

A

Los límites de la mirada en la Historia del ojo •

José Alberto Sánchez Martínez / Diego Lizarazo •

Coordinadores

B

Georges Bataille •

versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA
Número especial 2013



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Educación y Comunicación

versión
ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA



GEORGES BATAILLE
Los límites de la mirada en la *Historia del ojo*
José Alberto Sánchez Martínez / Diego Lizarazo | Coordinadores



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Rector general, Salvador Vega y León
Secretario general, Norberto Manjarrez Álvarez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO
Rectora, Patricia E. Alfaro Moctezuma
Secretario de la Unidad, Joaquín Jiménez Mercado

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Director, Jorge Alsina Valdés y Capote
Secretario académico, Carlos Alfonso Hernández Gómez
Encargado del Departamento de Educación y Comunicación, Roberto Manero Brito
Producción editorial, Virginia Méndez Aldana

versión
REVISTA DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA

Directora, Rosalía Winocur Iparraguirre

Comité editorial

Alberto Sánchez Martínez, Ana Rosas Mantecón, André Dorcé Ramos, María Elena Meneses,
Sara Makowsky, Vicente Castellanos Cerda, Yissel Arce Padrón

Comité internacional de asesores

Néstor García Canclini (México); Robert Hodge (Australia); Noé Jitrik (Argentina);
Jesús Martín Barbero (Colombia); Armand Mattelart (Francia); Michèle Mattelart (Francia);
Graham Murdock (Reino Unido); Birgit Scharlau (Alemania); Héctor Schmucler (Argentina);
Amalia Signorelli (Italia); Teun A. van Dijk (Países Bajos)

Coordinadores edición especial 2013, José Alberto Sánchez Martínez y Diego Lizarazo Arias

Versión, Estudios de Comunicación y Política, año 23, número especial 2013, diciembre de 2013, es una publicación anual editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación, Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex Hacienda San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D.F., y Calzada del Hueso 1100, Edificio de Profesores, Primer Piso, Sala 3 (Producción Editorial), Col. Villa Quietud, Delegación Coyoacán, C.P. 04960, México, D.F., Tel. 54837444. Página electrónica de la revista: <http://version.xoc.uam.mx> y dirección electrónica: version@correo.xoc.uam.mx. Editor responsable: Dr. Roberto Manero Brito. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2000-04112415100-102, ISSN: 0188-8242, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Certificado de Licitud de Título No. 6618 y Certificado de Licitud de Contenido No. 6927, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Distribuida por la Librería de la UAM-Xochimilco, Edificio Central, planta baja, Tel. 54837328 y 29. Edición e impresión: mc editores, Selva 53-204, Col. Insurgentes Cuicuilco, Delegación Coyoacán, C.P. 04530, México, D.F., Tel. 56657163, mceditores@hotmail.com. Este número se terminó de imprimir el 3 de abril de 2014, con un tiraje de 1,000 ejemplares.

Versión. Estudios de Comunicación y Política aparece en el índice del Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Las fotografías e imágenes que aparecen en este volumen se retoman en una lógica analítica y pedagógica en los artículos correspondientes.

ÍNDICE

La historia del ojo | María Eugenia Hernández Carrillo

Obertura

José Alberto Sánchez Martínez

7

Trucco | Ernesto López

El espejo de la muerte: sacrificio y simulacro
en la obra de Georges Bataille

Guillermo Nelson Guzmán Robledo

9

Placer acallado-equilatEROS | Ángela Vela Pavón, Juan Mariqueo

La mirada y el mal

Andrés de Luna

29

Simona | Gastón Ortíz

El ojo de las palabras: una narrativa escópica

Antonio Sustaita

39

El huevo ojo | Daniela Camarena

Seducción y juego: los límites de la mirada erótica

Pablo Lazo Briones

55

Los ojos | Daniela Camarena

<i>Historia del ojo: tiempos de liberación y transgresión</i> a través de la mirada de Margo Glantz (1930), que nos permite ver “bajo la mirilla” del ojo de Georges Bataille (1857)	
<i>Isis Saavedra Luna</i>	75
Melissa Campa	
La transgresión de las imágenes: escenarios del límite en Georges Bataille	
<i>José Alberto Sánchez Martínez</i>	83
Los autores	97



María Eugenis Hernández Carrillo
La historia del ojo

Obertura

Hay autores cuya densidad es imposible abrazar
el abrazo de Bataille es de esa estirpe
un hachazo que corta la rama
y la vuelve bifurcación
laberinto de sentidos

en Bataille

el ojo se desnuda de lo que ve
la mirada ya no es más que una quimera
frágil desvanecida
en la superficie de lo incommensurable

sin ropaje

el ojo vaga hacia lo no visto
abierto desorbitado

fuera de sí, para sí, en sí

ano, orines, sangre, muerte, semen, masturbación, gritos,
huevos

lagrimas, dolor, olores
las huellas del ojo se salen del camino

el camino se ha extraviado en el ojo

más de una vez el ojo se confunde con la vagina que ve

los ojos con los testículos

el ojo y la vagina se tocan para verse

cavidades como pozos de luz

en un bosque de noches continuas

imágenes recién nacidas

danzan en un círculo de palabras

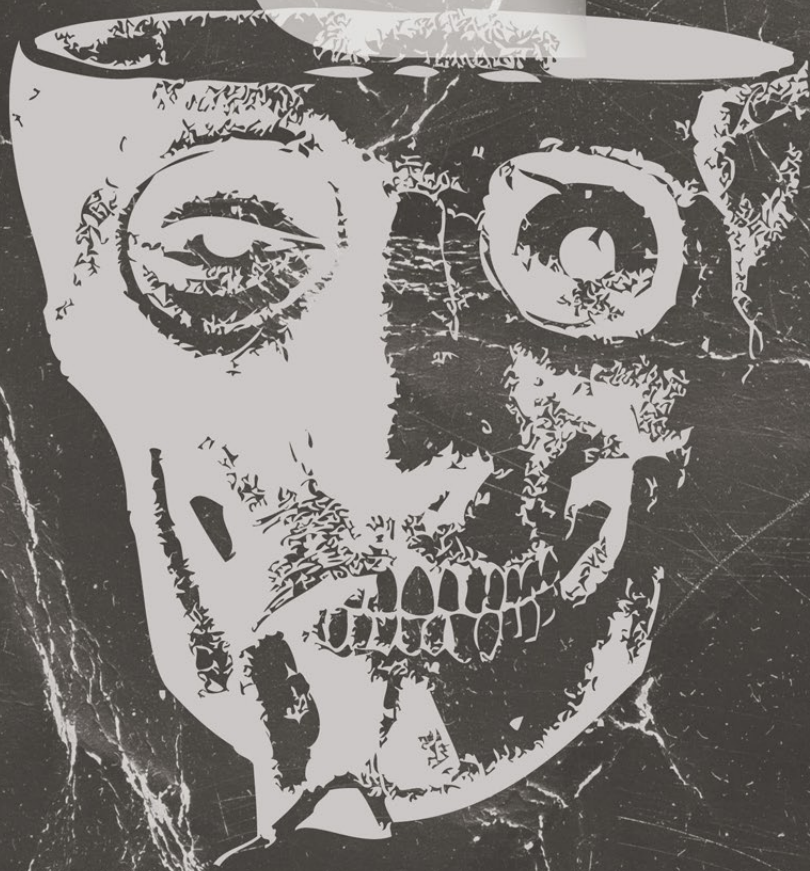
crecen hasta enuclear el ojo

hasta abrirse paso más allá del cuerpo

en una soledad visual abandonada.

José Alberto Sánchez Martínez

88



Trucco

Ernesto López







EL ESPEJO DE LA MUERTE: SACRIFICIO Y SIMULACRO EN LA OBRA DE GEORGES BATAILLE

Guillermo Nelson Guzmán Robledo

El hombre es esta noche, esta vacía nada, que en su simplicidad contiene todo [...] Esta noche es lo percibido cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se vuelve *terrible*: a uno le cuelga entonces la noche del mundo.

HEGEL¹

La dialéctica del señor y del siervo

Exagerando probablemente la importancia que tiene en la filosofía de Hegel la dialéctica del señor y el siervo, Alexandre Kojève daba al célebre pasaje contenido en el capítulo IV de la *Fenomenología del espíritu* el privilegio de ser el punto de inflexión sobre el cual se funda la totalidad de la Historia. Teniendo como marco las implicaciones que éste guarda respecto de la noción de lucha de clases en el pensamiento marxista, el filósofo ruso consideraba lo expuesto en él como el movimiento fundamental que pone en marcha la negatividad de la conciencia en su pugna por alcanzar la conciencia de sí.

La importancia de este capítulo estriba para Kojève en el hecho de que en él (a diferencia de los tres capítulos que le pre-

¹ Hegel, *Filosofía real*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 154.

ceden, donde Hegel aborda figuras concernientes al mero conocimiento pasivo del mundo)² se introduce el principio de la acción y de la negatividad. Éstas aparecen en el momento en el que el hombre *desea*, en el momento en el que lo posible toma el lugar del presente y cuya representación pone en marcha los actos que median para llegar a la satisfacción del objeto de deseo. Se trata entonces del poder que ejerce lo posible sobre lo existente y cuya ausencia abre el espacio de una desgarradura que busca resarcirse. La satisfacción del deseo es entonces la restitución de la unidad entre lo actual y el futuro, la plenitud que viene dada al cerrar la oquedad abierta entre aquello que falta y la realidad positiva: “El Deseo es la revelación de un vacío, la presencia de una ausencia”.³ Nacida de esta ausencia, la acción aparece entonces como el medio para satisfacer el vacío trazado entre lo posible y lo presente y que sólo se alcanza por la “negación” del ser dado, es decir, mediante la destrucción, o por lo menos la transformación del presente para alcanzar el objeto de deseo.

Para satisfacer el hambre, por ejemplo, es necesario destruir o, en todo caso, transformar el alimento. Así toda acción es “negatriz”. Lejos de dejar lo dado como es, la acción destruye si no en su ser, por lo menos sí en su forma dada.⁴

En tanto que *concepto*, el Tiempo sólo puede provenir de la mediación, es decir, de la conducta negativa que procede del deseo humano y que pone en movimiento a la Historia, cuya *realización*

² A. Kojève escribe al comienzo de su *Introduction à la lecture de Hegel*: “Al contrario de la conciencia que mantiene al hombre en una quietud pasiva, el deseo lo vuelve in-quieto y le mueve a la acción” (Madrid, Trotta, 2013, p. 11).

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

última es el concepto mismo. El Tiempo como movimiento histórico se funda en la negación del ser dado que invoca al porvenir y que consiste precisamente en ser “lo que no es (aún) y lo que no ha sido (ya)”.⁵ El Tiempo tiene así su origen en el deseo humano.⁶ La transformación del ser natural y del hombre mismo –que es la base de la historia–⁷ sólo puede originarse del vacío que el deseo extiende frente a la conciencia.

En tanto el deseo introduce la transformación del ser dado, “el Tiempo no es otra cosa que esa destrucción del Mundo”.⁸ Ahora bien, como Kojève considera equivalentes por una parte Tiempo y negatividad, mientras que por otra identifica el ser natural con el Espacio,⁹ a la negación del *ser determinado* que se realiza mediante el deseo y el trabajo (cuyo sentido es eminentemente *antropológico*) se corresponde en un sentido *ontológico* la afirmación de que “El Tiempo es la *negación* del Espacio).¹⁰

Por ello es que fuera de la oquedad extendida hacia el futuro mediante el deseo, el Tiempo no existe fuera de la esfera humana: “no hay Tiempo natural, cósmico”.¹¹ Y ya que “el tiempo no existe fuera del hombre”, Kojève infiere que “el hombre es pues el Tiempo, y el Tiempo es el hombre”.¹²

⁵ *Ibid.*, p. 367.

⁶ *Ibid.*, p. 368.

⁷ Para Kojève la base de la historia está en la transformación de la naturaleza mediante el trabajo y del hombre mismo, la filosofía sólo es la expresión de la *superestructura*. La división entre estructura y superestructura es de clara procedencia marxista. *Cfr. ibid.*, pp. 463-464.

⁸ *Ibid.*, p. 370.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 366. V. et *Idem*, n. 2.

¹² *Idem.*

El Tiempo, que surge fundamentalmente como la negación de la naturaleza (ante la que opera como una fuerza destructiva en cuanto la transforma), tiene por ello como condición ejemplar la muerte. Ya que si por una parte el hombre es negatividad, entonces el Tiempo, que niega incluso al hombre mismo que lo encarna, es esencialmente muerte.

Ahora bien, la Negatividad –tomada aisladamente– es Negación pura (sobre el plano ontológico). Esta Negación niega en tanto que Acción (del Yo-abstracto) en el Ser. Pero la acción niega en la aniquilación de este Ser y entonces se aniquila ella misma. La negatividad no es otra cosa que la finitud del ser (o la presencia en sí de un verdadero porvenir que no será nunca su presente); y la Acción es necesariamente finita. Y la entidad que es acción en su ser mismo, “aparece” (sobre el plan fenomenológico) en ella misma y en los otros como irremediabilmente *mortal*.

Es por lo que, en el texto citado, Hegel puede llamar a la Muerte la “irrealidad” que es la Negatividad o la “entidad negativa o negatriz”. Pero si el hombre es Acción, y si la Acción es Negatividad “manifestándose” como Muerte, el Hombre no es, en su existencia humana o parlante, sino una *muerte*, más o menos aplazada, y consciente de sí misma.¹³

El Tiempo sólo puede tener lugar si el ser finito que opera negativamente en la naturaleza tiene conciencia de su propia finitud, es decir, si tiene conciencia de la muerte, que es –por una parte– la negación de sí mismo y –por otra– aquello que sólo tiene lugar ante la representación del porvenir ausente, que no obstante engendra en el vacío de su “irrealidad” el mundo del Espíritu.

El vínculo entre la negatividad y la muerte que Kojève encuentra en la filosofía de Hegel y que le hace afirmar que “la filosofía ‘dialéctica’ o antropológica de Hegel es a fin de cuentas una *filosofía*

¹³ *Ibid.*, p. 546.

de la muerte (o lo que es lo mismo: del ateísmo)”,¹⁴ se ve aún afianzado por la relevancia que concede al desarrollo ulterior de la misma dialéctica del *señor* y del *siervo*. Pues el deseo que toma conciencia de su finitud y de su imposibilidad de realización absoluta tenderá a focalizarse en aquello que da constancia de su propio comportamiento negativo, procurando apropiarse de la misma negatividad que se vislumbra en el deseo que otro manifiesta. Así la negatividad que se observa en la acción propiciada por el deseo y que pone en marcha la Historia, estrecha aún más sus vínculos con la muerte, cuando Hegel da un paso más en el enfrentamiento de los deseos y la lucha de las conciencias contrapuestas desarrollado en el mismo capítulo.

Kojève afirma que el deseo dirigido a un objeto no es a final de cuentas sino un precario sentimiento de sí, cercano al que poseen los animales. Pero el deseo propiamente humano, que le distingue de la mera apetencia de aquéllos (es decir que lo vuelve autoconsciente), es la inclinación a tomar constancia de su propia subjetividad. Para ello es necesario que el deseo esté dirigido a otro deseo y por consecuencia a *otro sujeto*. Lo que hace distintivo al humano es el hecho de pretender adquirir el testimonio de *ser un sujeto*, de apropiarse del deseo del otro, para lo cual debe proyectar hacia él la propia negatividad y suprimirlo.

La autoconciencia exige entonces que exista una diversidad de deseos opuestos entre sí y que los lleve a combatir a muerte por el reconocimiento de la subjetividad, de la imposición del deseo propio sobre el ajeno, negándolo. Esta disposición conduce al sujeto a poner en riesgo la vida propia (el ser determinado) para afirmarse no ya como ser meramente existente, sino como *sujeto libre* y no determinado por lo que solamente *es*. Esto, como hemos

¹⁴ *Ibid.*, p. 573. A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, p. 573, Bataille cita este pasaje en *Œuvres complètes*, tome XII, Collection Blanche, Gallimard, 1988, p. 327.

mencionado, es para Kojève el movimiento que funda la totalidad de la Historia en Hegel.

Según Hegel, el hombre no es más que deseo de reconocimiento [...] y la Historia es el proceso de la satisfacción progresiva de ese deseo, que está plenamente satisfecho en y por el Estado universal y homogéneo.¹⁵

Al interpretar la dialéctica del señor y el siervo, Kojève subrayaba dos elementos: por una parte el enfrentamiento y percepción de la muerte como elemento inherente a la conciencia humana, sólo a partir de la cual ésta se afirma en la negación del ser natural que lo soporta (su mera animalidad). Por otra parte, este enfrentamiento manifiesta la necesidad que la conciencia tiene para percibirse por medio de otra conciencia que, a manera de espejo, haga patente la subjetividad que le es inherente. A esta idea subyace el hecho de que la búsqueda de reconocimiento ilustra con notoria claridad la imposibilidad que el sujeto tiene para reconocerse a sí mismo. Sólo por la intermediación de *otro* que me reconoce es que puedo tener constancia de mi dignidad como sujeto. Pues en la medida en que ese otro refleja mi subjetividad, es que ésta logra exteriorizarse y objetivarse en el mundo. El hombre es, de este modo para Kojève, *esa nada que vive una vida humana*,¹⁶ un vacío que adquiere consistencia positiva al hacer constar su propia existencia por medio de la mirada del otro. La conciencia tiene siempre en lo inmediato la figura que devuelve la imagen mediatizada, por lo cual la mediación se vuelve un reflejo. En la *dialéctica del señor y el siervo*, el ser que el individuo tiene frente a sí es lo que le permite emprender la reflexión, el hecho de volver sobre sí mismo. La con-

¹⁵ *Ibid.*, p. 465.

¹⁶ *Ibid.*, p. 548.

ciencia carece de la posibilidad de observarse y sólo puede lograr su autoconciencia por el movimiento de retorno a sí desde el otro, desde la mirada que devuelve a quien la contempla la profundidad de su propio vacío.

Soberanía y señorío

Hacia 1955, Bataille escribe en la revista *Deucalion*, un artículo titulado “Hegel, la mort et le sacrifice”, donde retoma estos dos aspectos de la dialéctica del señor y el siervo expuestos por Kojève, con la finalidad de aproximarse a una interpretación del sacrificio. Para ello Bataille destaca en primer lugar la relevancia que tiene la muerte en la conciencia humana: sólo se tiene angustia por la muerte en la medida en que se es un individuo, un ser discontinuo y separado del resto de cosas. La muerte, o mejor dicho, la angustia por ella, acompaña al ser individual en cuanto éste adquiere conciencia de sí mismo y de su finitud. Se es autoconsciente en la medida en que se experimenta y se padece el temor hacia la propia extinción, temor que cancela la pertenencia a la totalidad de las cosas, cuya continuidad sólo se resarce cuando el ser individual desvanece sus confines.

La muerte no es nada en sí misma, es, a lo mucho, el pasaje irreversible de la constante transformación de todas las cosas. Sólo un ser que se representa a sí mismo, que hace de sí mismo un fin y que, al hacerlo, se aísla del resto de cosas, puede conferir a su propia extinción un carácter absoluto. Bataille insiste a lo largo de su obra en el carácter precario de la condición humana, en ese verse desgajado de la totalidad precisamente en la medida en que el hombre se afianza a la banalidad de un yo personal.

