

LA MIRADA DE EROS.

ARTE Y EROTISMO EN GEORGES BATAILLE Y PASCAL QUIGNARD

Nyx y Nox

Resumen

Tanto Georges Bataille (1897-1962) como Pascal Quignard (1948) bucean en las relaciones entre el arte y el erotismo reconociendo en ambos la centralidad que cobra no sólo la experiencia de lo humano, sino también de la vida íntima. La dificultad del lenguaje y la filosofía a la hora de abordar la vida íntima lleva a estos autores a considerar el arte como forma privilegiada para pensar el erotismo, es decir, para dar cuenta de la intimidad de la vida, de su violencia y sus formas contradictorias. La construcción de esta mirada y de este sesgo implica que las vivencias y experiencias propiamente humanas, íntimamente humanas, sean consideradas desde un plano que, sin dejar de lado lo comunicable por la conciencia filosófica, no descarta la especulación ni el pensamiento poetizante. Por otro lado, la potencia de la imagen obra aquí de mediación para acercarnos en la reflexión del erotismo y su vínculo con el arte.

Palabras clave: erotismo - pintura - Lascaux

Abstract

Georges Bataille (1897-1962) and Pascal Quignard (1948) dive into the relationship between art and eroticism in both recognizing the centrality that takes not only the experience of the human, but also of the inner life. The difficulty of language and philosophy in addressing the inner life leads these authors to consider art as a privileged way to think eroticism to account the intimacy of life and the violence. The construction of this look and this bias implies that the experiences and properly human, intimate human experiences, whether considered from a plane, without neglecting the communicable by philosophical conscience, does not rule out speculation nor poetic thought. On the other hand, the power of the image made here to approach mediation in reflection of eroticism and its relationship with art.

Key words: erotism - peinting – Lascaux

Tanto Georges Bataille (1897-1962) como Pascal Quignard (1948) bucean en las relaciones entre el arte y el erotismo reconociendo en ambos la centralidad que cobra no sólo la experiencia de lo humano, sino también de la vida íntima. La dificultad del lenguaje y la filosofía a la hora de abordar la vida íntima lleva a estos autores a considerar el arte como forma privilegiada para pensar el erotismo, es decir, para dar cuenta de la intimidad de la vida, de su violencia y sus formas contradictorias. La

construcción de esta mirada y de este sesgo implica que las vivencias y experiencias propiamente humanas, íntimamente humanas, sean consideradas desde un plano que, sin dejar de lado lo comunicable por la conciencia filosófica, no descarta la especulación ni el pensamiento poetizante. Por otro lado, la potencia de la imagen obra aquí de mediación para acercarnos en la reflexión del erotismo y su vínculo con el arte. Es sabido que el arte y el erotismo son para Bataille formas de la comunicación intensa, instancias de transgresión y de un gasto sin contrapartida. Estas efusiones excesivas son tomadas por Bataille como experiencias que señalan la especificidad humana que abre a la cercanía con la muerte y, a través de ella, a la plétora del ser. Georges Bataille en múltiples ensayos se abocó al estudio y análisis del fenómeno artístico, reflexionando acerca sus diversas expresiones, pero fue en los últimos años de su vida que se dedicó a dar forma a su estudio acerca del arte y su posibilidad de *hacer ver*. Sea fascinado por el descubrimiento de la caverna de Lascaux (*Lascaux o el nacimiento del arte* de 1955), sea en la fascinación de las imágenes de la transgresión erótica (*Las lágrimas de eros*, libro en el que trabajó hasta sus últimos días), Bataille se propuso no sólo interpretar el origen de la obra de arte, sino también el origen de la humanidad que nació con ella y la esperanza de transparencia que se reeditaría en cada obra artística.

