

Georges Bataille

La conjuración sagrada

Ensayos 1929-1939

Selección, traducción
y prólogo de Silvio Mattoni



Adriana Hidalgo editora

PRÓLOGO

Los textos que integran este volumen han sido extraídos del tomo I de las *Oeuvres complètes* de Georges Bataille editadas por Gallimard. Se trata de un conjunto de ensayos que se han dividido aquí en tres secciones. La primera –“Documentos”– contiene los primeros escritos de Bataille aparecidos en la revista homónima, dedicados principalmente a observaciones sobre artes antiguas y modernas. Su punto culminante es el extraordinario ensayo sobre Van Gogh, aunque también encontramos allí el proyecto muy personal que Bataille emprendió junto a Michel Leiris –al que denominó “diccionario crítico”– en el que a partir de los términos más familiares se revelan unas asociaciones inquietantes, una sensibilidad alerta que no se deja apaciguar por ninguna definición preconcebida. La segunda sección –“La crítica social”– también se organiza en torno a los materiales que Bataille produjo para una revista, si bien no todos los textos incluidos fueron publicados en ella. A partir de dos ensayos fundamentales como “La noción de gasto” y “La estructura psicológica del fascismo”, se siguen ciertos desarrollos sobre lo social que deben relacionarse con el Colegio de Sociología fundado y promovido por Bataille, Leiris y Roger Caillois en la década de 1930. Por último, “Lo sagrado” reúne textos que se publicaron en diversas revistas y que –si bien no

Editor:
Fabián Lebenglik

Diseño de cubierta e interiores:
Eduardo Stupía y Pablo Hernández

© Editions Gallimard, *Œuvres Complètes, Tome 1*, 1970
© Adriana Hidalgo editora S.A., 2003
Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301
(1054) Buenos Aires
e-mail: ahidalgo@infovia.com.ar

ISBN: 987-9396-90-1
Hecho el depósito que indica la ley 11.723

Impreso por
Grafinor s.a. - Lamadrid 1576 - Villa Ballester,
en el mes de mayo de 2003
Ruff's Graph Producciones - Estados Unidos 1682 3^{er}

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

dejan de estar estrechamente vinculados con los anteriores—deben su impulso a la vida efímera e intensa de la revista *Acéphale*, para la cual el artículo “La conjuración sagrada” hiciera las veces de manifiesto o declaración inaugural.

En todos los ensayos que se leerán, pintura, literatura, filosofía o sociología se ponen bajo la advocación de la experiencia, transmiten una intensidad que atraviesa toda la obra de Bataille, como si su pensamiento siempre hubiera desplegado las mismas obsesiones, quizá porque todo pensamiento que haga honor a su nombre se revela en su grado de fidelidad consigo mismo. En el primer ensayo de nuestra selección hallamos una vindicación de lo informe, de los monstruos que imitan y exasperan las aristas de unas figuras cuya simetría les resulta inaccesible. En el último —también arbitrariamente elegido aunque simboliza los diez años en los que se escribieron todos los demás ensayos— el arte moderno se describe como una búsqueda misteriosa, casi inconsciente, de lo sagrado: los resultados siguen mostrando el carácter inaccesible del objeto, y por lo tanto persisten en su falta de forma, en la incompletud. Podríamos decir que tanto los bárbaros que copian mal un caballo griego como los pintores y escritores surrealistas que no acatan ningún principio de realidad dejaban huellas de lo heterogéneo. Quizás a los objetos del gasto improductivo, a los seres excluidos, a lo divino y a lo miserable —aquello que Bataille denomina elementos del mundo heterogéneo, opuesto a la homogeneidad de la producción que garantiza la reproducción de las sociedades— quizás a todo ese ámbito de pura negatividad donde radica sin embargo la cohesión social, la fuerza, la finalidad de una comunidad, habría que añadirle estas figuras de lo irrepresentable. En arte, entonces, lo heterogéneo sería lo que no puede ser leído como representación de alguna realidad com-

pleta. Y Bataille agrega que la oposición entre lo monstruoso y lo simétrico, entre lo informe y la regularidad impuesta, existe también fuera del mundo humano: el caballo es académico, la araña o el hipopótamo, no. Hay algo incompleto o inacabado en ciertas formas naturales que se rehusarían a ser asociadas con emblemas de poder y de orden, de homogeneidad. Una flor puede parecer bella, y hasta simétrica, pero sólo porque se piensa en oposición a la materia pútrida e informe que la engendra, entre las raíces y el húmedo abono.