Probablemente toda la obra batailleana tiene como punto nodal este carácter desgarrado de la existencia humana y al que responde su concepción del erotismo y de la muerte. El hombre procura en determinados momentos desligarse de aquello que lo

mantiene en la precariedad del yo. La transgresión de toda prohibición, la atracción que la muerte y el erotismo ejercen en el hombre, se explican por la tendencia humana de resistirse a la ficción del yo. Liberar las fronteras que contiene esa precaria identidad sobre la que sin embargo se fundan la sociedad y el trabajo.

Por otra parte, el tiempo, que según hemos visto nace de la anticipación y de la acción que se proyecta hacia el futuro y por la cual tiene lugar el trabajo, es el elemento que hace aparecer ante nuestra conciencia el fin inminente. En efecto, sabemos que vamos a morir porque alcanzamos a vislumbrar el porvenir en que nuestra vida, anclada en el tiempo, finalmente se extingue.

Así entonces, la muerte, o mejor aún, el temor que ella infunde, sólo viene dada en la medida en que la precariedad de un ser que se ha sometido a las prerrogativas del tiempo y de la espera le somete al aislamiento y al servilismo.

La negatividad tiene entonces dos expresiones: por una parte la negatividad officiosa del trabajo, de la espera y del temor a la muerte; por otra, la negatividad absoluta que niega incluso al yo entregándose a la muerte.

Un año después de la publicación de “Hegel, la mort et le sacrifice”, Bataille publica otro ensayo sobre Hegel (o mejor, sobre la interpretación que Kojève ofrecía de él) en el que asocia la noción de soberanía, desarrollada algunos años antes en el libro que lleva precisamente el título de *La souveraineté*, con la dialéctica del *señor* y el *siervo*. La soberanía es la entrega al sinsentido general de las cosas, a la reducción de la espera a la Nada, la negación del sentido constructivo y laborioso de la negatividad, cuya manifestación privilegiada es desde luego la muerte. En el artículo, publicado en 1956 y titulado “Hegel, l’homme et l’histoire”, Bataille identifica la figura del soberano con la del señor en su enfrentamiento a muerte.

Daré una interpretación personal de esa Lucha a muerte, que es el tema inicial de la dialéctica del *Señor*, al referirme a la forma similar del *soberano*. La actitud del Señor implica la soberanía: y el riesgo de

morir aceptado sin razones biológicas es su efecto. Luchar sin tener por objeto la satisfacción de necesidades animales es por principio en sí mismo ser soberano.¹⁷

Pero dicha identificación sólo es parcial. Ella se remite exclusivamente al valor que encarna la figura del amo que se entrega en la lucha a muerte y se opone a la figura del siervo que, al temer dicho enfrentamiento, capitula y cede el reconocimiento del señor con la entrega del producto de su trabajo. Sin embargo, hay en dicha dialéctica un elemento que trastoca la figura del señorío. Este elemento es el resultado de la capitulación del siervo y la apropiación *utilitaria* de su trabajo por parte del señor.

La apropiación y el goce del trabajo del siervo reducen la entrega a la NADA característica de la conducta soberana. Si la muerte arrojaba la lucha al absurdo que un fin infinito entraña (un fin ilimitado sólo puede proyectarse en la anulación del fin mismo), la operación utilitaria que a la postre guarda la conducta del señor, establece fines precisos a su enfrentamiento a muerte y con ello su actitud deviene servil.

En la vida del Señor de Siervos, la parte soberana, manifiesta en la lucha por el puro prestigio, cesa de ser únicamente soberana: tiene dos aspectos. Por un lado, la lucha adquiere el valor y la forma de una actividad útil: por otro lado, esta actividad útil es siempre desviada hacia unos fines que sobrepasan la utilidad en el sentido del prestigio. De todas formas, un *poder* se ha constituido en manos del soberano. La soberanía cesa de ser lo que ella fue: la belleza impotente que, en los combates, por principio no sabía sino matar.¹⁸

¹⁷ G. Bataille, "Hegel l'homme et l'histoire", *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 351.

¹⁸ *Ibid.*, p. 352.

Para Bataille, la soberanía exige la aniquilación del sentido utilitario y finito de toda empresa. La entrega a muerte debe estar signada por la liberación de la angustia por la muerte y por ende al desencadenamiento de la violencia como fin en sí misma. Pero este desencadenamiento es impotente, en la medida en que tiene por objeto expresar la cancelación del sentido inherente a la muerte, es una lucha que no actúa con miras a un fin determinado. La expresión más fehaciente de la negatividad es por tanto aquella que encarna su soberanía en la negación de la naturaleza que le es propia, es decir del cuerpo natural que le sirve de soporte al ser individual. La soberanía se encuentra ahí donde el hombre se enfrenta con la muerte.

Lejos de ser una empresa calculada (como sucede en las guerras de las sociedades militares y más aún en la guerra de nuestros tiempos actuales, en las que se pierde incluso el contacto en la lucha), la actitud soberana viene signada por una entrega al azar y al juego, es dejarse seducir por el vértigo del riesgo que ostenta la anulación de la angustia por la muerte al enfrentarla manifestándose como *belleza impotente*.¹⁹ Así, lo que distingue a la noción de soberanía del señorío hegeliano es que este último, al apropiarse del trabajo del

¹⁹ En ambos artículos Bataille recurre con frecuencia a la expresión *belleza impotente*, misma que toma del prólogo de la *Fenomenología del espíritu*, para contrastar la figura del “sabio” hegeliano con la del soberano. Para Bataille, Hegel, al despreciar la “belleza impotente” y encomiar el entendimiento que no se amedrenta ante la muerte, estaría dejando de lado la figura de la negatividad soberana en aras de sostener únicamente la negatividad industriosa y positiva y despreciando esa otra forma de enfrentamiento con la muerte que es aquella que obra sin buscar nada más que la muerte misma. El pasaje en cuestión reza así: “La muerte, si es que queremos llamar así a tal irrealidad, es lo más terrible, y retener lo muerto representa la fuerza suprema. La belleza carente de fuerza odia el entendimiento, porque el entendimiento exige aquello de lo que ella es incapaz”. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Valencia, Pretextos, 2007, p. 136.

esclavo cede al principio de utilidad y renuncia a la negación de la individualidad que el enfrentamiento a muerte implicaba.²⁰

La parodia y la mirada

Los artículos sobre Hegel que Bataille escribe al promediar la década de 1950 recuperan así dos elementos de la interpretación que Kojève realizó de la dialéctica del *señor* y del *siervo*. En primer lugar lo que ella ha dejado en claro es que la experiencia de la muerte es constitutiva de la conciencia, la expresión fehaciente de la nada que uno mismo es y que resulta simultáneamente angustiada y atractiva. Por medio de la entrega a la muerte que el soberano procura, el hombre se ve liberado de la carga del yo personal que le impone el aislamiento y la desgarradura de la continuidad con el mundo.

Por otra parte, el enfrentamiento de las conciencias muestra el carácter reflejo de la propia conciencia. Si el sujeto sólo puede adquirir la conciencia de sí por medio de la mirada del otro en la búsqueda del reconocimiento, sí sólo así puede adquirir constancia de su realidad (que se expresa eminentemente en la negatividad de la propia muerte a la que el soberano se entrega), el sacrificio es interpretado por Bataille como la muerte propia *puesta en escena*.

Bataille, a lo largo de su obra, concedió un papel relevante a la puesta en escena, la dramatización y la parodia bajo una perspectiva ontológica. Desde la década de 1920 resaltaba la necesidad de comprender el mundo bajo el aspecto de la parodia. Así, en 1927 escribió un texto titulado *L'annus solaire*²¹ en el que afirmaba que toda inter-

²⁰ Cfr. "Hegel, l'homme et l'histoire", en *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XII, p. 353.

²¹ Escrito en 1927 y publicado en 1931 por la *Galerie Simon* con un tiraje de 100 ejemplares, es junto a *Sacrifices*, uno de los primeros textos escritos por Bataille (*Œuvres complètes*, tomo I, *op. cit.*, p. 79).

pretación y aun toda percepción del mundo están signadas por la parodia. Cualquier perspectiva del mundo parte de principios que se imponen arbitrariamente: Dios, el ser, el sujeto. Toda perspectiva de lo real se basa en una elección que lejos de permanecer como el trasfondo de lo real, muestra el carácter artificial del pensamiento, lo cual supone que lo real mismo es paródico. Ya que siempre que comprendemos algo lo hacemos en referencia a *otra cosa*, de tal modo que “el oro, el agua, el ecuador o el crimen pueden ser enunciados indiferentemente como el principio de todas las cosas”.²²

La parodia, en cuanto desplazamiento simbólico no sólo aparece en la necesidad de interpretación que el hombre traza del mundo, sino que supone que el mundo mismo es paródico:

Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma engañosa [...] Todo el mundo está consciente de que la vida es paródica y necesita de una interpretación. Así, el plomo es la parodia del oro. El aire es la parodia del agua [...] El cerebro es la parodia del ecuador. El coito es la parodia del crimen.²³

La parodia anula la posibilidad de cualquier principio que pretenda ofrecer la cifra del mundo. Subvierte la posición de lo *alto* y de lo *bajo*: el texto mismo de *L'annus solaire* se presenta como un ejercicio paródico, en el que Bataille ofrece una suerte de cosmología que se asienta sobre el principio de la cópula carnal. Ya que la *cópula* del verbo “ser” puede ser desplazada por la *cópula* carnal y entonces el Universo se nos presenta como una orgía violenta en la que todos los involucrados participan: los árboles, el hombre, el mar, el viento y el Sol mismo se manifiestan como actores de una abigarrada y cruda escena erótica. La imagen del Sol, arquetipo de la luminosidad

²² *Ibid.*, p. 81.

²³ *Idem.*

celeste queda desde el título asociada con el órgano del cuerpo que se vincula con la deyección, cerrando con su identidad el círculo que cancela la prioridad de lo alto sobre lo bajo así como la oposición de lo sublime y de lo inmundano sobre la que se funda la metafísica.

Lo mismo había ocurrido con el órgano donde se gestan las imágenes: el ojo. En el número de la revista *Critique* consagrado a la memoria de Bataille y aparecido un año después de su muerte, Roland Barthes ofrece un artículo sobre “L’Histoire de l’œil”,²⁴ en el que ofrece una interpretación de la novela erótica escrita por Bataille en 1928, donde destaca la presencia de la metáfora y la metonimia como elementos de intercambio de los significados. Mediante este intercambio se subvierten el campo del lenguaje y del erotismo, mostrando la permanente confusión que anida en objetos cuya simple semejanza les hace confundir su identidad: el ojo, el huevo, el testículo de un toro, un plato de leche sobre el que se posa el culo de una niña licenciada o el Sol. El erotismo es al cuerpo, lo mismo que la poesía y la literatura son a la palabra: intercambio y fusión de identidades, que manifiestan aquello que la ley y el discurso han pretendido borrar o acaso esconder: el devenir y la poca persistencia que todas las cosas tienen por perseverar en sí mismas. La disposición que tienen todas las cosas a mutar unas en otras.

Cuando en *Madame Edwarda*, la prostituta muestra su vulva al narrador (ese otro ojo siniestro y grotesco que es imagen arquetípica del deseo) y grita: *Tu vois, dit elle, je suis Dieu (Mira, dijo ella, yo soy Dios)*.²⁵ Bataille hace de una vulva, rosácea y obscena, un Dios cuya ausencia evoca también la cavidad corporal donde el frenesí erótico acontece. Ello implica trasvasar el campo de lo alto y de lo bajo

²⁴ El artículo en cuestión se titula “La métaphore de l’œil” (*Critique*, núms. 195-196, Editions de Minuit, agosto-septiembre, 1963, pp. 770-777).

²⁵ Bataille, *Madame Edwarda*, 10/18, París, 2008, p. 19.

e introducir el principio de la parodia mezclando teología y pornografía, demoliendo la arquitectura del sentido y el ordenamiento que la ley y el discurso imponen sobre las cosas.²⁶

Pero además del elemento paródico y de esta suerte de *ley de la sustitución* en el que todo giro metafórico puede introducir la identidad de dos seres en apariencia opuestos, la mirada de la vulva y la metáfora ocular revelan un componente que estará a tono con la interpretación del juego sacrificial e incluso con aquellos elementos que Bataille toma de Hegel y de Kojève para la interpretación de la misma: el juego de la mirada como movimiento paródico.

Ya en el mismo relato de *Madame Edwarda* tiene lugar una escena que parece refrendar el papel de la intimidad de la mirada. Hacia el final, vemos al narrador y a la prostituta ascendiendo a un taxi en donde ella se desnuda para finalmente invitar con descaro al chofer a poseerla. El contacto entre el narrador y Madame Edwarda queda reducido a la mirada que ambos sostienen durante el acto en el que él siente contemplar este *deslizamiento ciego hacia la muerte*.²⁷ La mirada hace participe al narrador y *voyeur* del relato del frenesí que hace languidecer a los participantes carnales del acto erótico descrito. Más aún, le hace entrar en el contacto angustiante de su éxtasis. Ser espectador es también de cierta forma convertirse en el actor y refrendar con él una sustitución que alcanza la agonía de sus estremecimientos, por el contagio de la imagen.

Mirar es participar de aquello que se observa, de aquello que al entrar en contacto con el ojo acuña en él su propia imagen. Mirar

²⁶ Denis Hollier (quien por lo demás repara abundantemente sobre lo que él considera la “metáfora arquitectural”) nos dice a propósito de esta obra: “Leer *Madame Edwarda* sería deshacer el libro, poner al desnudo la ausencia de suelo, la ausencia de un fondo de las cosas. Poner al desnudo la desnudez informe de una desgarradura”. “La Césarienne”, *La prise de la Concorde*, París, Gallimard, 1993, p. 280.

²⁷ G. Bataille, *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 19.

es parodiar la apariencia donde florecen los seres, es el acto privilegiado de la intimidad a distancia, que nos recuerda que quizás en el fondo de todas las cosas sólo subsisten los gestos de su muerte, gestos que la evanescencia de su imagen y la superficie misma de los seres, por lo demás, ya ostentan.

El sacrificio

En este punto podemos comprender la necesidad a la que la institución universal del sacrificio obedece. Si por una parte, la muerte presenta al hombre el vacío sobre el que se funda su propia naturaleza y también ofrece la posibilidad de un deslizamiento hacia la soberanía que ve perder las fronteras del yo personal; si por otra, comprendemos cómo el juego paródico de la mirada y la proximidad del frenesí llevan a su contagio, entonces llegamos al punto central de la interpretación de Bataille con respecto al sacrificio: matar es verse a sí mismo morir.

Comprendamos también que si bien la muerte se reviste simultáneamente de angustia y seducción, no obstante erige un muro inexpugnable a la experiencia, en la medida en que necesariamente destruye al ser en el que tendría lugar dicha experiencia, impidiendo así la posibilidad de tener una experiencia de ella.

La manifestación privilegiada de la Negatividad es la muerte, pero la muerte en verdad no revela nada [...] Para que finalmente el hombre se revele a sí mismo debería morir pero tendría que hacerlo viviendo —observándose dejar de ser. En otros términos, la muerte misma debería devenir conciencia (de sí) en el momento mismo en que ella niega el ser consciente.²⁸

²⁸ G. Bataille, "Hegel, la mort et le sacrifice", *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XII, p. 336.

Ese punto ciego, que como sucede con el ojo, se encuentra justo en el nervio que conduce la mirada, es también el sujeto mismo que no puede contemplar la nada que él mismo encarna.

Por ello la muerte atrae. En el vacío de su irrealidad y en la imposibilidad de su experiencia, el hombre es seducido por ella con una intensidad semejante a la del goce erótico. Y así, de manera semejante al modo en que la objetivación positiva del sujeto sólo aparece por medio del reconocimiento que nos devuelve la mirada del otro, la muerte sólo puede ser contemplada por un individuo cuando ella acontece en otro al que ve morir. En sus *Conférences sur le non savoir*, Bataille lo describe así:

La muerte no enseña nada, ya que al morir perdemos el beneficio de la enseñanza que ella podría darnos. Es verdad, reflexionamos sobre la muerte de los otros. Trasladamos sobre nosotros mismos la impresión que nos da la muerte de otros. Nos imaginamos con frecuencia en la situación de aquellos que vemos morir, pero justamente no podemos hacerlo sino a condición de vivir. La reflexión sobre la muerte es sin embargo más seriamente irrisoria en cuanto que vivir es siempre dispersar su atención, y por mucho que nos esforcemos, la muerte está en juego.²⁹

La institución universal del sacrificio, cuya decadencia es tomada por Bataille como la inclinación de la Historia en Occidente, responde así a la necesidad de experimentar la muerte. Al hecho de dar muerte a un animal, o en su expresión más gloriosa, a otro ser humano, subyace la necesidad de contemplar, por medio del juego paródico de la identidad, la propia muerte. Pues ante la imposibilidad de vivir la muerte, sólo le queda al hombre el subterfugio del espejo. Así como el sujeto sólo cobra conciencia de sí por intermediación

²⁹ G. Bataille, "L'enseignement de la mort", *Œuvres complètes*, tomo VIII, *op. cit.*, p. 199.

de la mirada del otro, el sacrificio, al ejercer activamente la muerte sobre la víctima, devuelve como en un espejo siniestro la imagen de la muerte, parodia de un destino inevitable e insondable.

Puesto que de la muerte no podemos tener conocimiento alguno, su experiencia exige una sustitución, el sacrificio es por antonomasia la puesta en juego de la parodia de la muerte propia, de la única muerte en la que la angustia alcanza su punto álgido.

Lo que está en juego en el sacrificio es entonces la dramatización. La mirada del sacrificante que contempla en un rito solemne la muerte de otro como la representación de la suya propia. No se trata tanto de matar a otro, como de contemplar en su deceso el propio ocaso. El sacrificio edifica un puente por medio del cual, se comunica la mirada trémula de la víctima con la de quien hunde el cuchillo en ella, abriendo en su herida que mana sangre, el punto ciego que su propia muerte oculta.

Es por ello que Bataille siempre insistió en la identidad de la víctima del sacrificio y del que porta la mirada que lo contempla. Semejante al juego erótico de los amantes, el sacrificio es antes que nada *fusión* en la que las partes implicadas se comunican. “En el sacrificio, el sacrificante se identifica con el animal herido de muerte, Así, muere él viéndose morir, e incluso, de alguna forma, por su propia voluntad, empuñando el arma del sacrificio”.³⁰

Bataille procuró señalar los gestos sacrificiales que acentúan esta identidad de la víctima sacrificante. Así, por ejemplo, en las prácticas del sacrificio que los cronistas españoles dejaron de los mexicas, creyó encontrar dos elementos que así lo expresaban. Por una parte, el prestigio concedido a ciertas víctimas sacrificiales que eran tenidas como encarnaciones mismas de la divinidad; por otra, la subordinación de la guerra al sacrificio, que se manifestaba en el principal destino que los guerreros cautivos tenían: convertirse en víctimas destinadas a alimentar la sed de los dioses.