También desde la perspectiva de Pascal Quignard, las más antiguas imágenes plasmadas por el hombre primitivo en las paredes de las cavernas ya dan cuenta de las inquietudes más profundas que mueven al hombre: el miedo de morir, el remordimiento de matar, el deseo, la *noche sexual*. La obscuridad y el silencio circundan la vida del hombre, ese breve fulgor de luz y lenguaje que resplandece en cada existencia individual para luego sumergirse en las tinieblas de la muerte, las mismas tinieblas indiscernibles de las que venimos. La vida humana se debate constantemente ante esa perpetua pregunta. De alguna manera, todas las imágenes creadas por el hombre (las soñadas, las fantaseadas, las plasmadas por el arte) dan cuenta de esa inquietud que conmueve su fondo: la inquietud del origen sexual, que entrevé ese mundo violento, sangriento y obscuro anterior al nacimiento.

Así como Bataille recorre la historia documentable del erotismo a través de la pintura, Pascal Quignard también realiza un recorrido a través de una serie de clichés que obsesionan la imaginación entorno al origen, al deseo involuntario, a la alteridad sexual, al azar del cuerpo atravesado por tiempos fósiles, al misterio de la obscuridad y

el silencio que rodean la existencia. La angustia que obsesiona la imaginación humana desde tiempos remotos es la especulación incansable sobre la imagen incognoscible de nuestra propia concepción. Esta inquietud es necesariamente erótica, en el sentido que perturba, asalta en la los sueños, espera agazapada en el inconsciente y siempre aflora de diversas maneras. Si bien Pascal Quignard despliega en toda su obra una extensa reflexión sobre una imaginería del origen (principalmente en relación al origen sexual, al tiempo, al pensamiento estético), es principalmente en dos libros que desarrolla la relación fundamental entre arte y erotismo: *El sexo y el espanto*, 2000 [*Le sexe et l'effroi*, 1994] y *La nuit sexuelle*, 2007 poniendo siempre en consonancia discursos como el filosófico, el antropológico y el historiográfico; tanto la estética, como la filología y el psicoanálisis.

Para Quignard, la esencial discordancia entre lo que sucedió pero que jamás será visto hacen nuestra primera imagen, pero esta imagen nos falta y estamos condenados a la especulación a ciegas de una escena en la que no estuvimos y que sin embargo nos constituye íntimamente¹. La aporía de nuestro origen sexual no sólo funda el mito, las prohibiciones elementales y la diferencia de los sexos y de las generaciones, sino que nos reenvía a la angustia de la noche y sustituye una imagen por otra al infinito: no hay ninguna imagen que nos afecte que no hable de algún modo de nuestro origen sexual. Tanto para Quignard como para Bataille el arte y en especial la pintura resulta insustituible para pensar lo humano en cuanto esta pone en escena dos aspectos fundamentales de la existencia: erotismo y conciencia de muerte.

El arte y el origen

Desde la perspectiva de Bataille es el arte un ámbito privilegiado en el que puede darse la soberanía del espíritu humano. Es la expresión artística la que puede ofrecer un resplandor solar, como gusta decir Bataille, y así deslumbrarnos desde lo milagroso. Por su parte, Quignard contrapone a este deslumbramiento la idea de una sombra que acompaña al hombre desde su nacimiento: aquello que inclina a ese mismo espíritu humano a pensar lo impensable, a poner imágenes a lo desconocido, a pensar el fondo oscuro de su origen, a desafiar lo irrepresentable. En la cercanía de la experiencia de estos dos pensadores tan disímiles como magnéticos nos interesaba preguntarnos ¿qué entiende Bataille por arte, qué sinuosas experiencias despertaron en el hombre la

¹ Pascal Quignard. 2007. *El sexo y el espanto*, Córdoba: Cuadernos del Litoral, p. 7.

expresión inútil, libre, bella, soberana y engeguedora que es el arte? ¿Qué idea de arte sostiene Quignard como telón de fondo para poner en escena la fascinación oscura de todo aquello que no puede ser dicho o siquiera entrevisto pero que se hace presente en todas las figuraciones eróticas desde tiempos remotos?

