, sino los arcontes monstruosos revelados por esta ausencia), que es la misma del mal (que ya no es la ausencia de bien, sino una acción creadora). Esta concepción era perfectamente incompatible con el principio mismo del espíritu helénico, profundamente monista y en el que la tendencia dominante que trataba a la materia y al mal como degradaciones de los principios superiores.” (Bataille, *Le bas matérialisme et la gnose* 4)

Le bas matérialisme et la gnose 8). La realización de la seducción *baja* de lo incongruente, de lo dislocado, de lo transgresivo.

La tarea general de la revista, como ya es bien conocido, fue caracterizada por Bataille como la de un arma: ser “una máquina de guerra contra las ideas dadas”⁽²⁹⁾. La metodología implícita en las diferentes entradas que él escribió obedece a este *materialismo bajo* y así su compromiso es precisamente la presentación de la existencia e independencia de ese dios acéfalo, cuya manifestación mística resulta ser la experiencia del *sol en toda su gloria* y cuya participación secular en nuestra vida se expresa a través de la experiencia descategorizante de lo *informe*, detonada por la presentación inevitablemente concreta de la imagen de la *materia baja*. Es entonces la mano fulgurante de este dios aquella que devela el espacio oculto de lo *absolutamente otro* y Bataille su mensajero.

“Es la voluntad repentina de vivir que interviene como un ventarrón nocturno que abre una ventana, solamente por un par de minutos, levantando de golpe todas las veladuras que esconden eso que no debería ser visto a ningún precio. Esta es la voluntad repentina de un hombre [humano] que pierde la cabeza, el único que puede permitirse afrontar aquello que de lo que todos los otros huyen.” (Bataille, *L'esprit moderne et le jeu des transpositions* 51)

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. “Chemine d'usine”. *Documents* 6 (1929): 329-332.
- . *Documents*. Paris: Jean Michel Place, 1991.
- . ”Informe”. *Documents* 7 (1929): 382.
- . “La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh”. *Documents* 8 (1930): 11-20.
- . “L'art primitif”. *Documents* 7 (1930): 389-397.
- . “Le bas matérialisme et la gnose”. *Documents* 1 (1930): 1-8.
- . “Le cheval academique”. *Documents* 1 (1929): 27-31.
- . “Le gros orteil”. *Documents* 6 (1929): 297-302.
- . “Le jeu lugubre”. *Documents* 7 (1929): 369-372.

²⁹ Michel Leiris en 1963 describe con estas palabras la postura inicial de Bataille, en un escrito corto que aparece en la contraportada de la edición de los fascículos de *Documents* hecha en 1991 por la editorial Jean Michel Place, que justamente es la edición escaneada que compone el documento digital al que se hace referencia al comienzo de este artículo.

-----. "Le langage de fleurs". *Documents* 3 (1929): 160-164.

-----. "Le tour du monde en quatre-vingts jours". *Documents* 5 (1929): 260-262.

-----. "Les écarts de la nature". *Documents* 2 (1930): 79-82.

-----. "L'esprit moderne et le jeu des transpositions". *Documents* 8 (1930): 49-52.

-----. "Métamorphose (Animaux sauvages)". *Documents* 6 (1929): 333-334.

-----. "Soleil pourri". *Documents* 3 (1930): 173-74.

Edelman, L. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Londres, Durham y NC: Duke University Press, 2004.

Eisenstein, S. "The new principles of Russian Cinema". S.M. *Eisensitein. Selected Works: Writings 1922-1934* (Vol. 2, pp. 195-202). S. Eisenstein & R. Taylor, Eds. Londres, Bloomington e Indianapolis: BFI Publishing, Indiana University Press, 1988.

Johnson, D. "Jack Smith's Rehearsals for the Destruction of Atlantis: 'Exotic' Ritual and Apocalyptic tone". *Contemporary Theatre Review* 19.2 (2009): 164-180.

Noys, B. "The Subvertive Image". *Georges Bataille: A Critical Introduction*. B. Noys, ed. Londres: Pluto Press, 2000.