³⁰ *Idem.*

En *La part maudite*, Bataille ofrece el ejemplo del cautivo destinado a suplir al dios Tezcatlipoca que era tenido como encarnación misma del dios durante un año, al término del cual era ofrecido en sacrificio. Durante ese año se le ofrecían los mejores alimentos y se le proporcionaba un harén del cual disfrutaba, junto con la libertad relativa para desplazarse por las calles de la ciudad de Tenochtitlan. El cautivo, lejos de ser tenido como un objeto útil (como un esclavo) era así tenido como un sujeto absoluto, como un ser soberano.³¹

Pero no sólo el tratamiento especial que podían recibir algunos cautivos daba cuenta de la “intimidad” de la víctima y el sacrificante, el otro rasgo que hemos señalado describe mejor aún el carácter sustitutivo de la muerte del vencido por la del vencedor.

Quien llevaba un prisionero no era menos importante que el sacerdote en el juego sagrado. De la sangre de la víctima, un primer recipiente pasado por de la herida era ofrecido al sol por los sacerdotes. Un segundo recipiente era recibido por el sacrificante. Éste rendía delante de las imágenes de los dioses y embebía sus labios de sangre caliente. El cuerpo del sacrificado le pertenecía: él lo llevaba a casa y, reservando la cabeza, el resto lo ofrecía en un banquete, cocido sin sal ni pimienta; sólo para los invitados, no para el sacrificante, que tenía a la víctima por su hijo: por otro sí mismo.³²

Un tercer hecho destacable para Bataille era la necesidad de haber puesto en riesgo la propia vida para obtener víctimas para el sacrificio. Pues en ese riesgo estriba precisamente la soberanía. Sólo es posible identificarse con aquel a quien se da muerte si uno mismo la ha encarado. La entrega a muerte que el guerrero ofrece en el campo de batalla es lo único que permite la sustitución de su

³¹ Cfr. *La part maudite, Œuvres complètes*, tomo VII, op. cit., pp. 55-56.

³² *Ibid.*, p. 59.

sangre por la de otro. El cautivo muere en lugar del guerrero porque éste ha asumido el enfrentamiento a muerte y se ha apropiado de la de aquél. Por ello, nos dice Bataille: “Los mexicanos no derramaron sangre, sino a condición de exponerse a la muerte”.³³

Ello explica porque: “Si el guerrero había él mismo sucumbido en lugar de ser vencedor, su muerte en el campo de batalla hubiera tenido el mismo sentido que el sacrificio ritual de su prisionero: hubiera igualmente saciado a los dioses ávidos de sangre”.³⁴

Conclusión

Hemos visto cómo, siguiendo la lectura de Kojève, así como a partir de sus reflexiones sobre la parodia, Bataille vincula en su interpretación del sacrificio los dos componentes de *la dialéctica del señor y del siervo* que hemos expuesto en un comienzo. Por una parte, el sacrificio es la búsqueda de una experiencia de la muerte que responde a las exigencias de una conducta soberana. Lo soberano, nos dice, sólo se encuentra ahí donde el individuo niega su propia existencia positiva, donde el temor a ver perdido el ser discontinuo que es se difumina cuando corre el riesgo de morir, para atravesar el umbral de la muerte misma.

Por otra parte, tenemos la condición reflexiva de la conciencia de sí que exige la contemplación (el reconocimiento) de otro sujeto para la vuelta a sí por medio de su imagen. El sacrificio tiene en común (entre otras cosas) con la dialéctica del *señor* y del *siervo* el sentido especular que, en el caso de Bataille, se expresó en su ontología de la parodia.

Más recientemente Roberto Calasso parece haberse hecho eco de esta teoría del sacrificio, principalmente en lo que concierne a

³³ *Ibid.*, p. 58.

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

la dualidad implícita en el sacrificio, dualidad que por otra parte pone en evidencia el principio de sustitución que está a la base del nombrar mismo. El espejo de la muerte que el sacrificio pone delante de los hombres que contemplan la muerte de otro. Si el sacrificio representa la dualidad originaria de la conciencia que se ve a sí misma en la negación del otro, también es cierto que la muerte (la ausencia por antonomasia) está a la base en todo acto simbólico que desplaza (*niega* o *media* en términos hegelianos) al objeto inmediato que invoca.

Si ante el poste del sacrificio se presentan por lo menos dos seres —la víctima y el que la estrangula con un lazo—, es porque la sustitución ya se ha obrado en la mente. El nombrar mismo, con el arbitrio que permite borrar una cosa y sustituirla por un sonido, contiene ese primordial asesinato que el sacrificio, al mismo tiempo, desvela e intenta sanar.³⁵

Siendo la subjetividad esencialmente la potencia de lo negativo cuya máxima expresión está dada en la muerte, el sacrificio es el ejercicio paródico, la puesta en juego de la propia muerte, que revela también la nulidad del sujeto incapaz de mirarse siquiera a sí mismo. El sacrificio es así, acto humano por antonomasia, cuyo olvido quizás introduce al hombre en el mundo de cosas y le hace ser una más entre ellas.

Finalizo con una cita:

El ojo reflejo del ojo, el ojo sano del verdugo mirándose en el ojo de la víctima, el ojo de la víctima abismándose en la concavidad hueca del verdugo, forman un doble espejo que hermana a los participantes en ese rito.³⁶

³⁵ Roberto Calasso, *La ruina de Kash*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 141.

³⁶ Ignacio Díaz de la Serna, *Los acordes esféricos*, México, Era, 2005, p. 69.



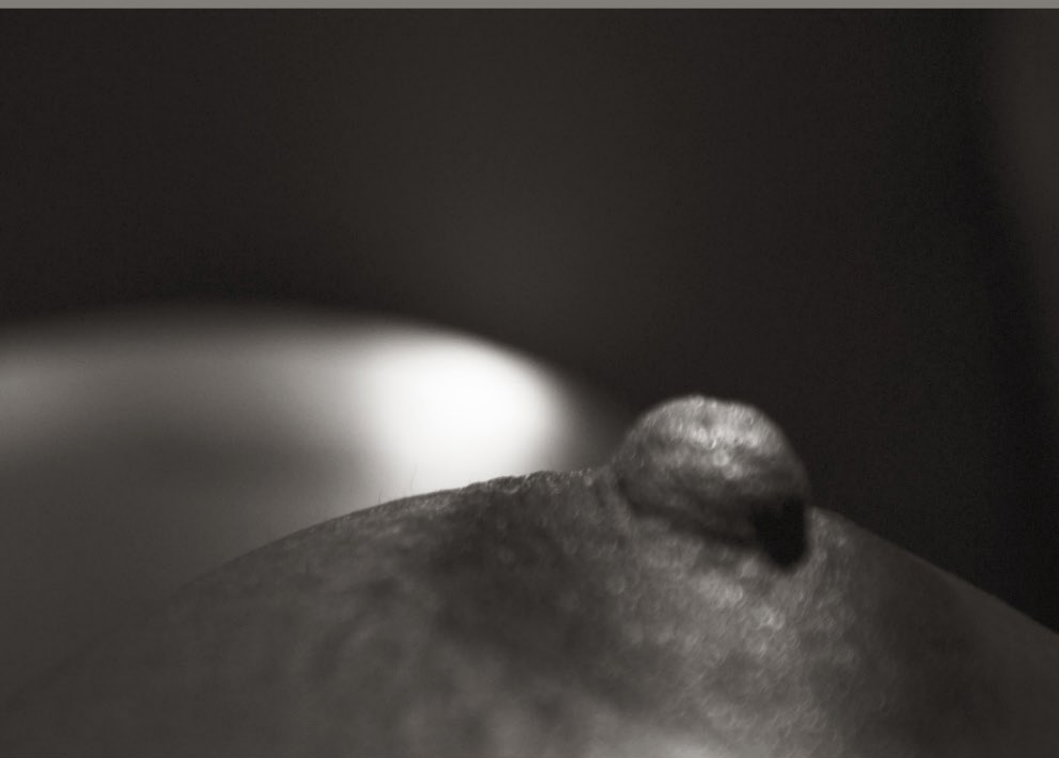
Fig. I.



Placer acallado
equilatEROS



Angela Olivia Vela Pavón
Placer acallado



Angela Olivia Vela Pavón
Sin título



Juan Mariqueo
equilatEROS

LA MIRADA Y EL MAL

Andrés de Luna

I

En el prefacio de *La literatura y el mal*, Georges Bataille escribió:

La literatura es *comunicación*. La comunicación rige la lealtad: la moral rigurosa viene dada en esta perspectiva a partir de las complicidades en el conocimiento del Mal que fundamentan la comunicación intensa. La literatura no es inocente y, como culpable, tenía que acabar al final por confesarlo. Solamente la acción tiene los derechos. La literatura, como he intentado demostrar lentamente, es la infancia por fin recuperada. ¿Pero qué verdad tendría una infancia que gobernara?¹

Ante este párrafo está la explicación de *Historia del ojo*,² publicada con el pseudónimo de Lord Auch en 1928, llegaría a convertirse en la novela erótica más comentada del siglo XX. ¿Cuáles son los mecanismos que están presentes en el texto batailleano que la hacen tan especial, tan cercana al mal literario del que hablaba el autor de *El erotismo*. En primer lugar aparece algo que desconcierta

¹ Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1977.

² Georges Bataille, *Historia del ojo*, Madrid, Tusquets, 1978.

a personajes como Mario Vargas Llosa en su ensayo “El placer glacial” (1967). El escritor peruano anota:

El anónimo narrador nos dice, al principio, que tiene dieciséis años y, poco después, en el episodio del armario normando, insiste en que ninguno de los ocho jóvenes que asisten a la fiesta ha cumplido aún los diecisiete. ¿No estará exagerando y —a los niños les encanta jugar a ser grandes— aumentando la edad a sus compañeros? La hipótesis no se puede descartar. El narrador es un redomado mentiroso —un niño al fin y al cabo— y a cada paso detectamos, en el curso del relato, que superlativiza lo que cuenta en función de sus deseos.

Lo cierto es que Georges Bataille creó a sus personajes en la medida de sus deseos, les colocó un número de años que, en realidad, es sólo una ficcionalidad. Pudo hacerlos más pequeños o más grandes y el resultado sería igual. Aquí lo interesante es que ninguno de estos adolescentes que pueblan las páginas del texto de Bataille está fuera de la realidad del autor. Incluso la construcción de *Historia del ojo* es “la infancia por fin recuperada”.

La comunicación de la novela es altísima, se desborda, usa todo los elementos para convertirla en una lectura que abrumba por la experiencia sexual que ahí se describe. La niñez o estas separaciones que existen entre el infante y el púber están trazadas en el libro con muchos de los elementos que la justificarían. Tan es así que varias de las lecturas que pueden hacerse al libro están implícitas en la idea de que el texto es una invención, algo que surgió de la mente del autor y que está lejos de coincidir con la realidad de sus personajes. Bataille juega con estos seres, con el narrador, Simone y la suicida Marcelle, los convierte en un arma que explota a cada página, que se renueva con la fetidez de sus acciones y que termina por desvanecerse en el infinito. ¿Qué logra el escritor con semejante volumen?

Antes que otra cosa, él arriesga los elementos de la ficción por la mentira que nunca deja de oscilar en la novela. Toda la trama está

construida bajo los signos de una mentira que debe contarse, que debe conocerse para dar cuenta de unos personajes que habitan un territorio francés que existe pero que se niega a cobrar sus destellos y sus apariencias. ¿Qué decir de los momentos cruciales del texto? Ante todo que Bataille tiene claro lo que piensa y lo que hace con sus personajes. Si se llega al suicidio de Marcelle es porque así lo requiere la trama, sin más, con el exclusivo propósito de darle un sesgo a las páginas narradas. La muerte en la novela toma los elementos de un simbolismo que funcionará gracias a lo que escribe Bataille. ¿Cómo sostener este argumento? *Historia del ojo* tiene algunos destellos surrealistas, sin ser del todo un texto dentro de estos parámetros. Ya se sabe que Bataille estuvo presente en ese movimiento sin ser un integrante más del grupo de Breton y de Eluard.

II

Un escrito relevante de Bataille es *El ojo pineal*,³ dado a conocer en 1927, ahí se lee:

Afirmar la existencia ilusoria del yo y del tiempo (que no es únicamente estructura del yo, sino también objeto de su éxtasis erótico) no significa, por lo tanto, que la ilusión deba someterse al juicio de las cosas cuya existencia es profunda, sino que la existencia profunda debe proyectarse en la ilusión que la encierra.

Este es el aspecto que guarda *Historia del ojo* ante otros relatos sobre la sexualidad. Es decir, la novela la debe al autor y a la temporalidad en que se expresan sus juegos lúbricos, éstos se manifiestan ante la parte ilusoria que la guarda. Este texto comienza a ubicar las entretelas de una obra magnífica que se otorga sin más, que es lite-

³ Georges Bataille, *El ojo pineal*, Valencia, Pre-Textos, 1979.

ratura y que se enfrenta a sí misma. Publicada por un tal Lord Auch, el autor Georges Bataille tuvo ciertos presagios en torno a la idea de censura y todo lo que estaba en escena dentro y fuera del texto.

Para observar la idea de mirada en la novela es preciso detenerse en estas líneas de *El ojo pineal*:

Me representaba el ojo en la parte superior del cráneo como un horrible volcán en erupción, precisamente con el carácter turbio y cómico que se asocia al trasero y a sus excreciones. Ahora bien, el ojo es sin duda alguna símbolo del sol deslumbrante, y el que yo imaginaba en la parte superior de mi cráneo (el ojo pineal) estaba necesariamente comprendido en esta simbolización, consagrado a la contemplación del sol en el *summum* de su esplendor. La imaginación antigua atribuye al águila, en tanto que animal solar, la facultad de contemplar el sol cara a cara. Del mismo modo el excesivo interés que se concede a la simple representación del ojo pineal se interpreta necesariamente como un deseo irresistible de devenir uno mismo *sol* (sol ciego o sol cegador, poco importa).

Esto queda al descubierto en *Historia del ojo*. En las páginas del libro aparece una idea que deja claro el asunto. Los personajes de la novela atribuyen las facultades de ver a los huevos:

Simone y yo evitábamos toda ilusión a nuestras obsesiones. La palabra huevo fue borrada de nuestro vocabulario. Tampoco hablábamos del placer que nos producíamos el uno al otro. Menos aún de lo que Marcelle representaba a nuestros ojos [...] Marcelle no era reductible a las medidas de las demás. Los impulsos contrarios que dispusieron de nosotros aquel día se neutralizaban, dejándonos ciegos. Nos situaban muy lejos en un mundo donde los gestos carecen de alcance, como voces en un espacio insonoro.

¿Qué significan estos textos dentro de *Historia del ojo*?

Esas palabras se vinculan con lo que pasa, en lo real, con el torero Granero, que cae en la arena de la plaza de Madrid el 7 de mayo de 1922. Los personajes de Bataille asisten a la corrida que alterna el ma-

tador antes mencionado con Marcial Lalanda y con La Rosa. Bataille anota así la muerte del torero:

En pocos instantes, para mi horror, vi a Simone morder uno de los globos (un testículo), a Granero adelantarse y presentar al toro la muleta roja; luego a Simone, la sangre a la cabeza, en un instante de densa obscenidad, desnudar su vulva donde entró el otro cojón; Granero fue derribado y acorralado contra la balaustrada; los cuernos golpearon tres veces al vuelo la balaustrada: uno de los cuernos atravesó el ojo derecho y la cabeza. El clamor aterrado de la plaza coincidió con el espasmo de Simone. Catapultada del banco de piedra, vaciló y cayó; el sol la cegaba, sangraba por la nariz. Algunos hombres se precipitaron, cogieron a Granero. Toda la muchedumbre de la plaza estaba en pie. El ojo derecho del cadáver colgaba.

La escena está narrada de manera alterna entre el deseo de Simone, que se introduce en la vagina los testículos del primer toro, sus inquietudes y la contundencia de la cornada que termina con el matador. En el Museo de cera Colón, de Madrid, la muerte de Granero está contada con trazos que son parte de la leyenda y de la vida real. Por un lado está el hombre, ante un buril que lo ataca y que tiene una de sus astas sumergidas en la cavidad visual de Granero. El animal que lo embiste aún tiene la cola en actitud de lucha, está levantada mientras él hace su labor. En donde se falsifica la escena es el momento en que entran a escena Joselito y Belmonte, toreros que nada tuvieron que ver con ese hecho. En este momento alegórico aparece incluso Orson Welles, quien siempre quiso realizar una película sobre la fiesta y la tragedia española.

Luego de la muerte taurina, el narrador escribe que:

Dos globos del mismo tamaño y consistencia se habían animado con movimientos contrarios y simultáneos. Un testículo blanco de toro había penetrado la carne “rosa y negra” de Simone; un ojo había salido de la cabeza del joven torero. Esta coincidencia, vinculada a la muerte a la vez que a una especie de licuefacción urinaria del cielo,

me devolvió por un momento a Marcelle. En aquel inaprehensible instante me pareció tocarla.

Simone, para atrapar los huevos y testículos que tiene que poseer debe agacharse, acuclillarse o sentarse sobre ellos. De esta manera deja que el sol se abra para ellos, la joven sin darse cuenta libera a su ano de todo el potencial que tiene ese ojo. Es el volcán que se agita, que descubre sus potenciales al introducir esas figuras que tienen algo de lo visual dentro de ella, es una reacción que reitera un momento y lo hace sublime de cara al autor. La introducción de los testículos del primer toro le son suficientes a la perversa Simone que coincide con la pérdida del ojo y la muerte de Granero. ¿Qué logra Bataille con esa doble circunstancia? En primer lugar que el sol ciegue a la muchacha, por otro lado ella cumple con la costumbre de guardar en sus órganos genésicos con esos sacos escrotales. Mientras que lo que queda fuera y desolado es el órgano visual del torero, al sol, sin más protección que la de la Parca. De esta manera se cumple el ritual de la mirada y sobre todo de los ojos, unos van al interior y otro es el que queda fuera sin más.

Otra vez, en *El ojo pineal* aparecen elementos que explican la novela *Historia del ojo*:

Desde un principio el mito se identifica no sólo con la vida, sino con la pérdida de la vida, con la decadencia y la muerte. A partir del ser que lo ha concebido, no es en absoluto un producto exterior, sino la forma que este ser adopta en sus avatares lúbrico, en el don extático que hace de sí mismo como víctima desnuda, obscena, y víctima no sólo de una potencia oscura e inmaterial, sino de las grandes cargadas de las prostitutas.

Lo que está en la novela de Bataille es el mito del mal. En este sentido, Mario Vargas Llosa en “Bataille o el rescate del mal”, dirá que “El mal, según Bataille, no niega sino que completa la naturaleza humana, es el medio que le confiere la plenitud, la praxis me-

diante la cual puede el hombre recobrar esa parte de su ser que la razón, el Bien, la ciudad *deben* amputar para defender la vida social. El Mal es posible gracias a la libertad”. La propuesta queda destilada en *Historia del ojo*, así como en otros textos batailleanos como *Madame Edwarda*, *Mi madre* o *El verdadero Barba Azul*. En estos escritos aparece con toda nitidez la idea del Mal en contraposición al Bien, esto es una forma libertaria de ejercer ese otro aspecto de lo real.