Ante esta pregunta por el arte ambos pensadores dirigen su mirada a los albores del arte, hacia sus más antiguos testimonios. Como hemos mencionado, Georges Bataille en múltiples ensayos se abocó al estudio y análisis del fenómeno artístico, reflexionando acerca de sus diversas expresiones, tales como la literatura y en especial la poesía. Fue en los últimos años de su vida que se dedicó a dar forma a su estudio acerca del arte primitivo, fascinado por la contundencia de las imágenes de todos los tiempos. Hechizado por el descubrimiento de la caverna de Lascaux, escribió un tratado titulado "*Lascaux o el nacimiento del arte*" (1955) donde se propuso no sólo interpretar el origen de la obra de arte, sino también el origen de la humanidad que nació con ella. Aquí entonces situamos nuestra indagación, ¿cómo es posible una antropología desde el arte? ¿Cómo conjurar el origen de lo humano, ese tiempo primero del origen sin origen a partir de la experiencia artística?

Sabemos que la pregunta por el origen difícilmente pueda dejar de recibir una respuesta mítica o mitologizante y si bien Bataille no escapa a la misma, la asume presentando múltiples ensayos, pruebas, posibles mitos del origen del hombre, de ese paso incierto del animal al hombre: el trabajo, la ley, las prohibiciones (y las transgresiones), la conciencia de muerte son algunas de las instancias a partir de las cuales Bataille piensa la humanidad ganándose a sí misma. Y sin embargo, el arte parece señalar un instante en el que el origen se hace patente con una contundencia insoslayable, cuyo sentido general se encuentra en las figuraciones de Lascaux:

El verdadero nacimiento del arte, época en la que había tomado el sentido de una eclosión milagrosa del ser humano, parecía antiguamente situarse mucho más próxima a nosotros (...) lo que diferenció al hombre de la bestia toma para nosotros la forma espectacular del milagro, pero no se trata tanto del milagro griego, sino, de ahora en más, del milagro de Lascaux²

La caverna de Lascaux representaba para Bataille la evidencia más antigua del milagro humano, del milagro artístico: si bien es cierto que antes del paleolítico superior ya existía el trabajo sobre la piedra, desde su punto de vista, aun no puede decirse que se trate del hombre completo, ya que jamás produjo una obra de arte. Lo

² *Lascaux o el nacimiento de la obra de arte*, Alción Editora, Córdoba, p. 15-16

que hace a esos primeros hombres nuestros semejantes es la virtud creadora que lo llevaba más allá del umbral de la necesidad, lo que hace del arte un umbral milagroso (aquello que parece imposible esperar y que sin embargo acaece y deslumbra con la luz de lo sagrado, de lo inesperado) y que hace de Lascaux el fulgor, la lámpara en la que esa luz milagrosa, inesperada surgió en la noche de los tiempos³.

Este nacimiento del arte, que es a la vez un doble origen, tiene sin embargo toda la marca de la Nada. Podría decirse *origen sin-origen*, pues se nos pierde su comienzo mismo y es a la vez desde la Nada que el hombre de aquellos tiempos creó este mundo del arte, creando así, nada más y nada menos que la comunicación íntima de los espíritus. Pero ¿qué comunican esas pinturas? Paradójicamente las figuras de las cavernas son representaciones de la animalidad recién abandonada por el hombre. Sólo una figura, enigmática por cierto, de hombre pero con cabeza de pájaro se encuentra en esas paredes. ¿Qué mensajes aparecen allí? ¿A qué o a quién están dirigidos? Mensajes nostálgicos a la animalidad transfigurada, mensajes de patencia de la muerte, de la conciencia de muerte y su vínculo con el erotismo como afirmación de la vida. Coinciden Bataille y Blanchot en que dicho mensaje no tiene equivalente, dado a que nos llama al recogimiento de todo el ser, espontaneidad libre, despreocupada, *sin otra intención que la apertura alegre del arte a sí mismo*. La caverna revela el nacimiento de una vida no atada a la supervivencia, sino al *juego y la comunicación de los seres*.