Finalmente, Bataille encuentra una figura, un mito para plasmar gráficamente la búsqueda interminable que lo rige, aunque sea una figura que niegue absolutamente toda orientación, toda regencia. Hablo del “Acéfalo”, un dios o un monstruo, o apenas un ser sin cabeza, un cuerpo no sometido a la superioridad jerárquica del órgano central. Por medio de una de esas grotescas divinidades inferiores con que los gnósticos representaban el carácter maldito, inacabado, insalvable del mundo terrestre, Bataille piensa también en un plano político: la existencia de una cabeza tiene como resultado no sólo posible, sino casi necesario, el fascismo u otras formas del dominio absoluto de lo uno sobre lo diverso. Por supuesto, una sociedad acéfala se acerca al límite de su propia disgregación, pero sólo en ese límite, al borde de la descomposición, podrá constituirse como sociedad policéfala. Sin embargo, antes de ese horizonte todavía monstruosamente inaccesible, se trata de promover las decapitaciones en todos los sentidos, celebrar los misterios del Acéfalo. En los momentos en que cae la cabeza, en los instantes sagrados de la fiesta, el éxtasis, la alegría ante la muerte, el goce erótico, se funda la comunidad imposible, la comunidad deseable.

¿De qué habla Bataille en esta época y quizás en toda su obra? Habla de la amistad, única forma de la vida social que se

aproximaría a la comunidad policéfala. Cuando refiere la presencia del pintor André Masson, que ha dibujado al dios sin cabeza y sus emblemas, cuando Bataille piensa en el dolor de su amigo —que no puede soportar la idea de su propia muerte y la de los suyos— se toca el fundamento verdadero, lo común, de una conjuración sagrada. Se trata de actuar sin perder de vista ese límite atroz que la muerte diseña a cada momento. En palabras de Bataille, debemos “danzar con el tiempo que nos mata”, encontrar la alegría intensa del presente, y allí al fin la presencia del otro, un amigo, varios. La amistad —que parece una relación social sin peso específico, casi relegada a la esfera del entretenimiento o la banalidad— cuando roza el objeto que la determina, y que es a la vez la muerte propia y la del otro, puede ser la promesa de una fiesta común, celebración del nacimiento de un dios policéfalo. Y la amistad sólo puede alcanzar ese carácter absoluto, aunque no se manifieste y parezca seguir ostentando las maneras displicentes, tácitas, interrumpidas que la definen, cuando no hay idea de un más allá, cuando se piensa que los amigos, como uno mismo, están destinados a desaparecer definitivamente, que no hay siquiera posteridad, que los libros no retienen nada, son una cosa más añadida al mundo atestado de objetos que tan sólo confirma la ausencia irremediable. Quedan, claro, los mitos que se convirtieron para alguien en destino, pero que apenas pueden revivir un instante si otro los quiere para sí. ¿Y cómo sería posible ese otro si no se vislumbra la comunidad sagrada con que sueña Bataille?

La amistad no es simétrica, no es monocéfala, y hasta podemos desdecirnos y negar que sea el fundamento de cualquier otra cosa. Forma lábil del amor, no puede definirse sino como la sensación de alegría asociada a alguna causa externa. Pero la alegría sólo pertenece al presente. Como sugiere Blanchot, cuan-