III

Un terreno que toca con esplendor *Historia del ojo* se refiere a la orina. Pocos libros, luego de Sade en *Juliette*, que conserva algunos actos urinarios en sus páginas, en esencia son pocos los libros que tienen en esos líquidos ambarinos un aliciente del deseo.

En la novela de Georges Bataille la orina en su aspecto atracción-repulsión tiene toda una gama de sensaciones. Ahí el narrador cuenta esta escena con Simone, que:

Luego, se tumbó con la cabeza bajo mi verga y, apoyándose con las rodillas en mis hombros, levantó el culo aproximándolo a mí, que mantenía la cabeza a su nivel.

—¿Puedes hacer pipí en el aire hasta el culo? —me preguntó.

—Sí —respondí—, pero el pis te mojará el traje y la cara.

—¿Por qué no? —dijo ella, y la obedecí; pero en cuanto hube terminado, la inundé nuevamente, esta vez de leche blanca.

Todo el texto tiene este espacio urológico, la orina se convierte en algo mágico que está en la mayoría de las irreverencias de la novela. Este es un complemento que llena los saberes de *Historia del ojo*. Incluso, Simone mea en su madre, quien con toda pasividad recibe el tributo de su hija sin hacerlo del todo válido. La muchacha orina por todos lados y de muchas maneras. Ella está dispuesta a cubrir con esa excreción parte de sus correrías con el joven narra-

dor que cuenta la historia. De esta forma, la lluvia dorada se convierte en algo excepcional dentro del texto, es la gran convidada y es el trofeo que requieren aquellos que están sometidos a la lubricidad. La orina es la gran pócima que se vierte, que se recoge y que impregna con su vaho lo que toca. En otro momento, cuando van en busca de Marcelle al lugar donde se encuentra recluida por su locura, el narrador cuenta sobre la púber:

La sonrisa de Marcelle, su juventud, sus sollozos, la vergüenza que la hacía sonrojarse y, ruborizada hasta el sudor, arrancarse el traje, abandonar sus hermosas nalgas redondas a bocas impuras; el delirio que la había llevado a encerrarse en el armario, a masturbarse con tal abandono que no había podido evitar orinarse, todo ello deformaba, desgarraba sin cesar nuestros deseos.

En el presente texto está el momento en que Marcelle, víctima de los abusos del narrador y de Simone se refugia en el armario normando, ahí cumple con lo que le dictan sus impulsos. Llega al clímax mediante sus propios dedos y además termina por rociar con sus aguas amarillas ese mueble. Después de eso ella quedará a la expectativa de un castillo junto al mar, una clínica psiquiátrica donde se protegerá contra los impulsos de locos como los dos que la han violentado con anterioridad. La orina funciona como ese elemento que le da sinrazón a la existencia de los personajes. Incluso en la corrida de toros, Simone meará sin tregua, sin el menor arrebató de pudor ante la tragedia que se vive en el ruedo. Luego vendrá la escena en la que Simone tiene a su merced al cura español. Ella lleva por camino de la lubricidad al hombre con su sotana lúgubre. Lo hace actuar, le otorgaba libertad para que tome un camino diferente de sus necesidades religiosas. Ella hace un trabajo arduo y lleno de placeres, la muchacha dirá:

—Eso no es todo —dijo Simone—; hay que mear. Se desnudó delante de él, y yo la masturbé. Don Aminado llenó ruidosamente de orina el cáliz que Simone sostenía debajo de la verga.

—Y ahora bebe —ordenó Sir Edmond. El miserable bebió en un éxtasis inhumano. Simone se la chupó de nuevo; él gritó trágicamente de placer. Con un gesto de demente envió por los aires el orinal sagrado que se estrelló contra un muro.

En ese momento aparece el inglés Sir Edmond, con el que el narrador y Simone, van a la tarde taurina. Durante la secuencia que se describe en estas líneas, el cura es denostado por Simone, el narrador y Sir Edmond. Lo que vendrá, tiempo después, es el sacrificio del personaje católico. Por eso, la escena termina con el siguiente relato del narrador:

Levantándome, abrí los muslos de Simone: yacía tumbada de lado; yo me encontré entonces frente a lo que —imagino— había esperado desde siempre: como una guillotina espera la cabeza que se va a cortar. Mis ojos, me parecía eran eréctiles a fuerza de horror; vi, en la vulva velluda de Simone, el ojo azul pálido de Marcelle mirarme llorando con lágrimas de orina. Mocos de leche en el pelo humeante acabaron de dar a aquella visión un carácter de dolorosa tristeza. Mantenía abiertos los muslos de Simone: la orina ardiente fluía bajo el ojo por encima del muslo más bajo.

Aquí el narrador descubre el juego de los ojos que están concentrados en la vulva de Simone. Observa el ojo azul pálido de Marcelle que lloriquea meados. Él está listo para asimilar la lujuria que ha corrido esa tarde. La orina sirvió de acicate para que todo se desarrollara sin igual. Es el mal el que está consciente de ser, de elaborar su discurso contra la razón y ejercerse como libertad. La novela tiene esos visos y éstos los alcanza muy bien con estos instantes de placer.

En la parte dedicada a Reminiscencias, *Historia del ojo* cuenta que:

Al contar la muerte de Granero, me sentí al fin confundido. La extracción del ojo no era una invención libre, sino la transposición a un personaje inventado de una herida precisa que un hombre real

recibió ante mis ojos. Así pues, las dos imágenes más llamativas que conservaba mi memoria surgían en forma irreconocible, a partir del momento en que había buscado la mayor obscenidad [...] Nunca había visto los testículos despellejados de un toro. Me los representaba primero como de un rojo vivo, análogo al del vino. En aquel momento, aquellos testículos me parecían ajenos a la asociación del *ojo* y el *huevo*. Mi amigo me demostró mi error. Abrimos un tratado de anatomía, donde vi que los testículos de los animales y de los hombres tienen forma ovoidal, y que tienen el aspecto y el color del globo ocular.

En este texto queda clara la relación entre los huevos y la cavidad visual. Así que *Historia del ojo* tiene un aspecto que admite sus valores y sus símbolos a partir de la mirada y de la zona genésica del varón o del animal. De esta manera, en *El ojo pineal* se lee: “Al mismo tiempo este árbol ocular no es más que un gran pene rosa (innoble) ebrio de sol, que sugiere o solicita una angustia: la náusea, la desesperación nauseabunda del vértigo”.

¿Qué decir de todo esto? *Historia del ojo* está involucrada en todas estas concepciones. Bataille logró lo que esperaba.



B

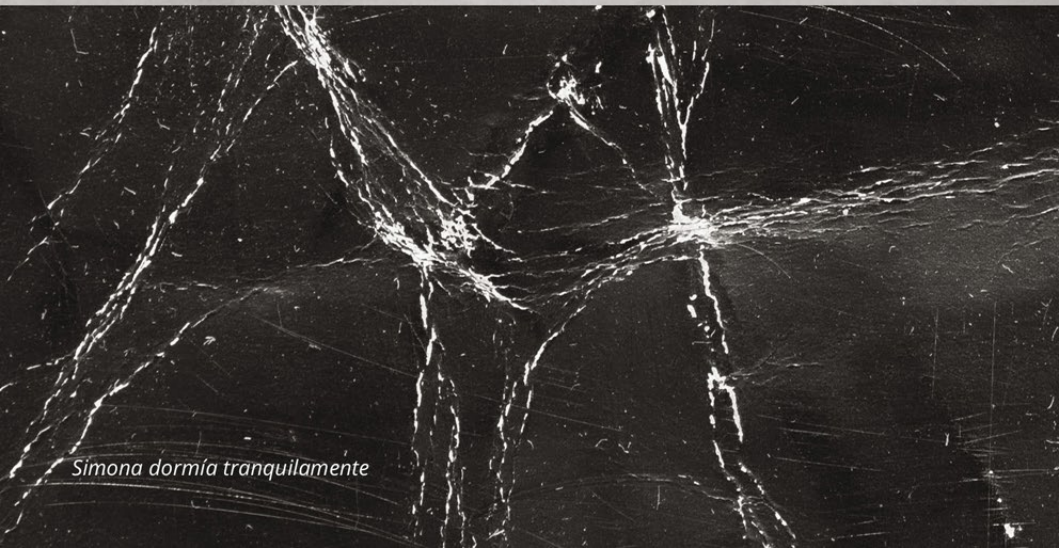
Simona
Gastón Ortiz



La más pura y conmovedora de nuestras amigas



Sobreposición de imágenes vinculadas a sobresaltos análogos



Simona dormía tranquilamente

EL OJO DE LAS PALABRAS: UNA NARRATIVA ESCÓPICA

Antonio Sustaita

Historia del ojo. Con ese título habría que esperar un relato organizado escópicamente. Y así es. Georges Bataille ha conseguido que la historia del ojo sea, en efecto, la historia de lo que éste mira.

¿Qué es lo que vemos? Una pregunta tan sencilla para el creyente en que lo visto es un producto natural, no sujeto a proceso de normalización alguno, plantea sin embargo un complejo problema para quien sospecha de su construcción social. Por ello Eulàlia Bosch afirma que “lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía”.¹ Lo visible es una construcción. A lo que nos enfrentamos en *Historia del ojo* es a la puesta en duda de una visión normalizada a partir de un ejercicio psicoanalítico, producto de lo que Bataille consideró un psicoanálisis muy poco ortodoxo.²

¹ Eulàlia Bosch, “Prólogo”, John Berger *et al.*, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 7.

² Con esto se refiere a su duración. José Assandri, *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007, cap. I, pp. 24-28.

Dos preocupaciones fundamentales sustentan la obra. Por un lado, el tema de los ojos castrados, que tiene como origen la honestidad y, por ende, al temor a lo obsceno; por el otro, la soledad del cuerpo. La respuesta de Bataille a tales problemáticas implica necesariamente la superación del ejercicio visual a favor de una mirada perversa, así como la práctica de un erotismo cósmico que sea capaz de superar la soledad corporal no sólo mediante la restitución de su nexo con los otros cuerpos, mediante el acoplamiento en pareja y multitud (orgía), sino a través de una unión metafórica con el cosmos.

Bataille hace explotar el simbolismo ocular de la vulva. Tal poderío escópico ya estaba presente en *El origen del mundo* (1866), obra en la que Courbet advertía que el origen del mundo descansa en la facultad ocular de la vulva: existir es ser visto. Aquello que nace es visto en el momento de venir al mundo. Por ello, sólo existe aquello que llegando al mundo, llega a la mirada.

La intención subversiva y perversa de Bataille se dirige hacia un solo punto, ganando en intensidad. Como sucede con la lupa, que reduce a uno solo los rayos solares que inciden en su superficie convexa, el escritor ha conseguido agrupar en un rayo todas las palabras, ideas e imágenes de una naturaleza contundente y perturbadora, que alcanzan la superficie del texto. El discurso apunta en una sola dirección, enfocando un punto único: el espacio vúlvido, el *coño* –o *culo*.³ Lo hace de forma tan intensa y precisa que, inevitablemente, consigue hacer arder el significado. Ante nuestros ojos cobra vida un pequeño astro. La novela, dice Margo Glantz:

³ En la traducción mexicana de *Historia del ojo*, hecha por Margo Glantz, la palabra culo se refiere a la vulva: “[...] pero aún no había podido verle el culo (este nombre que Simona y yo empleamos siempre, es para mí el más hermoso de los nombres del sexo)”. Georges Bataille, *Historia del ojo*, México, Fontamara, 2007, p. 27.

[se abre a] una interrogación que se desata, invariable y obsesiva, por los dos puntos, signo de puntuación estricto y banal que en Bataille es apertura o umbral de una mirada obscena, viscosa, excesiva, una mirada a la noche sidérea, escatológicamente ligada al sol “podrido”: también a la capacidad del cuerpo abierto, lanzado a la profundidad de la experiencia a-teológica, a-sistemática.⁴



Antonio Sustaita, *El origen del ojo*, técnica mixta, 2014

Bataille experimenta con el desarrollo de la metáfora ojo/culo, algo que está presente también en *La Caverna de Cacus* de Pierre Klossowski. En esa imagen, mediante la delimitación de un rostro al punto que sólo permite mostrar un ojo y el área inmediata que lo circunda, los párpados cerrados adquieren el simbolismo de una vagina.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

Como si se tratara de un cielo nocturno atacado por una tormenta eléctrica, una suerte de parpadeo involuntario, causado por unos flashazos enceguecedores, organiza la narrativa ocultando al tiempo que muestra, primero por destello de la imagen, y exhibiendo después, mediante una escritura escultórica, mineral, una imagen que parece producto del trabajo de un orfebre. Bataille esculpe las imágenes en oro, es decir, en luz. Y para que ello sea posible debe existir en todo momento lo negro, la oscuridad. Desempeñan aquí un papel importante los dispositivos temáticos tanto como las estrategias narrativas de naturaleza escópica, para que aquello que carece de permiso para presentarse en el restringido campo de la mirada aparezca demostrando un poder perturbador que desarticula las normas de exhibición.

Antes de iniciar el análisis de *Historia del ojo* deberíamos preguntarnos qué es el ojo para Bataille. En su estricto orden de aparición, el ojo es el culo. De tal suerte, hasta que no consigue ver el culo el narrador, un jovencito de unos 16 años, desconoce lo que es el ojo, es decir, la mirada. El ojo, su historia, inicia con el descubrimiento del culo de Simona, personaje femenino de una edad similar al narrador, cuya angustia por las situaciones sexuales es compartida por ambos. El ojo es también el sol y los testículos de un toro. Ambigüedad extrema: el ojo es vagina y falo.

Un soplo de luz.

Una narrativa para enceguecer al espectador

En términos formales, la primera parte de *Historia del ojo* se compone de 13 capítulos,⁵ de los cuales 12 comparten desde el principio

⁵ Esta parte es la que analizaré, por constituir la más importante en términos narrativos. La segunda parte, al tratarse de una aclaración de la primera, nada aporta a la riqueza del relato.



Antonio Sustaita, *Apariciones*, técnica mixta, 2013

un aire de crónica que recoge los sucesos siniestros en los que se ven envueltos Simona y su amigo/amante. No ocurre así con el capítulo v “Un hilo de sangre”, cuyo inicio versa sobre el simbolismo de la orina para el narrador. Aunque se trata sólo de cinco líneas en un párrafo que no ve su fin en esa página, consigue romper el flujo narrativo constituyéndose en un punto de inflexión. Un descanso. O, atendiendo al título, la postulación de la narración como tejido:

el hilo de sangre va a tejer aquello que de otro modo sólo sería una hemorragia.

La relevancia de la visualidad en esta obra es clave, al punto que Bataille pensaba que no debía leerse separada de las imágenes realizadas para tal efecto, primero por Masson en la edición de 1928 y por Bellmer en la de 1944. La naturaleza visual de la obra nos lleva, incluso, a cuestionar la necesidad de tales ilustraciones, a pesar de que Assandri es claro cuando afirma que “los textos de Bataille no deben leerse sin las imágenes con las que él mismo decidió que se publicaran”.⁶ Atendiendo a la naturaleza visual de la obra es que me he atrevido, además de realizar este análisis, cooperar en la ilustración, creando una serie de imágenes expresamente para *Historia del ojo*.

No dudamos de que éste sea un texto generador de imágenes en virtud de la visualidad poderosa que lo anima, muy propia de su naturaleza psicoanalítica. Por tal motivo me parece conveniente atender a la estructura escópica de la obra, seleccionando lo que para mí resultan ser las imágenes más perturbadoras. En ese sentido, como veremos a continuación, el poder de la obra descansa en un ritmo de imágenes deslumbrantes marcado por franjas de oscuridad construidas por una narrativa que, por fuerza, resulta de una opacidad manifiesta frente a los destellos que le anteceden y le preceden.

Las imágenes de mayor potencial obscuro se hayan distribuidas rítmicamente a lo largo de la obra, salvo en los capítulos 3, 5 y 7, donde su ausencia, notable, serviría para marcar un ritmo que busca la intensificación por carencia.

1. El cuello de una bella joven decapitado entre las ruedas de una bicicleta.

⁶ José Assandri, *Entre Bataille y Lacan...*, op. cit., p. 22.

2. En plena oscuridad, sobre la tierra a mitad de la tormenta, iluminados por un relámpago, los culos masturbados de dos muchachas.
3. Una chica desnuda tumbada sobre un sofá, las piernas levantadas en el respaldo y la cabeza en el asiento, sorprendida por su madre mientras casca un huevo con el culo y su amigo descarga semen sobre su cara.
4. Una chica orinando en un mantel frente a sus amigos.
5. Una chica masturbándose en el interior de un armario normando, inaccesible a las miradas de sus amigos, con tal pasión y desorden que orina al tiempo que se masturba.
6. Una chica mordiendo a su madre en el rostro.
7. Iluminada súbitamente por la luz de la luna que atraviesa las nubes por una desgarradura, una sábana sacudida desde la ventana de un sanatorio mental, en cuyo centro brilla una mancha producida por la masturbación de una jovencita.
8. Un chico acariciando los senos de su amiga con el “cañón caliente de un largo revólver de ordenanza cargado”.⁷
9. Una chica que, en éxtasis, bebe el ojo izquierdo de su amigo.
10. “Romper huevos en el aire y a pleno sol, a tiros”.⁸
11. Un chico sumerge a su amiga boca abajo en el excusado hasta mojarle los cabellos.
12. Un chico hace al amor a la chica que ama, por primera vez, junto a un cadáver.
13. Una chica orina sobre los ojos del cadáver de su amiga.
14. Una chica y un chico fornicando en los cagaderos de la plaza de toros, rodeados de moscas sórdidas que revolotean en torno a un rayo de sol.

⁷ Georges Bataille, *Historia del ojo*, op. cit., p. 64.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

15. Una chica introduce en su vagina el testículo pelado de un toro recién muerto mientras, en el ruedo, el toro atraviesa con su pitón el ojo y la cabeza del torero.
16. Una chica se masturba mientras se confiesa. En un momento determinado exhibe su sexo húmedo en la garita para que el sacerdote pueda verla.
17. Una chica levanta la sotana negra del sacerdote y saca su “larga verga rosada”.⁹
18. Una chica despoja al sacerdote de sus vestiduras y orina sobre ellas.
19. Un chico orina sobre la nariz de un sacerdote mientras éste es seducido por su amiga.
20. Una chica pide que arranquen de su cavidad ocular el ojo de un sacerdote y lo introduce en su vagina.