Desde aquí, el sentido de la obra de arte es reflejar la vida interior a partir de figuración que seduce para comunicar, que toca al corazón y la emoción, no al interés, y cuya esencia se basa en ser una actividad inútil:

Es el mismo sentimiento de presencia- de clara y ardiente presencia- que sólo nos dan las obras maestras de todos los tiempos. Aunque no parezca, es también a la amistad, a la suavidad de la amistad, que está dirigida la belleza de las obras de humanas. ¿Acaso no amamos la belleza? ¿La amistad no es también la pasión, el interrogante siempre recomenzado cuya belleza es la única esperanza?⁴

Así, esta “capilla sixtina de la prehistoria” tiene el valor incomparable de responder a la idea de milagro como la aspiración más profunda de la vida humana: si el hombre ama lo que considera inesperado, Lascaux bien puede ser tomada como la

³ Blanchot acompaña a nuestro autor en su interés por el misterio abierto por esta evidencia del origen y se interroga: “¿Por qué esa necesidad del origen, pero sobre todo, por qué ese velo de ilusión con el que todo lo que es original parece ocultarse, escamoteo burlón, esencial, y que es quizá la verdad vacía de las cosas primeras? ¿Por qué el arte, no obstante, incluso si está comprometido en la misma ilusión, nos hace creer que podría exhibir ese enigma, pero también zanjarlo? ¿Por qué, hablando del “milagro de Lascaux”, Georges Bataille puede hablar del “nacimiento del arte”? (Blanchot, 1973:10)

⁴ Bataille, G. *Lascaux o el nacimiento de la obra de arte*, Alción Editora, Córdoba.

fecha de nacimiento de la humanidad⁵ en tanto representa también la esperanza depositada en ella, en una humanidad que puede ser soberana. Si Bataille habla del “milagro de Lascaux” es porque es la única huella que ha quedado de la humanidad midiéndose, por primera vez allí, en toda su riqueza⁶.

Pero ¿cuál es, desde esta perspectiva, la riqueza de la humanidad? Se trata sin dudas, por lo menos, de su posibilidad de transgresión: el hombre primitivo no tuvo una existencia pobre, *esos seres sencillos sabían reír*. Y así como reían, también habían descubierto el juego y el arte como juego mayor. Si bien el trabajo constituyó al hombre, no lo completó. Esto fue virtud de la transgresión, que violó las prohibiciones ligadas al tiempo de trabajo destinado a la supervivencia. Dicho de otro modo, el hombre que podemos considerar nuestro semejante, se dio a luz a sí mismo en el instante en que se dispuso a jugar y realizar obras artísticas. “El nacimiento del arte debe remitirse a la existencia previa de utensilios. El arte no sólo supone la existencia de utensilios y la habilidad requerida para manipularlos, sino también tiene, en relación a la actividad utilitaria, el valor de oposición: es una protesta contra el mundo que existía, pero sin este mundo la protesta no hubiera podido corporizarse”⁷.

Bataille discute la interpretación puramente utilitaria de las pinturas⁸ de Lascaux, considerando que no se pueden reducir estas obras a la magia, pues sólo el juego podía conducir a ellas, o, en todo caso, la intención de acción eficaz se sirvió del don lúdico de estos primeros hombres⁹. Por tanto, es el juego y la fiesta de la abundancia del espíritu lo que Bataille lee en el arte como transgresión de las

⁵ “El trabajo fue el que decidió: el trabajo, cuya virtud determinó la inteligencia. Pero la consumación del hombre en su cúspide, esta naturaleza humana realizada que, iluminándonos en principio, nos concedió, para acabar en lo que somos, un entusiasmo, una satisfacción, no es únicamente el resultado de un trabajo útil. En el momento en que, vacilante, apareció la obra de arte, el trabajo era, desde hacía cientos de miles de años, la obra principal de la especie humana. (...) Sin duda alguna, el hombre es esencialmente, el animal que trabaja. Pero también sabe transformar el trabajo en juego (Bataille, 1997b:65-66)

⁶ Bataille, G. 2003, *Lascaux...* 23

⁷ *Ibíd.*, 38

⁸ En libros posteriores, *El erotismo* y *Las Lágrimas de Eros*, descarta de plano la interpretación utilitaria de las pinturas.