do escribe sobre la imposibilidad de que su amistad con Bataille sea objeto de una rememoración: “Todo lo que decimos no tiende sino a ocultar la única afirmación: que todo debe desaparecer y que no podemos permanecer fieles más que velando por este movimiento que desaparece, al que algo entre nosotros, algo que rechaza todo recuerdo, pertenece desde ahora.” La ausencia del otro señala el intervalo, la interrupción de una charla que no podrá recuperarse. Sin embargo, antes de morir, el goce de un presente que se sabe finito, que extrae su intensidad de esa conciencia de un límite que es inseparable del deseo de anularlo, abre el espacio de la amistad como festejo discreto del día, de la noche, de la hora. En un manuscrito inédito, Bataille anota que “aquel que contempla la muerte y se regocija ya no es más el individuo destinado a la putrefacción del cuerpo, puesto que la mera puesta en juego de la muerte lo había proyectado ya fuera de sí mismo, riéndose de todas las miserias en el seno de la comunidad gloriosa, donde cada instante expulsa y aniquila al anterior, y el triunfo del tiempo se le revela unido al movimiento de conquista de los suyos. No es que así imagine escapar a su suerte reemplazándola por una comunidad más perdurable que la persona. Todo lo contrario, la comunidad le resulta necesaria para tomar conciencia de la gloria ligada al instante que lo verá arrancado del ser.” En esa gloria de la supresión anticipada de un ser que intensifica lo único que hay, toda presencia se vuelve sagrada. Y la presencia sólo puede pensarse sin cabeza, es decir, con varias. Una para vivir los éxtasis de ciertas experiencias que rebasan la discontinuidad del ser individual. Otra para contar los detalles que separan los momentos propicios para que un individuo encuentre su propia imposibilidad de repetirse. Otra más, para imaginar los deseos ajenos y el dolor. La última quizás, para regalar a los amigos

entre las risas de un banquete animado por un dios escondido, mortal, que desaparece después de la ocasión.

Que Bataille diga mejor lo que vale su experiencia y su pensamiento. Tan sólo quisiera señalar ahora, superficialmente, la particularidad de su estilo, lo valioso de su escritura en apariencia desmañada, apresurada. Sería contradictorio, y hasta falaz, que en su búsqueda de lo excesivo, lo monstruoso, lo heterogéneo, Bataille asumiera el academicismo de la gramática francesa. Los saltos que ejecuta a veces de una idea a otra tienden a adquirir una velocidad y una violencia que el idioma no puede contener, se alejan de cualquier frase hecha. Los escritos de Bataille siempre parecen estar en gestación. Los guiones, las intercalaciones, los dos puntos que indican soluciones de continuidad son como las huellas mudas de algo que pasó por la página tan rápidamente que ningún término alcanzó a nombrarlo. Leemos mucho en Bataille, y cosas de la mayor importancia, pero nada se ha dicho todavía porque el silencio pesa, porque la práctica de la alegría ante la muerte no puede enseñarse, porque nada se convierte en hábito. Y por eso Bataille sigue escribiendo, durante casi treinta años después de estos ensayos. ¿Podemos decir que escribe lo mismo, siempre? Algo que no está en lo escrito, algo imprevisible en cada texto suyo, desde el principio, nos da la sensación de que todavía se está escribiendo. Él está escribiendo si somos la comunidad sagrada que puede hacer de la ausencia un movimiento de intensificación del presente. Si hago silencio, seré ese “¿quién?” sin respuesta conjurado por mi propia desesperación y mi propia certeza del fin.

Silvio Mattoni

Córdoba, 12 de diciembre de 2002

DOCUMENTOS

EL CABALLO ACADÉMICO

En apariencia, nada en la historia del reino animal, simple sucesión de metamorfosis confusas, recuerda las determinaciones características de la historia humana, las transformaciones de la filosofía, de las ciencias, de las condiciones económicas, las revoluciones políticas o religiosas, los períodos de violencia o de aberración... Por otro lado, esos cambios históricos dependen en primer lugar de la libertad convencionalmente atribuida al hombre, único animal al que se le permiten desvíos en la conducta o en el pensamiento.

No es menos indiscutible que esa libertad, de la que el hombre se cree la única expresión, es también obra de un animal cualquiera, cuya forma particular expresa una opción gratuita entre innumerables posibilidades. En efecto, no importa que esa forma sea idénticamente repetida por sus congéneres: la prodigiosa multiplicidad del caballo o del tigre no invalida en absoluto la libertad de la decisión oscura en la cual podemos hallar el principio de lo que dichos seres propiamente son. Sólo falta establecer, a fin de eliminar una concepción arbitraria, una medida común entre las divergencias de las formas animales y las determinaciones contradictorias que trastornan periódicamente las condiciones de existencia de los hombres.