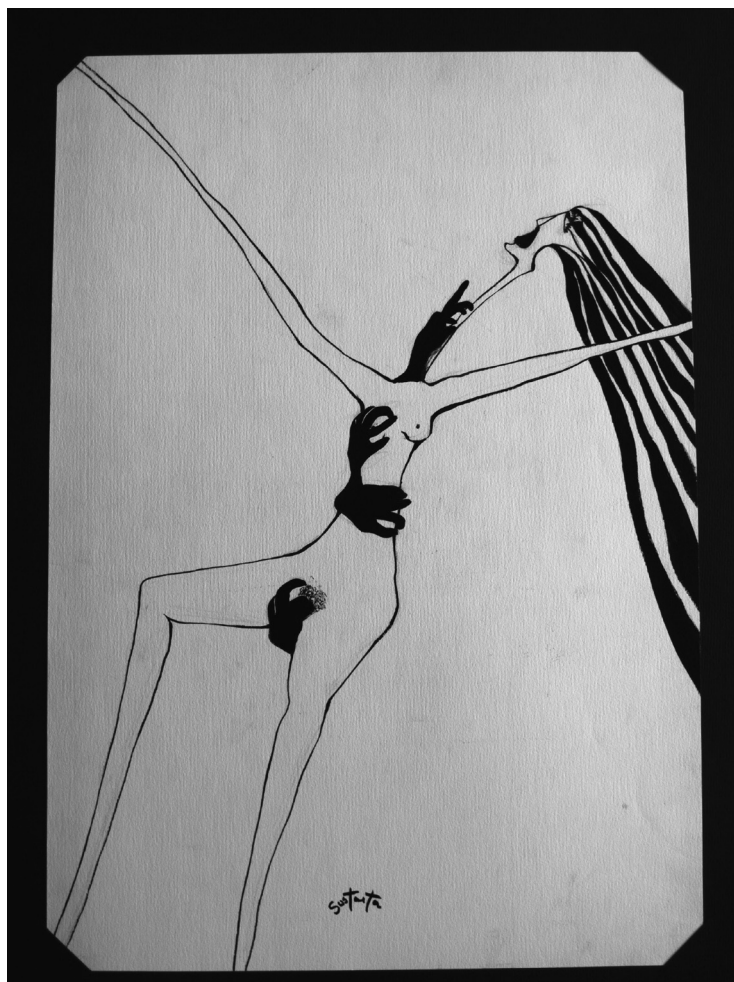
Capítulos de un poderío visual sorprendente, solitarios o en grupo, son el 1, 2, 4, 6, 8-13. En ellos la metáfora construye imágenes que resultan verdaderamente perturbadoras. De las 20 escenas sólo cuatro (la 8, 11, 12 y 19) corresponden a un chico, el resto, o la gran mayoría, corresponden a personajes femeninos, Simona y Marcela.

Tres cosas cautivaban a Simona en las corridas de toros, las cuales podrían relacionarse con la narrativa propia de *Historia del ojo*:

[...] primero, cuando el animal sale del toril como bólido, semejante a una enorme rata; segundo, cuando sus cuernos se hunden, hasta el cráneo en el lomo de una yegua; tercero, cuando la absurda yegua desventrada galopa a través del ruedo coceando a contratiempo para desparramar entre las patas un paquete de entrañas de inmundos colores pálidos blanco, rosa y gris nacarado.¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰ *Ibid.*, p. 83.



Antonio Sustaita, *Armario normando*, tinta en papel, 2013

De modo análogo, en primer lugar, en cuanto se acomete la lectura de *Historia del ojo* las imágenes perturbadoras salen como un toro enloquecido, con los pitones por delante, listos para herir el cuerpo del lector (su mirada); luego, cuando el filo de la imagen se hunde hasta el cráneo, con la totalidad del pitón perforando el

cuerpo del lector (entrando por el ojo honesto); por último cuando el lector herido, intenta galopar a contratiempo (para escapar de la imagen), perdiendo la contundencia y la unidad visual. La unidad visual correspondería a lo que Bataille llama ojos castrados. La virilidad de los ojos se recupera con la lectura/visión de estas imágenes, al punto que el lector/espectador recupere el poder sexual de la mirada experimentando una erección visual. A la castrada opone la mirada fálica.

En relación con los sucesos ocurridos durante la lidia de Granero en la plaza de toros de Madrid, el narrador comenta aquello que le ocurrió posteriormente en un embarque. Al caer su valija al mar y ser recuperada por un árabe, pone de manifiesto la necesidad de recuperar aquellos objetos, pruebas irrefutables de algo que parece corresponder a la dimensión onírica. Es necesario “vincular a un lugar geográfico a una fecha precisa, aquello que en mi imaginación es sólo una simple alucinación causada por la delicuescencia solar”.¹¹ En varias ocasiones el narrador insiste en el proceso de licuefacción ante el poder de la luz y la sensación de irrealidad provocada por tales escenas. Las imágenes, poderosas por perturbadoras, amenazan con provocar la disolución del cuerpo. Buscando dar un claro ejemplo de lo anterior, aludimos a una de las imágenes correspondientes a lo ocurrido con Granero:

Bruscamente animados por un movimiento a la vez simultáneo y contrario se habían unido dos globos de consistencia y grosos semejantes: uno, el testículo blanco del toro, había entrado en el culo “rosa y negro” de Simona, desnudado ante la muchedumbre; el otro, el ojo humano, había saltado fuera del rostro de Granero con la misma fuerza qu sale del vientre el bulto de las entrañas.¹²

¹¹ *Ibid.*, p. 88.

¹² *Ibid.*, p. 93.

Frente a estas escenas, cuya ocurrencia escapa a todo principio de normalidad, la realidad experimentada por los mismos jóvenes adquiriría una fragilidad tal, que parecía que de un solo sople todo se convertiría en luz.

En la gran mayoría de las imágenes mostradas en la lista podemos encontrar la ambigüedad entre el placer y el dolor mezclado indisociablemente. El encuentro de Bataille con una fotografía obsequiada por Adrien Borel, su psicoanalista, del castigo chino de los 100 cortes es la causa de esto. Con un “hilo de luz y de sangre”.¹³ Bataille teje finamente el relato, distribuyendo la luz (la vida) y la sangre (la muerte) en varias de las imágenes más poderosas del relato. Del lecho de Simona, donde ha estado convaleciente después de la caída de la bicicleta, el narrador-amante encuentra que tiene un “olor cálido que recordaba a la vez los lechos de los enfermos y los lechos de la orgía”.¹⁴ La luz y la sangre, la enfermedad y el orgasmo colectivo forman parte de una mezcla indisociable. El relato va tomando forma como un lienzo tejido por parpadeos y latidos que provoca el deslumbramiento y la mácula en determinadas imágenes sin poder establecer claramente los límites entre una y otra manifestación.

Dos imágenes más dan cuenta de esto con gran claridad. Cuando el chico clava los ojos en el cielo nocturno mientras experimenta una erección tremenda y encuentra que, muy probablemente, la única salida para su erotismo exacerbado con Simona sean las estrellas puras. Por otro lado, cuando, después de haber rescatado a Marcela del hospital psiquiátrico, el chico se recuesta en la hierba y, apoyada la cabeza en una piedra, mira la Vía Láctea, le sorprende ese “extraño boquete de esperma astral y de orina ce-

¹³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

leste, que atravesaba la bóveda craneal formada por el círculo de las constelaciones”.¹⁵

El régimen escópico construido por Bataille descansa en dos estrategias: lo natural y lo cultural. Lo natural: la masa de nubes debe ser desgarrada por el viento para que la luz de la luna ilumine la escena perversa; y a los relámpagos les corresponde iluminar, en la noche negrísima durante la tormenta, los cuerpos entregados a la violencia del sexo. Por otro lado, se trata de construcciones realizadas por los seres humanos las que distribuyen la visión de lo obscuro: el armario normando, el castillo que sirve de hospital, el confesionario. Espacios cuya accesibilidad, determinada por un dispositivo, regula la visión de lo que ocurre en su interior: en el armario normando, las puertas; en el castillo inexpugnable, una ventana que sirve de puerta en la primera planta y la ventana enrejada en el cuarto ocho, que corresponde a Marcela; en el confesionario, la garita. El impedimento al libre acceso lleva a un rango más elevado la cualidad de lo obscuro por el hecho de que, ante la imposibilidad de ver, uno debe imaginar lo que ahí se practica en secreto. Análogas funciones cumple la escritura en esta obra, que, en su ejercicio radical, rayano en lo poético, construye orificios por donde llega una luz que provoca la ceguera momentánea del espectador desprevenido.

Lo obscuro a escena

Bataille saca provecho de la poderosa cercanía simbólica que hay entre estos dos orificios, el del ojo y el de la vulva, en la aventura de dos adolescentes. Simona y un amigo de su edad, 16 años, a quien corresponde, en cierta parte, la función narrativa. Los chicos

¹⁵ *Ibid.*, p. 76.



Antonio Sustaita, *Las travesuras de la luna*, tinta en papel, 2010

se encuentran cautivados por el descubrimiento del sexo en unas vacaciones veraniegas junto al mar.

Desde el principio de la obra nos enfrentamos con una puesta en duda de la visión binocular. En la joven pareja se da un desplazamiento de ésta, correspondiente a la cabeza, hacia la visión monocular que encuentra su posición en el punto preciso en que se encuentran las piernas, el sexo femenino. El culo. La primera, presentada como una visión conceptual y normalizadora, choca forzosamente con la otra, cuyos rasgos distintivos son lo cósmico y lo metafórico.

La práctica erótica activada por el cuerpo de Simona que recurre a la apuesta como estrategia detonadora, reactiva la relación humana con el entramado cósmico y restituye la dimensión de lo

sagrado, en perjuicio de las prácticas civilizadas totalmente insignificantes y carentes de vitalidad. Motivados por este tipo de visión, guiados por ella, no resulta extraño que los amantes adolescentes recorran un camino distinto de cuantos seres les rodean, una nueva ruta caracterizada por la transgresión. El mundo institucional, construido con base en la visión cartesiana, aparece como un molesto y limitado espacio donde el conocimiento, el placer y la vida verdadera están ausentes.

Un mundo cuya principal característica es la ausencia de deseo será un mundo des-erotizado, donde todo encuentro (actividad que define el conocimiento) será improbable. Se trata de un universo fragmentado y, en ese sentido, de un no-universo.

En *Historia del ojo* se establece una oposición entre dos personajes femeninos, la transgresora Simona y la tímida Marcela, quien no por resultar más reprimida se involucra menos en la búsqueda de un placer convulso. Marcela vive presa en un mundo de moral burguesa, simbolizado por el armario normando o el hospital psiquiátrico. Sometida por la moral, sólo en dos ocasiones aparece hablando: la primera vez, al oído de Simona; se trata más bien de una habla insonora. En una escena posterior, lo hace cuando ya ha perdido la razón, en el hospital psiquiátrico. Habla cuando lo que dice no puede escucharse o cuando carece de sentido. De modo que Bataille presenta la razón como obstáculo de la palabra. La relación de Marcela con su cuerpo, como la que logra establecer con la palabra, es velada. Frente al cuerpo reprimido de Marcela destaca el cuerpo expresivo de Simona, que, al poner en escena la fractura corporal, el culo, desencadena lo obsceno: “Apuesto, dijo, a que hago pipí en el mantel frente a todo el mundo”.¹⁶

En una sociedad donde el deseo y el placer se hallan prohibidos, Marcela debe ocultarse para experimentar su propio cuerpo:

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

“[...] habiéndose dejado masturbar y besar en la boca por mí, atravesó el cuarto como una sonámbula para alcanzar un gran armario normando donde se encerró después de haber murmurado algunas palabras a la oreja de Simona”.¹⁷ Sin embargo, Simona explora su sexo con desenfado, no sólo estando consigo misma sino en un ejercicio que involucra a los demás. Con base en la metáfora *culo/ ojo* esta práctica exploratoria podría entenderse como la puesta en función de un nuevo sentido y el surgimiento de otra dimensión: descubrimiento de otro mundo, o redescubrimiento del propio. La práctica de la masturbación, dice Cixous en *La risa de la Medusa*, “se prolonga o se acompaña de una producción de formas, de una verdadera actividad estética; cada tiempo de goce inscribe una visión sonora, una composición, una cosa bella. La belleza ya no estará prohibida”.¹⁸

Obra obscena desde el título, *Historia del ojo* pone en escena lo oculto, lo prohibido: es la historia de una mirada otra y de aquello que se despliega en escena. Se trata, como afirma Martin Jay, de “un texto fundamental para nuestra propia historia de la interrogación del ojo por una variedad de razones”.¹⁹ Es el ojo que, aun siendo incapaz de ver, o viendo de otra forma (con todo el cuerpo), resulta capaz de hablar. Una vez que Simona y su compañero de aventuras van a rescatar a Marcela del hospital psiquiátrico, nos enfrentamos a una escena esplendorosa. Desde afuera del castillo que sirve de

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸ En *La risa de la Medusa* es posible encontrar una analogía entre la escritura y la masturbación femenina. Ambas actividades, además de ser prohibidas, comparten una naturaleza estética, son corporal y están relacionadas con la esencia de lo femenino. Hélène Cixous, *Deseo de la escritura*, Barcelona, Reverso, 2004, p. 18.

¹⁹ “*Story of the Eye* is a pivotal text for our own story of the eye’s interrogation for a variety of reasons”. Martin Jay, *Downcast Eyes*, California, University of California Pres, 1994, p. 220.

reclusión, en una noche tormentosa, advierten que una ventana se abre. Una chica saca, extendiéndola al aire nocturno fuera de la ventana, una sábana blanca. Es Marcela. El cuerpo femenino se habría despojado del obstáculo que le impedía experimentarse. En la sábana, agitada por el viento, puede apreciarse un conjunto de signos que, por transparencia, brillan a la luz de la luna. Es una gran mancha de humedad producto de la masturbación. A través del orgasmo Marcela habría conseguido expresar su deseo sobre la superficie blanca. Lo que no había podido hacer con la boca, expresarse. lo ha conseguido con una escritura corporal. En el caso de necesidades fisiológicas, las huellas de naturaleza abyecta dan cuenta de un acto impostergable. Se trata, dice Shinichiro Osaki, de “eventos irreparables y la irreversibilidad es la cualidad intrínseca de las huellas. En este sentido las huellas son caracterizadas por la discontinuidad del presente”.²⁰ Su origen, la fuente, nos conduce a un cuerpo que mediante su deseo ha conseguido unirse al cosmos. Hay una oposición simbólica entre la construcción pesada y negra, a la luz de la luna, del castillo, asociado con la moral burguesa, y la sábana –blanca, aérea, lunar– que simbolizaría el cuerpo liberado de Marcela. El cuerpo expuesto. Un doble dispositivo consigue inscribir signos sobre la sábana: la mano de Marcela en su sexo, y la luna con sus rayos.

²⁰ “[...] irreparable events and the irreversibility is the intrinsic quality of traces. In this sense traces are characterized by the discontinuation from the present”. Shinichiro Osaki, *Traces*, Kyoto, The National Museum of Modern Art, 2004, p. 326.

8



El huevo ojo

Daniela Camarena



Huevojo





SEDUCCIÓN Y JUEGO: LOS LÍMITES DE LA MIRADA ERÓTICA

Pablo Lazo Briones

Seducción

El lector de *Historia del ojo*, anonadado por la contundencia de las imágenes explícitas con que lo ha poblado Bataille, puede pensar que no ha quedado límite sin transgredir, que la mirada lo ha penetrado ya todo y no queda nada más que ver, lo que equivale a decir que, en términos eróticos, no queda nada más que averiguar, con nada más que jugar. Nada más lejano al universo de la transgresión batailleana: la saturación de imágenes obscenas, de desgarrado deseo por otro que siempre escapa (incluso cuando se le tiene sometido y penetrado), no cierran el evento erótico, no cancelan su ludismo de seducción, sino que lo abren en un campo limítrofe de su propia condición de posibilidad.

Cuando se dice que la seducción es un insinuar que no lo muestra todo, una sugerencia de algo que se promete pero que no se da, los juegos de dos adolescentes con la muerte, con el semen y la sangre, descritos en las formas más caprichosas posibles –con un plato de leche, en una iglesia, sobre cadáveres– parecen en efecto cancelar toda insinuación y sugerencia, parecen enorgullecerse de su falta de delicadeza, de su brutal exposición, de su falta de convencimiento seductor para erigirse como pura imposición a la mirada. Pero los juegos de Simona y el narrador-amante, lejos

de cancelar aquello que se entrevé en los gestos de insinuación de toda seducción, proponen elevarse a un nivel de sugerencia mucho más complejo, que abre un plano del erotismo, el único, desde el que se otea la muerte.

La misma reflexión puede hacerse en cuanto al estilo literario de Bataille. La buena literatura, han dicho Roman Ingarden o Umberto Eco, depende de que en la narración no se muestre todo, que se deje al lector espacios indeterminados, huecos de imprecisión, para que éste los llene imaginariamente. Sólo desde esta sugerencia textual es posible la experiencia sinfrónica y estética de la literatura. Resulta que la mirada de *Historia del ojo* parece violar esta condición desde las primeras líneas: el lector encuentra descripciones de los juegos eróticos de los adolescentes con el cadáver de una ciclista que atropellan en la carretera no pasada siquiera una hoja de la novela. Pero el espacio indeterminado que aparece en Bataille, lo mismo que la sugerencia erótica, se maneja en un plano distinto, no superior o inferior, sino de una complejidad mayor al que habitualmente se pone en juego en la narración literaria, se trata del vacío de indeterminación de la transgresión llevada al límite, que se justifica, aún como estilo literario, porque obliga al lector a intentar imaginar aquello que, paradójicamente, queda más allá de todo acto imaginario, aquello que devela el éxtasis en donde hilaridad, muerte y erotismo se encuentran. Al decir de Ignacio Díaz de la Serna:

Bataille decide *voluntariamente* situar al hombre delante de esos elementos cuya “cima” es la muerte. Hacerle frente, encararla, remite a la adopción de una postura. Contraria a esa orgullosa voluntad hegeliana de dominación, la postura de Bataille se eleva a la misma altura que la muerte como “cima”. Y esa postura es en realidad la impostura de la risa.¹

¹ Ignacio Díaz de la Serna, “Para morir de la risa”, en Lazo, P. (comp.), *Pensar al límite. Nietzsche, Bataille, Cioran: críticos de la cultura*, México, Universidad Iberoamericana, 2013, p. 74.

Ahora bien, la seducción y el juego de transgresión puestos en marcha en el límite al que lleva este brutal estilo literario son positivos, no inhibidores, son posibilitantes de la experiencia erótica y del acto imaginario que siempre la acompaña. Este sentido positivo se revela cuando se observa la intuición que abre Bataille sobre la seducción. En su propuesta, no hay que pensar la seducción como un preámbulo al momento erótico ni como un plan maestro de conquista y obtención, de aseguramiento, del ser amado.

La seducción no es la entrada colocada antes de la experiencia erótica, algo así como su vía de acceso, tampoco está después como su resultado. Es *ella misma*. Todo lo erótico es seductor, si se entiende por esto un mero insinuar, un arte en donde se sugiere y no se dice literalmente. Se anuncia por una serie de señales –la sonrisa que promete, el escote que ondea, que provoca, la cadencia de un caminar retrasado, la palabra ambigua que sospecho se dirige a mí–, en todos estos gestos sólo se encamina y se espera, nunca se muestra. En *Historia del ojo* estos gestos son llevados al extremo con un elemento nuevo: la necesidad de un testigo de los excesos que Simona y el narrador van buscando: Marcela, la amiga a quien pervierten y sodomizan hasta llevarla a un estado de locura y su propio suicidio; Sir Edmond, perverso sibarita que les provee de medios para sus juegos y los festeja con risa siniestra; el cura que confiesa a Simona, que termina por masturbarse en el confesionario, después de orinarse en el cáliz y ser obligado a beberse los innobles contenidos. En todos estos casos la seducción es un juego que se teje con los hilos del horror que se mira de frente. Como dice Bataille:

No parece haber mejor palabra para calificar el ojo que la seducción; nada es más atractivo en el cuerpo de los animales y de los hombres. La extrema seducción colinda, probablemente, con el horror.²

² Georges Bataille, *Historia del ojo* (traducción de Margo Glantz), México, Fontamara, 2011, p. 125.