⁹ Bataille retoma los desarrollos de Huizinga en *Homo Ludens*, para dar cuenta de la soberanía existente en el nacimiento de la humanidad. Huizinga ve en el juego el origen de todas las formas de la cultura, y Bataille retoma la idea de que es justamente el juego el que hace perceptible el movimiento del pensamiento soberano, pues deja al desnudo el capricho y el azar presente en la vida humana. Ahora bien, frente a este planteo, nuestro autor, sostiene que no todo es juego en la cultura, específicamente no es un juego la prohibición. La prohibición brinda la demostración de *la necesidad que sintieron los hombres de limitar mediante una regla lo que por naturaleza era imposible o muy difícil de contener* (Bataille, 2003a: 199)

imposiciones del tiempo del trabajo¹⁰. Desde esta lectura, el arte es el destello de aquello *otro* que designa a la humanidad a la luz de una economía del gasto, de una temporalidad no cronológica (sino kairológica), de una soberanía de la comunicación donde la belleza y el horror aparecen inseparables.

Fascinación cavernaria

En un sentido menos filosófico que poético Pascal Quignard también responde a esta fascinación cavernaria que abre conjuntamente la pregunta tanto por los orígenes de la humanidad como por los del arte. El hallazgo de las imágenes de Lascaux, que no dejó indiferente a prácticamente ningún pensador en la segunda mitad del siglo XX, también se hace eco en el pensamiento quignardiano que aporta una interpretación propia sobre la “diferencia antropológica” haciendo foco en la misma extraña escena que relata con concisión la ironía trágica que afecta el azar de la supervivencia. Al principio de su evolución, hombre devino de presa en predador. La pesadilla que atormenta al artista de Lascaux es la escena de la retroversión: la suerte ineludible del cazador cazado.

Para este pensador, lo que originalmente determinó la diferencia entre las fieras y los hombres se dio en el contexto de la lucha por la supervivencia a través de la supremacía del cazador sobre su presa y sobre el resto de los carnívoros a través del desarrollo de un sistema jerárquico en el cual él mismo se ubicó en la cumbre:

El paso de la pelea por la carroña [*charognage*] al ataque que imita el comportamiento de los grandes animales demandó centenas de milenios a nuestra especie. La representación de la escena de carroñería [*charognerie*] debe ser distinguida de la distribución de los despojos [*curée*]. Las trampas, que son animales, son más antiguas que la caza que es humana (...): la visión inmóvil, el acecho premeditado, el ataque, el acto de matar, el reparto sangriento de la carne que funda el sacrificio. Fueron necesarios milenios para cada estadio, incluso si estos dos estadios son lecturas de signos, “visiones”. Son milenios de visiones reales pero también de obsesiones diurnas, de alucinaciones hambrientas, de sueños nocturnos involuntarios. La escena primitiva que se erige involuntariamente en los sueños se refirió a estas dos imágenes fundamentales, primero antehumanas, luego prehistóricas¹¹.

¹⁰ “El arte es aquí como su propia fiesta, y Georges Bataille, siguiendo pensamientos que han jalonado su búsqueda, muestra que las pinturas de Lascaux están probablemente ligadas a ese movimiento de efervescencia, a esa generosidad explosiva de la fiesta, cuando interrumpiendo el tiempo del esfuerzo y el trabajo, el hombre-entonces por vez primera verdaderamente hombre-, en el júbilo de un breve intermedio, vuelve a las fuentes de la sobreabundancia natural, a lo que era cuando todavía no era: hace trizas las prohibiciones, pero por el hecho de que ahora las hay y de que las quebranta, se exalta por encima de la existencia de origen, se une a ella dominándola, le da el ser dejándola ser-lo cual estaría en el comienzo de todo movimiento de “designación” artística - . “ (Blanchot, 1973: 11)

¹¹ Pascal Quignard. 2009. *La nuit sexuelle*. París: J'ai lu, p. 15.

Los primeros humanos aprendieron, a imitación de los grandes predadores, los ardides de la caza y la imposición de una supremacía de los fuertes. Para Quignard la humanidad dio sus primeros pasos en la invención de la guerra, en la impartición de una forma primitiva de justicia a través de lo que llama *curée*, es decir, del control sobre el reparto de la carroña:

Por un lado la rapiña. Por el otro la distribución de los despojos.