Hay alternancias de formas plásticas, ligadas a la evolución humana, análogas a las que presenta en algunos casos la evolución de las formas naturales. Así, el estilo académico o clásico, y su opuesto, todo lo barroco, demente o bárbaro, constituyen dos categorías radicalmente diferentes que a veces corresponden a estados sociales contradictorios. Los estilos podrían considerarse entonces como la expresión o el síntoma de un estado de cosas esencial y de igual modo las formas animales, que también pueden ser divididas en formas académicas y dementes.

Antes de la conquista, la civilización de los galos era comparable a la de las actuales tribus del África Central; desde el punto de vista social representaba una verdadera antítesis de la civilización clásica. Resulta fácil oponer a las conquistas sistemáticas de los griegos o de los romanos las incursiones incoherentes e inútiles de los galos a través de Italia o Grecia y, en general, a una constante capacidad de organización, la inestabilidad y la excitación sin consecuencias. Todo aquello que puede brindar a los hombres disciplinados conciencia de valor y de autoridad oficial: arquitectura, derecho teórico, ciencia laica y literatura hecha por personas cultas, seguía siendo ignorado por los galos que nada calculaban, no concebían progreso alguno y daban rienda suelta a las sugerencias inmediatas y a cualquier sentimiento violento.

Un hecho de orden plástico puede ofrecerse como correlato exacto de esta oposición. Desde el siglo IV a. C., los galos, que habían utilizado para sus intercambios comerciales algunas monedas importadas, comenzaron a acuñar las propias copiando ciertos modelos griegos, en particular unos diseños que tenían en el reverso la representación de un caballo (como las estateras de oro macedónicas). Pero sus imitaciones no sólo

presentan las deformaciones bárbaras habituales que derivan de la torpeza del grabador. Los caballos dementes imaginados por las diversas tribus no dependen tanto de una falla técnica como de una extravagancia positiva, llevando siempre hasta sus consecuencias más absurdas una primera interpretación esquemática.

La relación entre ambas expresiones, griega y gala, resulta tanto más significativa en la medida en que se trata de la forma noble y correctamente calculada de los caballos; animales que se cuentan con razón entre los más perfectos, los más académicos. Al respecto, por paradójico que pueda parecer, puede afirmarse que sin duda el caballo, situado por una curiosa coincidencia en los orígenes de Atenas, es una de las expresiones más acabadas de la *idea*, en el mismo grado, por ejemplo, que la filosofía platónica o la arquitectura de la Acrópolis. Y puede considerarse que toda representación de ese animal en la época clásica exalta, no sin traslucir una común arrogancia, su profundo parentesco con el genio helénico. En efecto, pareciera que las formas del cuerpo, así como las formas sociales o las formas del pensamiento, tienden hacia una especie de perfección ideal de la cual procede todo valor; como si la organización progresiva de esas formas procurara satisfacer poco a poco la armonía y la jerarquía inmutables que la filosofía griega solía conferir propiamente a las *ideas*, y exteriormente a los hechos concretos. En todo caso, el pueblo que más se sometió a la necesidad de ver qué ideas nobles e irrevocables regían y dirigían el curso de las cosas podía fácilmente traducir su obsesión representando el cuerpo del caballo: los cuerpos repulsivos o cómicos de la araña o del hipopótamo no hubiesen respondido a esa elevación espiritual.

Los absurdos de los pueblos bárbaros están en contradicción con las arrogancias científicas, las pesadillas con los trazados geométricos, los caballos-monstruos imaginados en Galia con el caballo académico.