Como la seducción no es ni el comienzo ni el resultado del erotismo, o sea, como nunca es un movimiento exterior y por lo tanto marginal al erotismo, como el que seduce es ya de alguna manera el que ama, hay que distinguir entre el que hace estrategias y cálculos para convencer, para crear dependencias y apegos, y el que seduce entregándose a la misma dinámica de su seducción, que viéndola con los ojos de Bataille tiene mucho de imprevisible.

No se trata de la estrategia de calculabilidad al modo de la razón instrumental (que mide su efectividad por el éxito y es operativa sólo en la medida en que se mantiene un control sobre el objeto amado). La imagen que nos hemos hecho del seductor como una personalidad que nunca pierde el equilibrio, no importa lo complicado de la situación para alcanzar a su amante; una personalidad que domina todos los argumentos y que por lo tanto tiene ya preparado el discurso envolvente e irresistible, que sólo necesita aplicarse a cada nueva mujer u hombre; una personalidad que en el giro de la mano tiene elegancia, en el andar arrogancia, en la mirada una penetración fulminante, bajo los riesgos una reserva prudente, y en la forma de hacer el amor es un sabio conocedor de la geometría del cuerpo... Esta imagen del seductor es falsa, está hecha a partir de un romanticismo poco penetrante que Bataille desmitifica con el exceso de sus imágenes.

La seducción no puede igualarse (asimilarse) a la estrategia, al cálculo mental. Como es ella misma la experiencia erótica, se representa mejor con la idea de juego estético, de vaivén constante de sus elementos, se representa, si acaso, como planeación y re-planeación de sus métodos de conquista. El seductor-estratega, en cambio, siempre está bien colocado, siempre bien parado sobre sus pies, esto es, siempre sabe lo que hace, cuál es su finalidad, y por esto mismo, no puede entregarse, des-centrarse, perder su posición, pues es desde ese lugar inamovible que proyecta y gana. Juega un póquer a carta cerrada. En cambio, el seductor-que-ama, el "animal obsceno" de *Historia del ojo*, se entrega hasta su exaspe-

ración, si tiene una estrategia, ésta se modifica cuantas veces lo requiere la situación erótica, que va de un lugar a otro libremente, imaginativamente. El juego de la seducción es el mismo de la creación de una obra de arte: la invención, la inspiración, el puro gusto des-centrado, es lo que anima su movimiento.

Como dar definiciones o recetas de la seducción sería contradictorio, pues ella misma es la renovación de su nombre, la inapresable (aunque no por ello caótica) forma de su apariencia, lo único que se puede hacer es practicarla. Uno actúa como seductor, aunque no sepa qué cosa es eso. La gracia de este movimiento está en el *aparentar ser*, aunque no en una intención mentirosa, todo lo contrario, el ser de la seducción se agota en la apariencia, en ella está su verdad. La verdad de quien habla justo en el momento, quien regala una rosa o un libro de Baudelaire, y “sabe” en qué momento hacerlo. Se trata de la verdad de quien deja una pequeña, casi irreconocible misiva en una nota, en el apretón de manos al despedirse, y todo esto “lo hace bien”, con una sabiduría práctica que no se aprende en ningún libro. Aquí “saber hacer las cosas” y entrar en la “verdad erótica” no es un gesto frío, previamente pensado en la soledad resentida, sino un gesto de la vida con su temperatura especial, *sui generis*, que provoca ramificaciones en el otro, que al ser seducido también seduce, y que sólo en su aparentar modifica su propio yo.

No definir o inventar, no calcular ni predecir, inventar, acercarse y retirarse, una y otra vez, hasta provocar la confusión: esto es lo que abre la novela de Bataille. Había dicho Kierkegaard que un alma confundida es un alma enamorada. Confundir, acelerar y meter freno, hacer sospechar, en la sospecha cambiar el juego, cuando ya casi el otro está seguro de lo que queremos, cambiar el juego y hacer desear otra cosa, siempre bajo la consigna de la incertidumbre voluntaria: en la sospecha hay más deseo que en la seguridad, y la sospecha de Bataille apunta a un terreno en donde el ojo se crispa y se queda absorto ante una inseguridad radical.

El voyeurismo: allá de lo erótico

La seducción es el tejido vivo de lo erótico, el juego que lo reconstruye una y otra vez. Y si lo reconstruye, es porque está permanentemente derruido. Los amantes son menesterosos que quieren levantarse, decimos siguiendo la añeja idea platónica en el *Banquete* una vez más. Pero, desde *Historia del ojo*, desde *Madame Edwarda*, es necesario agregar un tercer elemento que hace del tejido de reconstrucción erótica una trama triangular: los amantes dependen de la mirada externa del voyeur, de su narración de los hechos que los constituyen en una siempre posible esfera que de dos hace uno. El mito del andrógino perfecto, parece insinuarnos Bataille, requería de una tercera arista que la hace más compleja e indispensable.

Si la seducción de esta difícil imbricación entre dos es *interna*, como hablamos de un órgano interno precisamente como algo nuestro, que nos duele o que sentimos en la exclusividad de nuestra *entrañable* forma de sentir, el voyeurismo es la mirada *externa*, la sensación de fuera, la calificación que se le da al acto erótico, pero no su vivencia. También el voyeurismo, con un ojo exterior, quiere reconstruir a los amantes al verificar que cada uno por su lado está caído de sí mismo y que juntos intentan levantarse, pero esta reconstrucción, si bien puede ser aprovechada por una situación erótica que el voyeur testifica o funda, nunca significa su propia edificación, su entrada real en el juego erótico. En viejos textos de J.P. Sartre encontramos estas penosas descripciones.³ La función del voyeur, la *tercera mirada* de la condición de *conflicto* que pone Sartre como inherente a la relación con el otro, es la de dar un discurso –hablado o no– acerca de la situación que otros viven, e intentar vivir sobre este acercamiento. El intento tiene que ser medido con

³ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología*, Buenos Aires, Losada, 2006, pp. 386-436.

exactitud geométrica: una palabra de más, un gesto a destiempo, una intención más allá del terreno que le pertenece al voyeur, significa la pérdida de su estatus, su propia perdición en el juego de los dos que intenta configurar a su manera por tanto. Así por ejemplo, para establecer una analogía heurística, en el filme *Breve historia de amor* de Kieslowski, en el momento en que el voyeur toca el cuerpo del otro, siente su respiración agitada y su reclamo de caricias sin postergación, se ve forzado a salir corriendo, encerrarse fuertemente, aislarse, intentar el suicidio finalmente.

Si el voyeur no quiere llegar a este extremo, sólo ha de observar y enunciar lo que otros hacen, pero *fundándolo* discursivamente, de forma coloquial diríamos “poniéndole palabras”, “apalabrándolo”. Su función es racional y catalítica, acelera los deseos de otros presentando el suyo a distancia, incluso como paradigma. Pero en todo este movimiento fundacional circula su deseo, que se cuele tarde o temprano. El voyeur no es sólo un confesor o un confidente inocente, neutral, colocado en un punto cero desde el que dejaría ileso al otro (o a los otros dos). El amigo que se acerca para dar un consejo, para escuchar los problemas que entre lagrimeos le cuenta ella, el amigo que se ríe y se admira, en una admiración compartida, de los furores pasionales de los amantes, puede estar colocado en una posición ya cargada de un lado o de otro, del lado de él o del de ella. Examina las cosas, aconseja, escucha y se admira queriendo él mismo ya algo que apareció de pronto, entre la turbulencia de los deseos. El mismo puede no querer lo que ya está queriendo, su voluntad vive un conflicto interno que es el de su propia exterioridad puesta en tela de juicio. Se le propone entrar, pero no puede hacerlo.

Por esto el voyeur restringe geométricamente el campo de su acción a describir el cómo del encuentro de los amantes y a fundar el porqué de esa relación, pero a condición de no intervenir directamente, de no pedir lo suyo más que por la boca de un tercero. Entonces aprende, en su óptica no comprometida, a “beber con

la sed de otro”, como dice uno de los personajes de Kieslowski, a tornar proteicamente el color y la temperatura de su cuerpo según las tonalidades de otro cuerpo. En la triangulación que se inventa irremediamente, es curioso que él tenga la voz mientras los otros tienen la piel, es curioso que él sea muchas veces el mediador entre dos, el administrador de los tiempos y de los ánimos que otros viven, su papel aquí curiosamente es el de la justicia que otorga la palabra, pero se trata, insisto, de una balanza amañada, una justicia no firme ni ciega, sino tambaleante y manipulable, que esconde sus propios deseos velados. El voyeur ya desea a alguien, aun doliéndose de ello, ya desea a uno, o a dos.

El testimonio del voyeur es necesario. Es quien mira a los amantes como ellos nunca podrán verse. La petición de los amantes radica en que alguien (pero no *cualquiera*, sino éste que habla y mira y *los narra*, y no otro) les asegure que no todo es un sueño enamorado entre ellos, tienen necesidad de *éste* y no otro, que les describa con palabras abundantes y nada torpes cómo se toca, cómo se ven juntos, qué dirección toman sus caricias, qué tan cursis son las palabras que se dicen. ¿Cómo podría atestiguar todo esto el voyeur sin enamorarse un poco (de él o de ella, o de ambos, poco importa)? Estableciendo un parangón con el genial Peter Greenaway en su filme *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, puede decirse que es la misión agria y dulce a la vez del cocinero, que protege a los amantes de la persecución del déspota esposo. El cocinero, al tiempo que prepara los alimentos con manos expertas, trama la narración de los gestos de los amantes en el momento en que es asesinado él y ella llena su ausencia con las palabras de un tercero; a su vez, el tercero intenta llegar a ella sin lograrlo plenamente, pero así se constituye como mirada externa e interna a la vez, narra en la frontera. La función que sostiene elaboradamente, permanentemente, tiene la finalidad de dar cuenta del conflicto, pues su deseo no pudo permanecer neutral y ya se manifiesta. Como pensó Sartre, toda relación de libertades tiene a su base el conflicto

—la dialéctica por la que el otro trata de mirarme al mismo tiempo como cosa y como libertad. En el voyeurismo el conflicto se hace aún más complejo porque es el voyeur quien introduce la sospecha que lo pone en actividad, que lo lleva a movimientos sísmicos y finalmente a la erupción del conflicto de tres miradas encontradas, de tres cuerpos entretejidos por su deseo prohibido.

El del voyeur es un trabajo corrosivo, disgregador en sus últimas consecuencias. Da el cómo y el porqué del erotismo sospechando él y haciendo sospechar a otros que aparecerán estas consecuencias en cualquier momento, su palabra y su mirada atenta enseñan, señalan, que estas consecuencias son inevitables, inminentes. Cualquier gesto desencadenará lo que él anuncia, una mirada de complicidad o de inteligencia, una resistencia al abrazo advertida por sus ojos, un sacrificio hecho por alguno de los amantes que no fue reconocido por el otro amante, pero sí por él, la mirada exterior. Por esto el voyeur sabe de la dialéctica de lo sentido mejor que los mismos amantes, de sus altibajos constantes. Mantiene abierta la posibilidad de alguna vez ganar, y se guarda, en silencio, el dolor de no tener aún o la desesperanza de haber perdido lo que tenía. Fluye con la corriente que viene, no quiere invertir o pervertir el curso de las cosas, acaso anhela secretamente acelerarlo. Varía dentro de la obsesión, sabe que el movimiento es la clave de la sobrevivencia, pero desea que sea un movimiento grácil y festivo, como quería Nietzsche, y atrapa la nostalgia como su propio escape a la soledad, a la ausencia.

Es por esta razón que la presencia del voyeur es tan violenta, nadie la soporta, es marginado moralmente y castigado judicialmente. El mediador, de alguna manera el administrador de justicia, le enajena su prerrogativa, es perseguido y expulsado del círculo privado y sagrado de los amantes, es excomulgado y condenado de nuevo a su ostracismo. Su obsesión sobre cada gesto y cada deslizamiento, testimonio primero necesario para los amantes, comienza a ser molesta. El voyeur cree que si la vida fuera un conti-

nuo interminable, sin pausas, sería imposible vivirla. Un sólo acto pesaría tanto y por tanto tiempo que impediría proyectar a futuro o vivir cada cosa nueva en su justo valor. Sin resquicios de amnesia, sin abandonos, sin cambios en ese continuo, la vida sería imposible vivirse. Por esto el voyeur-obsesivo es un ser sin tiempo normal, sin sucesión de momentos según la medida de un antes y un después (como ingenuamente pensó Aristóteles para toda dimensión temporal: el estagirita no tuvo amantes). El voyeur es quien se detiene en una sola experiencia y se prohíbe todas las demás o las remite a la primera, reiteradamente, circularmente. El que ama también tiene esta enfermedad, pero estando entregado a otro, este otro lo purifica: si me ama, el otro es catarsis de mí mismo, de mis obsesiones, de mis fantasmas. Pero el voyeur no puede ser salvado por nadie porque *no está con nadie*. Él busca lo que cree ser una verdad más fundamental, pero no se conforma con el suceder cotidiano y progresivo, y en su insistencia sospecha algo más, lo que equivale a decir que anhela algo más: la fractura, la violentación del campo erótico.

El voyeur se pierde en el beso de los amantes con curiosidad, no voltea la mirada hacia otra parte, por pudor y menos por respeto a su intimidad. Para el voyeur no hay intimidad que no se pueda violar, de algún modo, en alguna medida, por pequeña que sea. Por eso lo ve todo, pregunta todo, descubre más de lo que habían visto los mismos amantes. Se pierde en su beso, fluye en su humedad insensatamente. Aprende con humildad lo que es la vida, con sinceridad, como si viera por primera vez, tocado por una fuerza que sabe no suya, que es más alta, incomprendible, como el *Ión* de Platón.

El que tiene una óptica voyeurista no permanece indemne, al azar, todo lo que vive es una autocontradicción: su exterioridad no es una actitud frente a alguien más, sino respecto a sí mismo; el voyeurismo se ha hecho un estilo de vida, aunque el voyeur tenga pareja la ve desde fuera, como dentro de una pecera (así los personajes que inventó Cortázar en *Rayuela*), ama y no sabe como dejar de teorizar

sobre su amor, lo que equivale a decir que da un paso hacia atrás cada vez que el amante se acerca. Un precio muy alto por pagar.

Dos escenas de *Historia del ojo* indican esta función a la vez re-constructora y enamorada del voyeur, sublime e imposible: la primera corresponde al triste final de la chica que someten Simona y su amante desde el principio de la novela, Marcela. Juegan con ella, la sodomizan, la llevan al éxtasis sólo como una forma de diversión para ellos, pero al mismo tiempo saben que es un testigo que lleva la memoria de sus actos atroces. Por esto Marcela ya no puede soportar la tensión de ese espacio intermedio entre objeto (sexual) y libertad que quiere enamorarse, y se cuelga en un armario. Entonces ellos comienzan un ritual de ocultamiento de la mirada exterior del voyeur: por primera vez Simona es desvirgada junto al cadáver, y terminando el acto se acucilla sobre el rostro de la muerta y, llena de fastidio, orina sobre sus ojos abiertos. Es el momento en que se ha roto el lazo triangular del voyeurismo y comienza el absurdo. Así, dice nuestro narrador con oscura certeza:

Miré a Simona y recuerdo que lo único que me causó placer fue que empezara a hacer porquerías; el cadáver la irritaba terriblemente, como si le fuese insoportable constatar que ese ser parecido a ella ya no la sintiese; la irritaban sobre todo los ojos. Era extraordinario que no se cerrasen cuando Simona inundaba su rostro [...] En el fondo, la ausencia de exaltación lo volvía todo mucho más absurdo y así, Marcela, muerta, estaba más cerca de mí que viva, en la medida en que, imagino, lo absurdo tiene todos los derechos.⁴

La segunda escena reveladora corresponde al encuentro de los amantes con Sir Edmond, un inglés acaudalado que los acogerá tras la muerte de Marcela. Con él los juegos eróticos toman la forma de la violencia exuberante y bella (“la belleza es exuberancia”, es la cita

⁴ Georges Bataille, *Historia del ojo*, op. cit., p. 74.

de William Blake con la que abre Bataille *La parte maldita*): desgarrar a una prostituta en un chiquero de cerdos, jugar con los genitales de un toro después de una sangrienta corrida, transgredir los límites religiosos haciéndole el amor a un cura en un confesionario. En todas estas acciones la mirada de Sir Edmond será algo más que una testificación, será una narración que se constituye como una condición de posibilidad de nuevos juegos entre los dos amantes.

El azar: espacio lúdico de la creación erótico-estética

Bataille nos ha legado una reflexión filosófica que quizá es su iluminación más enérgica: la experiencia erótica tiene un privilegio que sólo comparte con la experiencia mística y la experiencia estética, esto es, rompe el esquema temporal de la cotidianidad, de las instituciones, de la funcionalidad social, y nos abre las puertas de una vivencia renovada, instantánea, no sucesiva en un tiempo lineal, no encadenada al automatismo de la operatividad (que se rige siempre por la ley de la causa y el efecto), más cercana al tiempo como duración de instantes en la conciencia, más cercana al tiempo propio. Al respecto, Gaston Bachelard ha hecho largos y profundos ensayos.⁵

La experiencia erótica, desde este punto de vista, no podría prepararse, acondicionarse o calcularse, como se prepara la respuesta de un fenómeno físico en los marcos de un laboratorio o como se prepara la explicación científico-histórica de una revolución social. No responde a la necesidad entre causa y efecto, y aunque hagamos esfuerzos por ver esta experiencia como un enorme jardín que es

⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992; "Instante poético e instante metafísico", en *La llama de una vela*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.

necesario recortar, cultivar a la manera de una contención de sus arborificaciones, de una limpieza de las malas hierbas, de un trazado de veredas definidas, etcétera, de suyo el erotismo no puede ser entendido, y menos practicado, de esa manera. Recordando las palabras de Jaime Sabines: “te dicen desordenado porque están acostumbrados a los jardines, y a ti te gustan las selvas”. Lo erótico se da en la imbricación y superabundancia de la selva, no en lo contenido de un jardín.

No puedo ocasionar la vivencia erótica, no puedo programarla. Si acaso prepararme para cuando llegue, cultivarla no a ella sino a mí. Sospecharla en todo momento, ya que tampoco podría determinar su “no aparición”, su ausencia. No puedo darme una recta de pasos para conseguir o localizar el espacio amoroso, pero tampoco puedo asegurar que no vaya a aparecer en cualquier momento.