La caza inventada a partir de la carnicería imitada, el sacrificio sangriento de víctimas humanas, la iniciación sangrienta de los púberes, las guerras históricas, son todos rituales que reproducen la primera metamorfosis de la presa en predador.

Durante milenios los hombres exterminaron a las fieras.

La sobrecacería fue al principio una demostración espectacular de las proezas depredadoras de los hombres¹².

Las imágenes que guarda celosamente la cavidad oscura de la roca da cuenta de los anhelos y temores de los primeros seres humanos, aquellos que dejaron plasmado por primera vez su miedo de la muerte, aquellos que temieron la muerte que ellos mismos daban, los primeros en experimentar el horror a la simetría a las imágenes diurnas que revisitan el cuerpo en reposo de los durmientes. Pensemos que la imagen del hombre derribado por su presa moribunda es ante todo profundamente irónica o cruelmente paradójica. Estos primeros artistas no solo representaron el deseo la abundancia de recursos o la prosperidad de las actividades de caza sino que temieron la propia muerte y enterraron esa imagen de dolor y espanto en el fondo de la caverna¹³. El misterioso Eros que levanta el miembro del moribundo pone en evidencia la tragedia de la escena: de dos seres al borde de la muerte, agonizando a perpetuidad, sostienen en vilo el último aliento pero solo uno de ellos sabe, a ciencia cierta, que van a morir.

El arte y la vida íntima

La pregunta por el arte, por la abundancia que pone en escena, por las imágenes que destellan no sólo belleza, sino también violencia son indagaciones compartidas por Quignard y Bataille: allí donde la vida humana aparece atravesada por oscuridades, noches y enigmas encontramos rastros, indicios de una genealogía que establece un parentesco entre las reflexiones de ambos y que nos permite pensar cuáles son los bordes y puntos de contacto entre el arte y la vida íntima.

La reflexión que lleva a cabo Bataille en “El arte, ejercicio de crueldad” integra perspectivas actuales y antiguas sobre el arte, interrogándose por el papel que cumplen

¹² *Ibíd.*, p. 17.

¹³ *Ibíd.*, 15.

las obras de arte. Ya algo incómodo nos perturba en el valor que Bataille supone en el ejercicio artístico, pues ¿no nos comprometemos a aceptar algo con lo que, en principio, no estaríamos de acuerdo? ¿Por qué el arte es ejercicio de la crueldad? ¿No se nos ha dicho ya que el arte es belleza, incluso amistad? ¿Puede el arte mostrar esos visos enigmáticos? Desde la perspectiva batailleana sí.

La expresión artística, ligada durante siglos a la religión, dispuesta por ella a la representación de lo imposible (Dios o la divinidad), fue dejando de lado lo que se presentaba como su función primera, pero siguió estando unida a la expresión del horror y la crueldad, entendiendo por *crueldad aquello que no es fácil de aceptar* y sin embargo constitutivo de la humanidad. Bataille introduce así a la relación entre el arte, el horror, la crueldad y la fiesta:

No hay dudas de que el arte no tiene esencialmente el sentido de la fiesta; pero justamente, tanto en el arte como en la fiesta, siempre se le ha reservado una parte a lo que parece opuesto al regocijo y al agrado. El arte se liberó finalmente del servicio a la religión, pero mantiene esa servidumbre con respecto al horror; permanece abierto a la representación de lo que repugna¹⁴

Para el autor, la humanidad está tensada entre una ficción o representación que aceptamos fácilmente, aunque bajo el signo de la angustia, (o para decirlo de otro modo, es quedarse sólo con el carácter subordinado, entendible, conocido o servil de la existencia); y un fulgor o transparencia que se revela a partir de la falla de ese orden aparentemente inamovible (mundo soberano que contempla tanto la felicidad como el horror y la crueldad). Y es en el momento en que se vislumbran las fallas cuando el hombre puede atravesar los fondos, los telones o los escenarios en donde su vida es una representación, y *mirar a través de las fallas de este mundo*.