Los salvajes a quienes se les aparecieron esos fantasmas, incapaces de reducir una agitación grotesca e incoherente, una sucesión de imágenes violentas y horribles, a las grandes ideas directrices que brindan a los pueblos ordenados la conciencia de la autoridad humana, también eran incapaces de discernir claramente el valor mágico de las formas regulares representadas en las monedas que les habían llegado. Sin embargo, una corrección y una inteligibilidad perfectas, que implicaban la imposibilidad de introducir elementos absurdos, se oponían a sus hábitos como un reglamento de policía se opone a los placeres del hampa. De hecho se trataba de todo aquello que había paralizado necesariamente la concepción idealista de los griegos, fealdad agresiva, éxtasis ligados a la visión de la sangre o al horror, aullidos desmesurados, es decir, lo que no tiene ningún sentido, ninguna utilidad, no ocasiona esperanza ni estabilidad, no confiere ninguna autoridad: gradualmente, la dislocación del caballo clásico, llegando en último término al frenesí de las formas, transgredió la regla y logró realizar la expresión exacta de la mentalidad monstruosa de esos pueblos que vivían a merced de las sugerencias. Los innobles monos y gorilas equinos de los galos, animales de costumbres innombrables y llenos de fealdad, apariciones no obstante grandiosas, prodigios perturbadores, representaron así una respuesta definitiva de la noche humana, burlesca y espantosa, a las simplezas y a las arrogancias de los idealistas.

Hay que asimilar a esta oposición, aparentemente limitada al campo de la actividad humana, las oposiciones equiva-

lentes en el conjunto del reino animal. En efecto, es evidente que algunos monstruos naturales, como arañas, gorilas, hipopótamos, presentan una semejanza oscura aunque profunda con los monstruos imaginarios galos, insultando al igual que éstos la corrección de los animales académicos, el caballo entre otros. Así, las selvas pútridas y los pantanos cenagosos de los trópicos reiterarían la respuesta innombrable a todo lo que en la tierra es armonioso y reglamentado, a todo lo que procura imponer autoridad mediante un aspecto correcto. Y lo mismo sucedería con los sótanos de nuestras casas donde se esconden y se devoran las arañas, e igualmente con otras guaridas de las ignominias naturales. Como si un horror infecto fuese la contrapartida constante e inevitable de las formas elevadas de la vida animal.

Y es importante observar al respecto que los paleontólogos admiten que el caballo actual deriva de pesados paquidermos, derivación que puede ser comparada a la del hombre con respecto al repulsivo mono antropomorfo. Sin duda, es difícil saber a qué atenerse en cuanto a los ancestros exactos del caballo o del hombre, por lo menos en cuanto a su aspecto exterior; pero no corresponde poner en duda el hecho de que algunos animales actuales, hipopótamo, gorila, representan formas primitivas en relación con animales bien proporcionados. Es posible situar entonces la oposición considerada entre el engendrador y el engendrado, el padre y el hijo, e imaginar como un hecho típico que figuras nobles y delicadas aparezcan al final de una supuración nauseabunda. Si hay que dar un valor objetivo a los dos términos así opuestos, la naturaleza, al proceder en oposición violenta a uno de ellos, debería ser concebida en constante rebelión contra sí misma: tan pronto el espanto de lo informe y lo indeciso desembocan en las

precisiones del animal humano o del caballo, se sucederán, en un profundo tumulto, las formas más barrocas y más repugnantes. Todos los trastornos que parecen pertenecer propiamente a la vida humana no serían más que uno de los aspectos de esa revuelta alternada, oscilación rigurosa que se levanta con movimientos coléricos y que, si se considera arbitrariamente en un tiempo reducido la sucesión de revoluciones que han persistido sin fin, golpea y hace espuma como una ola en un día de tormenta.

Sin duda, es difícil seguir el sentido de esas oscilaciones a través de los avatares históricos. Sólo a veces, como en las grandes invasiones, es posible ver con claridad una incoherencia sin esperanza imponiéndose sobre un método racional de organización progresiva. Pero las alteraciones de las formas plásticas representan a menudo el principal síntoma de los grandes trastornos: de modo que hoy podría parecer que nada se modifica, si la negación de todos los principios de la armonía regular no estuviese revelando la necesidad de una mutación. No hay que olvidar, por una parte, que esa negación reciente ha provocado las más violentas indignaciones, como si las bases mismas de la existencia hubieran sido cuestionadas; y por otra parte, que las cosas han pasado con una gravedad todavía insospechada, expresión de un estado espiritual absolutamente incompatible con las condiciones actuales de la vida humana.