Sospecha, del latín *spectaculum*, remite a espectáculo; en una derivación es *spectare*, esto es, contemplar, mirar; pero también *suspitari*, ser suspicaz; y en una acepción más es *suspectare* o *susplicere*, mirar a lo alto, mirar desde abajo hacia arriba, venerar, pero también reparar, dudar, repasar la mirada una y otra vez investigando. Sospecho en las acciones de admirarme de algo, o alguien, que no entiendo del todo, que venero por lo mismo: te admiro más en la medida que me sorprendes, en la medida que, cambiando de juego, te muestras de otra manera, esto es, en la medida en que no puedo decir quién eres y cómo eres. Sospecho de ti en la medida en que no eres previsible en el tiempo, en la medida en que tus acciones se escapan de una permanencia en el tiempo: me sorprende que seas tan distinta a la que conocí hace tres meses o tres años, me parece increíble que hayas podido cambiar (o mostrar) tanto.

Si no hay linealidad en el tiempo erótico, es que hay azar. Precisamente porque no puede el amante prever más que lo que conoce y es obvio de su amado, el ritmo de su juego se impone desde dentro, desde el azar de sus encuentros fortuitos, de sus resistencias que de pronto, sin que nadie pudiera anticiparlo, se rompen y destensan la

idea que cada uno se había formado del otro. Oí decir a un amigo, furibundo en su consternación: “precisamente con ella, con ella, tenía que explotar todo, tenía que dejar el trabajo y romper con todos”. No hay patetismo aquí (o no en demasía), en la expresión del azar y nuestra actitud ante él, la sospecha.

Completamos una añeja aseveración schopenhaueriana cuando decimos: frente al azar como indeterminabilidad absoluta, sólo cabe una justificación estética. Sólo como un hecho estético se puede soportar el azar. Y se trata de un juego erótico-estético en donde se traza una analogía vivida entre la percepción de mi propio cuerpo, el de mi amante y el de la obra de arte. Las mismas operaciones imaginativas, emocionales y sensitivas, ocurren frente estas tres fuentes de percepción erótica. Hago de mi amante lo que puedo hacer de mi obra de arte, y hacemos de nuestros cuerpos lo que haríamos de ser artistas con un lienzo o con una partitura, con un bloque de granito. El encuentro cuerpos-arte es enfrentado desde el gusto y la genialidad del creador y no desde el concepto, si se quiere decir lo mismo con un lenguaje cuasi kantiano (he ensayado sobre las posibilidades de la literatura como terreno de una verdad artística).⁶

Todo azar es violento. Rompe insistentemente con la forma acostumbrada o esperada de ver las cosas. Siempre es un descubrimiento que va acompañado de placer y dolor al mismo tiempo enhebrados, con la misma consonancia: sonsonete agridulce. La sospecha que mete, la incertidumbre que se extiende como una enorme red cada vez más abarcante, sólo se puede gozar a condición de hacer cosas nuevas con ella: formas de hablarse los amantes, nuevos lugares que visitar, cada vez más atrevidos encuentros,

⁶ Pablo Lazo, *La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre filosofía y literatura*, México, Universidad Iberoamericana / Siglo XXI Editores, 2006, capítulo 5.

cada vez más audaces caricias, pero también nuevos territorios seguros (aunque no absolutos) desde donde mirar las cosas.

Es este el juego que a la postre juegan Simona y el narrador de *Historia del ojo*, el juego del azar que inviste eróticamente, que genera nuevos campos de recreación en donde los cuerpos y sus humedades, sus fluidos, sus resquicios y sus orificios hacen las veces de lienzo, de trazo, de relieve, de montura de una obra de arte.

El juego

Toda idea del erotismo que comience por una definición unívoca ha hecho de éste un fetiche, un objeto ideologizado, pensado con ciertos fines extraños a él (el mercado de consumo, el prestigio de quien lo define de semejante modo, el contrato o negociación entre dos, que no el amor, la regularidad moral de un contexto, etcétera). El erotismo se describe en la multiplicidad de sus acepciones, y podemos decir que todas ellas de algún modo son correctas, aunque les damos unidad de sentido, esto es, las *recortamos* desde cierta pretensión de comprensión particular. Esta cuestión, que ha de ser tratada por una hermenéutica de lo erótico, y no simplemente por una teoría de lo erótico, aquí la dejamos nada más señalada.

Más allá de la fetichización del erotismo, decimos esto: todo él es invención, es, como quiere Derrida respecto al lenguaje, giro y sobregiro de sus sentidos. Los sujetos erotizados se mueven en un enorme caudal de significantes, todos ellos remitiendo dinámicamente a otros significantes, en una cadena sin término. Por esto los amantes no descansan en la búsqueda de sus sentidos, buscan pero no encuentran, como dice el poeta, y van del silencio guardado a la sospecha de un significado de ese silencio, que puede ser la nostalgia de uno de ellos, y esta nostalgia lleva a una especial forma de tomarse de la mano, y este tomarse de la mano lleva a la sospecha de un sobresalto en el proyecto común, una rectificación

de planes, nueva proyección que lleva a una mirada enturbiada que a ambos angustia, etcétera.

La sospecha de los amantes, en su dimensión caracterológica, puede describirse así: sostengo, aunque no pueda probarlo, que el otro esconde algo, me afano obsesivamente por encontrar ese algo, entonces formulo preguntas que extrañan, exagero las cosas, voy del sí al no con mucha facilidad, me angustio quizá sin razón, me vuelvo receloso, ávido del menor detalle en la ropa, en los gestos, en las palabras de mi pareja. Sospechar quiere decir aquí insistir en una verdad ulterior que supongo existe, y como existe *como* ausencia, me preocupa aún más.

Hay también una dimensión ontológica de la sospecha. No se trata solamente de una actitud que deja inalterado lo que soy. Siguiendo la idea de la analítica heideggeriana hasta sus últimas consecuencias, puede describirse la sospecha como una forma de ser en la *pro-cura* de otros, en la cura de mi mundo, en la proyección de mí ser hacia la muerte. Pero yéndonos más atrás, de nuevo hasta Platón, podemos tomar la figura del amor como “la búsqueda de mi otra mitad”, como el parteaguas que revoluciona el entendimiento del erotismo hacia la sospecha como expresión ontológica. Vayamos por partes: la reunión de mi ser, su complementación por el ser del otro, que en el fondo es el mío, es un proyecto que queda a medio camino, pues lograrlo significaría perder la libertad que como persona individual tengo. Exageremos el argumento desde la óptica del erotismo de Bataille.⁷ Su enseñanza es un extremo en el entendimiento de lo erótico: éste, dice, es esencialmente transgresión, en primer lugar transgresión de la vida discontinua, esto es, de la vida que cada uno de los amantes tiene por separado. En el afán por la unión de los amantes, se transgreden o se violan las

⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, p. 25.

normas morales, religiosas, jurídicas, institucionales, costumbristas, las normas de todo género que signifiquen una vida separada del otro. Lo que quieren los amantes es fundirse uno en el otro, ser una continuidad de fisuras. Por esto toda experiencia erótica es violación, violencia y canibalismo: no soporto la existencia individual de mi amado, entonces me lo trago, con todo y pasado y amigos y familia y vicios, lo hago parte de mí en una ingestión total, simbólica o material. Toda simbiosis anímica o psicológica tiene esta base. Por ser canibalismo, el erotismo es también una experiencia de muerte, constantemente se trata de una experiencia límite, de total transgresión que compromete la vida individual del otro y aun la propia en un vértigo del que nadie escapa si hace las cosas con verdadera emoción. El erotismo es violencia y por lo tanto dolor. Bataille sabe sacar las consecuencias estéticas de este dolor. Una imaginación viva, que no descansa en ningún gesto o norma que se salve de ser transgredida, es la primera de estas consecuencias. La absorción mutua que se lleva a cabo entre los amantes nunca es gris, falta de intensidad; es colorida, caprichosa, lúdica, es un puro ejercicio de la imaginación, donde sólo por esta facultad se nos hace soportable un juego de esta naturaleza.

Emmanuel Levinas se encuentra en el otro extremo de Bataille (y de Sartre). El encuentro entre amantes es para él un roce sin absorción, una constatación del gesto, del *rostro* del otro, que siempre es un infinito de posibilidades no reductible a ninguna categoría, ni conceptual ni estética. Si amo a alguien, comprendo de inmediato que se trata de un infinito, de un otro como “absolutamente otro” que no puedo –ni quiero– hacer mío.⁸ No quiero que ese tú sea yo, pues lo amo como diverso, como una libertad que nunca es com-

⁸ Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1987, capítulo 4.

pletamente esclava de mis peticiones. En la medida en que estás más allá de mí, en la medida en que la ausencia provoca el deseo, en esa medida nos encontramos en el campo del erotismo. Para la *fenomenología del Eros* de Levinas la imposibilidad de predecir al otro, sus acciones, sus gestos de libertad, la profundidad de su mirada, esto es, la imposibilidad de determinarlo desde lo que yo pienso y espero de él, se advierte en la *caricia*. Una caricia erotizada nunca es predecible, nunca sé de antemano hacia dónde irá la mirada, el gesto, la intención del otro sobre mí. Su mano sobre mi piel revela una libertad absoluta, que yo no puedo ordenar sin destruir el espacio erótico.⁹ Obviamente puedo obligar al otro a que me acaricie en la forma en que a mí me gusta, que haga los actos que a mí me excitan, incluso puedo pedirle que pierda momentáneamente su libertad y su iniciativa y que sea un instrumento que opere con efectividad, que me golpee o que me amarre, o que a su vez haga un objeto de mí, que me denigre. En este sentido las escalofriantes descripciones de *Historia del ojo* son únicas por su fuerza y belleza de expresión. Pero en todas estas acciones habría para Levinas un alejamiento del espacio amoroso. Este espacio no es ni una penetración ni una absorción, sino un roce. Amar es para Levinas estar absolutamente cerca y absolutamente lejos, dos infinitos viéndose a los ojos, atemorizados en su seguridad, en su sorpresa. Sólo por la imaginación, de nueva cuenta, puedo enfrentarme al otro sin sentirme pasmado por la infinitud de riquezas que me proponen placeres y sufrimientos. La sorpresa aquí es la de no poder determinar o categorizar al otro.

Entre Bataille y Levinas, posiciones extremas, hemos encontrado un punto intermedio: la sospecha erótica. No se trata de un “justo medio” a la manera griega, una especie de *mesotes* aristotélico que vendría a ser un ideal moral. La sospecha es el estado inter-

⁹ *Ibid.*, pp. 266-276.

medio lógico, entre la afirmación y la negación de la presencia del amado, también es el estado intermedio psicológico, una conducta que no se define y se obsesiona; y por último un estado intermedio ontológico, en el proyecto de ser con el otro, siempre me encuentro con una pequeña fisura que no permite que las dos mitades simbólicas encajen perfectamente. Sólo tengo la sospecha de que el otro me ha entendido en el especial sentido que doy a las palabras. No hay comunicación –comunidad del ser– plena. Vivo en la incertidumbre, ni siquiera en la incomunicación, cosa más reconfortante si se la ve desde el punto de vista que rehúye el conflicto (pero, entonces, no hay más posibilidad de campo erótico).

La intersubjetividad como fundamento del erotismo, la comunidad plena como trascendencia de los tiempos y espacios particulares y sus conflictos, siempre es una trascendencia *más o menos lograda*, un “engrane barrido”. Se trata de la peculiar situación de tener todo dispuesto para un lenguaje perfecto, para un encuentro luminoso, y sin embargo este engrane carece de un diente que lo hace intentar la marcha una y otra vez, pasando por el mismo lugar una y otra vez, sin lograr nada más que una apariencia, una sospecha de que se va logrando, un vivir en el intento y en la sospecha. Si el otro es espejo de lo que soy (decimos de Hegel a J. Lacan), en la sospecha se me revela como un espejo deformante. Además, cuidado con acercarse demasiado al espejo que es el otro, cuidado con recargarse un poco de más, que rompiéndolo se pierde la imagen.

La invención del otro arraiga en una imagen de su cuerpo, de sus palabras, de su gesto libre o esclavo. Entonces, si dos se aman, modifican, violentan para decirlo claramente, el estilo del movimiento de su cuerpo, la forma de ver su propio movimiento: cuando se está erotizado no se siente lo mismo, no se oye lo mismo, no se gustan las mismas cosas, el mundo y el propio cuerpo han sido violentados. No es cierto que haya zonas erógenas predeterminadas, es esa una presuposición de un empirismo craso ya fuertemente criticado (por ejemplo, por Merleau-Ponty). Cada

zona de placer es una invención del amante, es un resultado de la caricia, que por lo demás renueva sus zonas de movimiento todo el tiempo. Hay erotismo donde hay reserva, invención, seducción, hay sujetos erotizados donde hay ausencia y una insistencia nostálgica sobre la ausencia, un juego que no descansa; hay erotismo donde hay una costumbre violentada, una sospecha (in)fundada.

88



Los ojos

Daniela Camarena







El asiento de Simona

HISTORIA DEL OJO: TIEMPOS DE LIBERACIÓN
Y TRANSGRESIÓN A TRAVÉS DE LA MIRADA
DE MARGO GLANTZ (1930), QUE NOS PERMITE VER
“BAJO LA MIRILLA” DEL OJO DE GEORGES BATAILLE (1857)

Isis Saavedra Luna

Pensar en Margo Glantz y en Georges Bataille nos lleva a buscar convergencias que nos permitan comprender cuál fue el punto de partida en el que se dio el cruce de caminos. Uno de ellos, quizá el más inmediato, puede ser sus historias de vida, pero también sus intereses y coincidencias.

En ambos casos se trata de tiempos tumultuosos, de crisis sociales, políticas, económicas pero sobre todo de transformaciones que implicaron cambios en las individualidades de la época, es decir: en el modo de concebirse como consecuencia del momento histórico y de los avatares de la modernidad.

Las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, implicaron, en la mayor parte de los movimientos artísticos, en la filosofía, y en los enfoques críticos de las ciencias sociales, el protagonismo de muchas de las tendencias culturales de siglo XX que han permeado el pensamiento filosófico y artístico, aún en nuestros días.

A Bataille le corresponde despedir el siglo XIX largo del que nos habla Eric Hobsbawm, pero también recibir y vivir la época de la guerra total. Observa, vive y padece la ruptura de paradigmas: “muchos de los aspectos característicos del siglo XX tienen su

origen en los treinta años anteriores a la primera guerra mundial”,¹ que de la misma forma, para otros, fue la *belle époque*.

Casi con certeza se puede decir que tales contradicciones influyeron en la forma de aprehender el mundo del autor, quien, si bien tuvo una infancia tranquila al lado de su familia, para 1922 ya había abandonado la fe cristiana y parte de su tiempo lo dedicaba a visitar burdeles y sitios de transgresión y desenfreno.

Ensayista, literato y bibliotecario, fue crítico a la hipocresía de su época: la Francia de la posguerra. El ejemplo batailleano se menciona que aceleró el espíritu y potenció la sensibilidad libertaria de estudiantes, jóvenes obreros y habitantes de los suburbios parisienses provenientes de la aventura imperialista francesa en Indochina y Argelia.²

La sociedad burguesa a la que Bataille se refiere, fue esa que se sentía segura de sí misma, aparentemente sin dificultades, que no tenía reparo en considerar que lo que era adecuado para personas de su condición, no lo era para los de posición inferior,³ pero que se debilitaba por diferentes motivos. Los cambios sociales, los movimientos políticos y la familia como institución inamovible, iniciaba su desplazamiento; basta recordar los movimientos feministas de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, tanto en Europa como en Estados Unidos.

Las nuevas mujeres cuestionaron el orden patriarcal, discutieron los valores masculinos y tuvieron incluso menos hijos, de la misma forma que se elevó la edad para contraer matrimonio, lo

¹ Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica/Grijalbo, 1998, p. 14.

² Miguel Ángel Herrera Zgaibe, “Erotismo y subversión en Georges Bataille”, revista *Puente Levadizo* [<http://www.escarabeo.com/ensayo/erotismo-y-subversion-en-georges-bataille>], fecha de consulta: 25 de septiembre de 2013.

³ Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, op. cit., p. 175.

que implica, desde luego, un mayor control del propio cuerpo y de los procesos biológicos. Con un papel más activo y necesidades de consumo muy particulares, se implementaron puestos de trabajo y su entrada a la educación formal aumentó considerablemente, en especial la de las mujeres de clase media:

En Francia, el número de *lycées* masculinos permaneció estable, en 330-340, durante todo el periodo, mientras que el mismo número de instituciones femeninas del mismo tipo pasó de 0 en 1880 a 138 en 1913, y el número de muchachas que a ellas asistían (unas 33 mil) era ya un tercio de los chicos.⁴

Libertad y cambio que se representa de alguna forma en los personajes, y en general en la historia que narra el autor.⁵

La sola posibilidad de acceder a la educación formal, así como la libertad de movimiento que paulatinamente aumentó, modificó no sólo el modo de vida en el sentido amplio del término, sino también su forma de interactuar y de construir la propia identidad de las mujeres, la cual empezó a adquirir formas cada vez más complejas a través de sus propios problemas, prácticas culturales y el distinto modo de construir su realidad; situación que modificó modos de vida, formas de vestir, de desear, de vivir y de sentir.

La cultura material, que nos presenta directamente lo que las personas *hacen*, da la oportunidad de observarlo en directo: el corsé, por ejemplo, fue sustituido por el nuevo sostén, más flexible, en 1910, mientras que los vestidos comenzaron a ser más cómodos.

Por otro lado, las mujeres también comenzaron a salir de su casa, a practicar deportes, a asistir a clubes de montañismo, a andar en bicicleta, etcétera; lo que obviamente redefinió la forma

⁴ *Ibid.*, pp. 213-214.

⁵ Georges Bataille, *Historia del ojo* (traducción y prólogo de Margo Glantz), México, Fontamara, 2011.

de percibirse y de relacionarse entre ambos sexos,⁶ en especial en el caso de las mujeres de clase media, que es al tipo de joven al que Bataille se refiere en la novela mencionada. La libertad sexual, si bien no se puede precisar hasta qué punto se abrió, sí tenemos algunos ejemplos en el arte y sobre todo en la literatura.

Ni qué decir del espacio que los nacientes medios de masas dedicaron a las mujeres durante esos años en revistas, anuncios publicitarios, cine, radio y televisión. Elementos que formaron parte de los procesos psicológicos que conformaron cambios internos en valoraciones, emociones y legitimación de situaciones; las cuales poco a poco se fueron visibilizando mediante el desplazamiento de sentido en sus expresiones y en la forma de interactuar en el mundo.

Ciertamente las relaciones sexuales fuera de matrimonio eran todavía patrimonio de una minoría de muchachas conscientemente emancipadas de esa clase que casi con toda seguridad buscaban también otras expresiones de liberación, ya fuera política o de otro tipo. Como afirmaba una mujer rusa, en el periodo posterior a 1905: “comenzó a ser muy difícil para una muchacha ‘progresista’ rechazar los requerimientos amorosos sin dar largas explicaciones. Los muchachos de las provincias no eran muy exigentes, se contentaban simplemente con los besos, pero en cuanto a los estudiantes universitarios de la capital [...] no era fácil disuadirlos. ‘¿Eres una anticuada, *Fraülein*?’ ¿Y quién quería ser una anticuada?”⁷

No hay nada más difícil que transformar un discurso social, eso que Foucault llamó el “régimen de verdad”, ligado a los sistemas de poder que lo producen y lo mantienen. Cabe recordar que la palabra “sexualidad” aparece hasta 1859, antes se hablaba de “amor”, “deseo”, “pasión amorosa”; sólo los médicos hablaban de copulación, coito y

⁶ Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, op. cit., p. 215.