Propone Bataille que el arte, en la trampa de la vida, es ese “campo de atracción determinado por un punto fulgurante donde las formas sólidas son destruidas, donde los objetos disponibles con que está hecho el mundo se consumen como en una hoguera de luz” (Bataille, 2003a:120). Que el hombre pueda encontrar la salida de la prisión de la vida servil, no es otra cosa que tomar conciencia de que está a su alcance liberarse de la “la vida sin alternativas”.

El arte, pensado como *hoguera de San Juan de los objetos*, también coloca al hombre frente a la destrucción, el horror y la crueldad que implica el hecho de descubrir la farsa. El consumo propio del arte devuelve al ser separado a la continuidad.

¹⁴ Bataille, *La Felicidad, el Erotismo y la Literatura*, Adriana Hidalgo, Bs. As, p. 118

Si en el mundo de la separación los objetos le devuelven al hombre sólo la imagen de sus límites (de su prisión), la destrucción del objeto (útil) propia del arte niega estos límites entre los seres. El arte puede ser entonces un espejo que refleje la vida soberana. El arte se arriesga a abrir, ante el mundo de la representación, *la representación misma de la apertura a todo lo posible*. Se trata de ofrecer a la conciencia las formas no subordinadas de la emoción, una fiesta que juega con las formas bellas y horrorosas de lo que no es útil. Y en este sentido es que el arte se encuentra en las cercanías de la violencia interior y de la muerte.

Toda obra de arte puede permanecer en el mundo del útil o de la ficción como una huella de la apertura realizada, es una comunicación en la distancia y a la vez inmediata. Esta es su afirmación sensible. Es una invitación o provocación a participar de la fiesta. “La fiesta infinita de las obras de arte existe para decirnos, a pesar de una voluntad resuelta a no darle valor sino a lo que perdura, que se le promete un triunfo a quien salte en la irresolución del instante”¹⁵

Arte y erotismo

¿Qué revelan las obras de arte? ¿Qué figuraciones de la vida íntima indican hacia a la afirmación de esa cercanía entre el arte y esas efusiones humanas que –como las eróticas- están atravesadas por la comunicación íntima e intensa? ¿Qué posibilidades inauditas es posible encontrar en las imágenes que permiten atravesar los umbrales de lo decible en esos terrenos pantanosos, fantasmales, carnales propios del erotismo?

Sabemos que algunas de esas posibilidades fueron entrevistas por Bataille y Quignard, cuyas reflexiones son puestas en contacto con la materialidad del arte para seguir pensando con el arte y en el arte el fenómeno erótico. Una suerte de herejía encontramos en estas tentativas, esa que no sólo señala la compatibilidad de la filosofía, la literatura y la figuración pictórica, sino también su irreductibilidad: no se trata en ningún caso de ilustrar la pureza de las ideas con la impureza de las imágenes, ni de explicar la pureza de las imágenes artísticas con las impurezas del lenguaje y pensamiento. En todo caso se trata, y aquí hemos reconocido el valor singular de estas tentativas, de ampliar el hilo de Ariadna a otras dimensiones, trenzar sus hebras, sacudir su linealidad y mover sus sentidos.

¹⁵ Bataille, *La Felicidad, el Erotismo y la Literatura*, Adriana Hidalgo editora, Bs. As, p. 118

La gran escena que para Quignard habla de la sexualidad que hemos heredado de nuestros antepasados y que ha marcado a fuego la historia de occidente es la escena principal que revelan los frescos de la Villa de los Misterios en Pompeya. Es la mirada lateral, espantada, fascinada de la matrona romana hacia el *fascinus* que levanta la túnica de los hombres: esta escena encierra en sí misma la angustia del origen sexual, el secreto de la procreación siempre violenta, la urgencia del deseo, la hastío del placer y finalmente el apremio de la muerte. Cada nueva imagen que perturba, el arte actualiza la escena del descubrimiento espantado cuando corre nuevamente el velo de la prohibición, devela lo que permanecía asfixiado bajo la masa de lenguaje que engulle el universo cálido, cruel e indiferenciado de infancia a medida que crecemos. La idea de origen sexual que evoca esa escena incomprensible que involucra la violencia de órganos deformados por la excitación es siempre indecorosa, vergonzante, perturbadora: es en todo sentido una escena maldita.