ARQUITECTURA

La arquitectura es la expresión del ser de las sociedades, del mismo modo que la fisonomía humana es la expresión del ser de los individuos. Sin embargo, esta comparación debe ser remitida sobre todo a las fisonomías de personajes oficiales (prelados, magistrados, almirantes). En efecto, sólo el ser ideal de la sociedad, aquel que ordena y prohíbe con autoridad, se expresa en las composiciones arquitectónicas propiamente dichas. Así, los grandes monumentos se alzan como diques que oponen la lógica de la majestad y de la autoridad a todos los elementos confusos: bajo la forma de las catedrales y de los palacios, la Iglesia o el Estado se dirige e impone silencio a las multitudes. Es evidente que los monumentos inspiran la sabiduría social y a menudo incluso un verdadero temor. La toma de la Bastilla es simbólica de ese estado de cosas: es difícil explicar ese movimiento multitudinario salvo por la animosidad del pueblo contra los monumentos que son sus verdaderos amos.

Igualmente, cada vez que la *composición arquitectónica* se halla en otros lugares además de los monumentos, ya sea en la fisonomía, el vestido, la música o la pintura, podemos inferir el predominio de un gusto por la *autoridad* humana o ~~divina~~. Las grandes composiciones de algunos pintores expresan la

voluntad de amoldar el espíritu a un ideal oficial. La desaparición de la construcción académica en pintura, por el contrario, es la vía abierta para la expresión (y con ello para la exaltación) de los procesos psicológicos más incompatibles con la estabilidad social. Es lo que explica en gran medida las encendidas reacciones que despierta desde hace más de medio siglo la transformación progresiva de la pintura, hasta entonces caracterizada por una especie de esqueleto arquitectónico disimulado.

Es evidente además que el ordenamiento matemático impuesto a la piedra no es otra cosa que la culminación de una evolución de las formas terrenales, cuyo sentido se ofrece en el orden biológico por el paso de la forma simiesca a la forma humana, que presenta ya todos los elementos de la arquitectura. En el proceso morfológico, los hombres no representan aparentemente más que una etapa intermedia entre los monos y los grandes edificios. Las formas se volvieron cada vez más estáticas, cada vez más dominantes. Asimismo, el orden humano sería desde su origen solidario con el orden arquitectónico, que sólo es su desarrollo. Si nos referimos a la arquitectura, cuyas producciones monumentales son actualmente los verdaderos amos sobre toda la Tierra, reuniendo bajo su sombra a multitudes serviles, imponiendo la admiración y el asombro, el orden y la coerción, nos referimos de alguna manera al hombre. Actualmente toda una actividad terrestre, y sin duda la más brillante en el orden intelectual, apunta por otro lado en ese sentido, denunciando la insuficiencia del predominio humano: así, por extraño que pueda parecer tratándose de una criatura tan elegante como el ser humano, se abre una vía —indicada por los pintores— hacia la monstruosidad bestial; como si no hubiera otra posibilidad de escapar del presidio arquitectónico.

EL LENGUAJE DE LAS FLORES

Es vano considerar en el aspecto de las cosas únicamente los signos inteligibles que permiten distinguir elementos diversos. Lo que afecta a los ojos humanos no determina solamente el conocimiento de las relaciones entre los diferentes objetos, sino también cierto estado mental decisivo e inexplicable. De modo que la visión de una flor denota, es verdad, la presencia de esa parte definida de una planta; pero es imposible detenerse en ese resultado superficial: en efecto, la visión de la flor provoca en la mente reacciones de consecuencias mucho mayores debido a que expresa una oscura decisión de la naturaleza vegetal. Lo que revelan la configuración y el color de la corola, lo que descubren las máculas del polen o la lozanía del pistilo, sin duda no puede ser expresado adecuadamente por medio del lenguaje; sin embargo, es inútil desatender, como generalmente se hace, esa inexpresable *presencia real* y rechazar como un absurdo pueril ciertas tentativas de interpretación simbólica.

Que la mayoría de las yuxtaposiciones del *lenguaje de las flores* tienen un carácter fortuito y superficial es algo que se podría prever aun antes de consultar la lista tradicional. Si el diente de león significa *expansión*, el narciso *egoísmo* o el