Hay algo que hace de la expresión artística una expresión diabólica¹⁶: contradice el orden real y -como el diablo- no puede ser reducido a servir a un amo (o un sentido). El resultado de la operación artística, operación soberana, es un objeto que es *experiencia de comunicación*. De allí su ligazón con el erotismo. En el erotismo el orden real también es puesto en entredicho a partir de la violencia: no es posible pasar de un estado al otro (que es totalmente distinto) sin tener en cuenta el desgarramiento que sufre el ser constituido como discontinuidad, que se abre a la continuidad.

Entre la noche intrauterina que precede a la vida atmosférica, la noche estrellada en la que se reúnen los cuerpos de los amantes y finalmente la noche mortal que es definitiva, la *noche sexual* (la imaginación prohibida de lo que perturba el fondo del hombre) se despliega en imágenes que el arte testimonia desde tiempos remotos: no hay sombra, ni oscuridad o vacío que no evoque en su pequeño la incertidumbre del cuerpo sexuado arrojado a su destino vivíparo y el miedo de la muerte. Entre estos extremos, el abrazo amoroso, la excitación, el deseo son las bisagras de ese tiempo kairológico bataillaeno que funda lo extraordinario del arte.

En el erotismo es el ser el que se pone en juego, y ese es el sentido diabólico que Bataille asume en el erotismo (sea el de los cuerpos, el de los corazones o el sagrado)

¹⁶ El arte en la obra de Bataille se definirá de una manera afirmativa y otra negativa: por una parte significa el movimiento, la palabra, la expresión, la operación soberanas; por el otro, se trata de la pérdida del sujeto, del objeto, de las palabras, de la función social. Ahora bien, ¿qué quiere decir positivamente que el arte es soberano? Remite, una vez más, a la confirmación de que *soberanía* quiere decir aquello que no sirve a otros fines que a sí mismo.

ligado al sentido íntimo de la violencia que quiere quebrar el cierre de los seres en sí mismos: el fin de todas las operaciones del erotismo es alcanzar el ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. Esa perturbación del ser en su discontinuidad, su cuestionamiento, su apertura, forman parte de lo que Bataille asume como el vector de la violencia en el erotismo. ¿Qué otro sentido cobra la selección de imágenes que en el último tiempo de su vida Bataille se empeñó en pensar como una historia del erotismo, aquellas plasmadas en *Las lágrimas de eros*, si no es mostrar el vínculo monstruoso entre las formas de la violencia erótica, la apertura de los cuerpos, la transgresión de que aúna en un mismo movimiento el horror y la belleza con la soberanía propia del arte? ¿Cómo no establecer desde aquí la cercanía entre el arte y el erotismo allí donde ambos parecen insertan al hombre en una profundidad, que es la suya, y sin embargo desconoce?

Bibliografía

- Bataille, G. (2003a), *La Felicidad, el Erotismo y la Literatura*, Adriana Hidalgo editora, Bs. As.
- (1997a), *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona.
- (1996) *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona.
- (2003b), *La Conjuración Sagrada* (CS), Adriana Hidalgo editora, Bs. As.
- (2003c), *Lascaux o el nacimiento de la obra de arte*, Alción Editora, Córdoba.
- (1997b), *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona.
- Blanchot, M., (1973), *La risa de los Dioses*, Taurus, Madrid.
- Quignard, P., (2000), *El sexo y el espanto*, Cuadernos del Litoral, Córdoba.
- (2010), *Georges de La Tour*, Pre-Textos, Valencia.
- (2009), *La nuit sexuelle*, J'ai lu en Images-Flammarion, Paris.
- (2005), *Sordidissimes. Dernier Royaume, V*, Folio-Gallimard, Paris.