⁷ Rosa Leviné-Meyer, *Leviné*, Londres, 1973, p. 2; en *Ibid.*, p. 217.

sexo, que curiosamente estaba disociado de la pasión.⁸ La novela es quien aborda los discursos “libertinos”, pero sobre todo desde una perspectiva masculina, por lo regular son las mujeres quienes succumben al placer masculino o son instrumento de él.

Una parte de la sociedad que critica Bataille, tiene por código el angelismo de las mujeres, el amor romántico y la pureza, a la que los jóvenes se rebelarán en diferentes momentos de la historia, hartos del estricto control de los adultos. Lo que va a dar paso a lo que se ha llamado una “nueva ética sexual”,⁹ preocupada ya por el placer en su máxima expresión bajo la figura del orgasmo, palabra aplicada tanto al placer de los hombres como al de las mujeres.

Se suponía que el orgasmo femenino era más difícil de obtener que el masculino, lo que explica –si se recurre al argot popular de fines del siglo XIX y principios del XX– que para referirse a éste era común escuchar expresiones como “desvanecerse de placer”, “volver la pupila del ojo”, “poner los ojos en blanco”, “echar miradas cariñosas”, “dirigir miradas de ternura”, etcétera.¹⁰ Probable explicación que da sentido al título de la novela, *Historia del ojo*, y que en contraparte, en los círculos conservadores se refiera al placer femenino como: “inútil para la procreación, ignorado o condenado por la iglesia [que] atrajo sin embargo la atención de todos y cada uno de quienes se atrevieron a hablar de él”.¹¹ Y que por cierto, describe, la mayoría de las veces, a las mujeres como naturalmente “más las-

⁸ Philippe Aries y Georges Duby (coords.), *Historia de la vida privada. 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus Minoir, 2001, p. 498.

⁹ *Ibid.*, p. 528.

¹⁰ Philippe Aries y Georges Duby (coords.), *Historia de la vida privada 5. De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días*, Madrid, Taurus Minoir, 2001, p. 317.

¹¹ *Idem.*

civas” que los hombres. Vale recordar que la mujer que disfrutada de su sexualidad era considerada ninfómana mientras que en los hombres era perfectamente normal.

Todavía en la década de 1950, quienes acudían al médico por problemas relacionados con su sexualidad eran hombres, basta recordar que es hasta 1948 que se dieron a conocer los estudios del doctor Kinsey en Estados Unidos, en su famoso libro *El comportamiento sexual en el hombre*, en el que a partir de una serie de entrevistas en Estados Unidos, se conocieron con caridad las prácticas sexuales de la población estadounidense, informe que causó gran controversia y confrontación entre la población de la época, especialmente cuando se realizó el libro sobre *El comportamiento sexual en la mujer*.

La polémica giró en torno a las prácticas homosexuales en hombres y en mujeres, a las relaciones extraconyugales, a la pedofilia, a las relaciones sexuales durante la adolescencia, entre otros. Al grado de que, aún ahora, está prohibido el acceso a buena parte de la documentación del Instituto para la Investigación Sexual de la Universidad de Indiana, creado por el doctor Alfred Kinsey a fines de la década de 1940. Cabe mencionar que el libro de Georges Bataille comenzó a circular libremente en 1943, si bien fue publicado en 1928 bajo el seudónimo de Lord Auch en una edición de 134 ejemplares.¹²

Por su parte, cabe mencionar que la *Historia del ojo* fue conocida fundamentalmente en los círculos surrealistas en donde Bataille circulaba, aun cuando su distribución fue muy escasa. Fue publicada por Antonine Gallimard, editorial que abrió a inicios del siglo XX dedicada a editar obras de autores independientes.

Al morir en 1962, diez años antes de que Margo Glantz tradujera su obra al español, le heredaría a la traductora parte de este

¹² Margo Glantz, *La polca de los osos*, México, Editorial Almadia, 2008, p. 33.

espíritu subversivo que protestaba contra los tabús de sus tiempos. Margo Glantz, académica universitaria y escritora, describe la novela de Bataille como una obra excesiva, a-teológica y a-sistemática. Definiciones que sólo se pueden explicar por los tiempos contestatarios que unen tanto al autor de la novela, como a ella misma, así como por el deseo de quebrantar el orden, cuestionar y contravenir las leyes morales, divinas y sociales.

Margo Glantz confiesa en *La polca de los osos*, libro en el que reúne ensayos escritos desde la década de 1970, sobre su obsesión por el cuerpo femenino y el intento fallido por establecer una verdadera equidad de género:

Reviso además esa zona limítrofe entre erotismo, pornografía y censura, que periódicamente persigue a quienes se ocupan de las mujeres con desprecio calificadas “cosas sucias”; en México, por ejemplo, el famoso caso de la revista *Examen* de Salazar Mallén, y a principios del siglo XX, poco antes del centenario de la Independencia, la ridícula manera con que Federico Gamboa, hablando de la vida de una prostituta, se ve obligado a poner el nombre exacto de su profesión con puntos suspensivos: “Santa era una p...”.¹³

La declaración de Margo Glantz no deja lugar a dudas respecto al puente que existe entre ella y Georges Bataille pero sobre todo en las coincidencias: “Aquí se intenta trazar una historia de ese difícil género entre el erotismo y la pornografía, situado al filo de la navaja”.¹⁴ Las palabras y las motivaciones de una bien se le podrían atribuir al otro.

Tuvieron motivos paralelos durante su vida y su trabajo y es por eso que se hacen casi obvias las razones por las que la traducción de la *Historia del ojo*, realizada por Glantz haya sido tan importante para los lectores de habla hispana. Además de su erudición,

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

la traducción implicó un trabajo creativo producto de la identificación que tiene con Bataille y de la referencia que el autor es para ella dentro de su propio trabajo académico y literario.

Cuando recurre al erotismo de Bataille, es porque tiene amplio conocimiento de sus textos y porque ha valorado sus ensayos en función de la época. *La notion de dépense*, uno de los primeros ensayos sobre erotismo del autor, publicado en 1933, lo considera, por ejemplo, un “gasto improductivo”.

Por último es pertinente concluir con una reflexión que se encuentra en ambas partes: en Georges Bataille a lo largo de su historia que está lejos de ser puramente pornográfica como se consideró en sus inicios; pero también en la imposibilidad que plantea Margo Glantz cuando confirma, según su estudio del erotismo en el autor, que el encuentro erótico se hace imposible en la *Historia del ojo*. Esto se entiende si pensamos en la construcción del sujeto moderno desde su individualidad que imposibilita fundirse en el nivel casi espiritual que plantea el autor.

Bataille habla “como un teólogo de la teología”, surge del cristianismo, pero su libro es una reacción contra él porque esencialmente es antierótico, “la religión cristiana, concluye, es quizá la menos religiosa de las religiones”. El erotismo para Bataille es en suma una mística. Su acción decisiva es la disolución de la individualidad, la anulación del uno en el otro, como el alma cuando se funda en la visión de Dios: el objetivo fundamental del erotismo es llegar a lo más íntimo del ser, tocar el lugar mismo en que el ser desfallece. El paso del estado normal al del deseo erótico supone la relativa disolución del ser constituido en el orden de la discontinuidad [...] La escenografía erótica se basa en el principio de la destrucción de la estructura cerrada que en la vida normal tiene el compañero en el juego erótico. La acción decisiva es la desnudez. Ésta se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua.¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.



Melissa Campa



Tan frágil

mfid



Y vivieron felices para siempre



Los quince y diez



Lo bueno no es suficiente

LA TRANSGRESIÓN DE LAS IMÁGENES: ESCENARIOS DEL LÍMITE EN GEORGES BATAILLE

José Alberto Sánchez Martínez

La mirada, que garantiza a nuestra conciencia una salida fuera del lugar que ocupa nuestro cuerpo, constituye, en el sentido más riguroso, un exceso. De ahí la severidad de los padres de la Iglesia: de todos los sentidos, la vista es el más falible, el más naturalmente culpable [...] La “concupiscencia de los ojos” incluye y compendia todas las demás: es el mal por excelencia.

JEAN STAROBINSKI¹

Escribir fuera de orbita

Una intensa polaridad epistemológica soporta nuestras maneras actuales de enfrentarse a las imágenes, se trata de dos dimensiones que pueden situarse en la forma visible y la condición invisible: la concepción de la imagen doble (polar) en sí misma, entre lo que se ve, principio fenomenológico, y aquello que es también parte del ver, pero que debemos descubrirlo, en tanto se encuentra alojado en un torrente de significado anónimo. La imagen opera dentro de un mismo soporte visual, pero es causal de dos maneras de enfrentarse a ella.

Esta polaridad relativa a las imágenes no es nueva, puede situarse su aparición como resultado de la sospecha que desde los

¹ Jean Starobinski, *El ojo vivo*, España, Cuatro, 2002.

griegos se establece sobre la palabra como imagen. De hecho, el “sospechosismo” que sobre la palabra recae, en tanto inaugura otras dimensiones de ser de la palabra, es también la inauguración cultural de la doble faceta de la realidad como dimensión aparente y dimensión oculta. La noción de significado o la de sentido, son hijas de este nacimiento polar de la palabra: con ello se abre también la puerta a la virtualidad cultural reducto de lo simbólico.

Antes de cualquier teoría sobre la imagen y los iconos la palabra contenía todo el esquema implícito de pensar la imagen, en tanto las palabras son causales de las imágenes, particularmente de la poesía, que nombra el mundo en su acontecimiento metafórico-visual. Georges Bataille al igual que una camada de escritores fugaces ha reconocido la imagen previamente en la palabra, elaborando un teatro de visualidades con un torrente subalterno de comprensión del mundo. Hacer del mundo una imagen de palabras que lo abrace, un dibujo deformado y una forma desdibujada. He ahí el dilema de escribir y de pintar. Muchos son los dibujos deformados y muchas las formas desdibujadas en Bataille. Las reflexiones que siguen se centran en el ojo, tomando como punto de partida su primer libro *Historia del ojo*, no tanto por ser el primero literalmente en tanto forma desdibujada de su proceder como pensador, sino ante todo por ser el primer libro en tanto proceder como escritor. Pero también la intención de este pequeño trabajo busca abrir una lectura sobre los procesos de inversión del exceso en la mirada, a la que ha sido sometida por otras vías del mundo contemporáneo.

Historia del ojo es su primer libro, singular, el cimiento de su castillo. Quien ha leído *Historia del ojo* no puede desembarazarse tan fácilmente de las imágenes que lo pueblan, ya que se trata de un cuerpo literario sexuado, conducente a la raíz perceptiva de la idea de límite. Su matiz aparece tejido por un lenguaje heterológico (heterología), no como un núcleo que retoma lo heterogéneo en su sentido, sino como el mismo Bataille lo interpreta, como la

ciencia de todo aquello que es completamente otro. *Historia del ojo* es el primer libro de Bataille porque representa para sí mismo lo completamente otro, ya que en él desgarrar su mundo formado y cimenta nuevas imágenes, de ahí que el tejido lingüístico en el que sucede sea también siempre otro, un lenguaje excreta y un lenguaje videns. Excreta en tanto el cuerpo es un protagonista anónimo exhumado de sus desechos (orina, excremento, semen, sangre), y videns, porque del mismo cuerpo sólo es recuperado el órgano visual como expropiación metafórica. A partir de *Historia del ojo* hay tres dimensiones de la idea de desórbita, tres posibles interpretaciones de lo desorbitado: lo que queda fuera de él, el desecho de su biografía formal; lo que queda fuera del cuerpo, los desechos informales; y lo que queda fuera de la órbita ocular, el ojo como desecho. Esta última noción desorbitante (el ojo fuera de órbita) es el centro gravitacional de un periodo importante en su obra y se desenvuelve en los otros dos.

Escribir fuera de órbita es elegir una ruta planetaria hacia otras constelaciones, conducir los ojos fuera de ellos, separados de su oficialidad comunicativa con el orden visual. Puede señalarse que quien escribe fuera de órbita desarticula los ojos de su gravedad para entregarse a un mirar circunflejo, es decir, hacia un lugar elevado que acentúa la linealidad del sentido encerrándolo circularmente (mirando circularmente el sentido). En el caso de Bataille esta discusión se localiza en su teoría del ojo pineal, donde restaura la pérdida de la mirada por un plano horizontal al que obedece el ojo hacia una verticalidad dada por el ojo pineal.

El límite del ojo en *Historia del ojo*

Un límite es siempre esbozo de una separación y la inauguración de una frontera, indica al mismo tiempo una condición por

venir prohibida tanto como una condición anterior conocida, habilitada por reglas y normas. Traspasar un límite puede entonces propiciar un desorden y un caos, no siempre bajo el auspicio de una violación, como puede ocurrir en la ruptura de límites interpretativos, algo que siempre aparece referenciado en la creación artística o literaria, donde traspasar implica ver de otra forma aquello que contiene como límite, algo a lo que Bataille alude bajo el término de “informe”. Lo informe es en sí mismo la condición donde se disemina lo formal, la regla y la forma. La importancia de lo informe radica también en ser un suceso paradójico, en tanto desdice, en tanto abate contraviniendo el orden de algo. Para que la realidad sea social o de otra índole –puede ser– necesita de marcos informes, es decir, paradojas que la confronten y la sostengan en permanente relectura. Lo informe, desde este ángulo se contraponen a lo estable, a la idea de permanencia, por ello el movimiento, como una característica humana, es en sí mismo una condición informe. Cuando en el transcurso de la historia encontramos el advenimiento del positivismo moderno o el proceder liberal asentado en el mercado como ejercicio de la permanencia, lo que tenemos es el dominio de un modelo que busca erradicar la función paradójica, en el caso de Bataille esto será a través de la religión católica, contra la cual elaborará su noción de informe. Bataille ve en la negación de lo informe la erradicación de la experiencia interior, sin ese espesor que da la experiencia interior, el hombre moderno queda sometido, mejor dicho, encerrado dentro del límite sin posibilidad de ejercitar su capacidad paradójica. Inmóvil ante el paisaje no responde a la estimulación de sí mismo ni del mundo.

El libro *Historia del ojo* de Bataille contiene muchos pasajes en los que el caos y el desorden acontecen como protagonistas de la violación del límite, sin duda se trata del límite que encarcela la experiencia interior, pero Bataille recurre a la mirada y la capacidad visual para proveer su gran quiebre. Como he señalado, mucho de

este lenguaje que abraza el caos aparece soportado por una intriga sexual entre tres jóvenes, la sexualidad como límite –a pesar de que se ha escrito insistentemente– no es el eje central de la novela. ¿Es *Historia del ojo* un decorado engañoso? Sin duda. A la luz de una nueva lectura, puede señalarse que la novela en sí misma elabora una ruptura donde la mirada y el ojo son el sustento de la ficción que narra. Se trata de una ficción que busca, persigue abordar una imagen aún no vista. Esa imagen o conjunto de imágenes toman el cuerpo para llevarlo a su límite.

En primer lugar a través de *Historia del ojo* Bataille se ve a sí mismo, son sus propios ojos los que pone al límite: su construcción cristiana y su experiencia interior producto de algunos viajes y escenas vivenciales, ponen en crisis su forma de mirarse. En la novela, sus ojos no le permiten observarse sino por medio de espasmos imaginarios delirantes arrojados en la experiencia de la carne y el juego sexual. El ojo es, entonces, un órgano desestabilizador, necesita crear imágenes que transgredan y que le den corpus a su experiencia: el ojo es el objeto de la paradoja porque lo que mira restituye movilidad al anquilosamiento visual del mundo. Aquí, el nivel autobiográfico es llevado a la ficción y la ficción trae su biografía de vuelta, *Historia del ojo* es un diálogo contaminado, los personajes son un pretexto para la elaboración de escenarios donde los ojos son los protagonistas.

A nivel de la creación literaria, probablemente *Historia del ojo* es la primer novela que crítica la condición visual como herencia de las maneras de mirar ordenadas por el cristianismo: el límite y la frontera de lo que no podía ser visto, no desde un ángulo sexual, más bien desde un ángulo de cosmovisiones. Cuando Sir Edmond complace a Simona arrancando el ojo del sacerdote y dándoselo para su delirio se produce un momento cumbre.

Simona miró el objeto extraño y lo tomó con la mano, completamente descompuesta, pero sin duda comenzó a divertirse de inmediato,

acariciándose el interior de las piernas y haciendo resbalar el objeto que parecía elástico [...] Simona se divertía haciendo entrar el ojo en la profunda tajadura de su culo.²

El ojo que es sustraído de la cara del sacerdote significa la separación de la mirada de la divinidad, Dios deja de ser el centro de atención del ojo, ha sido usurpado el lugar de la mirada enfocada por una mirada dislocada: Dios como ojo queda fuera de órbita, es desprendido de su autoridad para ordenar mirar. Cuando ese mismo ojo es introducido en el sexo de Simona la mirada se entrega a mirar lo humano en su dimensión particular: el ojo mira por el culo a la humanidad. El sexo de Simona representa la entrada en la humanidad moderna, es decir, una humanidad de miradas particulares, de eventos visuales deslocalizados. Es una escena que bajo la figura límite del cuerpo y la sexualidad representa la transgresión de mirar.

Como una variante de esta interpretación, José Assandri elabora una lectura de la misma escena relacionada con la transgresión, el mirar y la puerta. Assandri hace notar un detalle en la escena-límite, detrás de la entrada en la iglesia donde será arrancado el ojo del sacerdote, la puerta se cierra. Con ello se impide la entrada de la mirada de Dios, utilizando su espacio para transgredir se le ha prohibido mirar, los ojos de Dios son prohibidos. “La clave de este pasaje está en el tratar de omnipotente el ojo de Dios como un ojo humano, lo que haría el acto de cerrar la puerta una transgresión”.³ Transferir humanidad al ojo de Dios e impedirle mirar son dos consecuencias de la transgresión: Dios ha sido des-divi-

² Georges Bataille, *Historia del ojo* (traducción Margo Glantz), México, Ediciones Coyoacán, 1997, p. 102.

³ José Assandri, *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*, Argentina, El cuenco de plata, 2007, p. 77.

nizado y se le prohíbe continuar con el dominio de la mirada. En adelante, tras la puerta cerrada Dios no puede ver el placer al que los ojos humanos son entregados en espacios límites, pues también sus ojos han sido arrancados de su mensajero y obligados a colaborar en el desvío de la mirada, en buscar otro enfoque y otros objetos (fenómenos) de la mirada; y por otro lado, él mismo carece ya de autoridad para ver todo.

¿Qué importancia tiene este escenario de los ojos-divinidad como efecto para leer el mundo contemporáneo, la transgresión y el límite? Nuestro tiempo y en especial nuestra condición visual se han entregado a escenarios límites. Ese límite que ha sido gobernado por distintos actores, Dios, el Estado, medios de comunicación, todos tomando relevo en la forma de establecer las reglas de la mirada, ocultando las capacidades de ver. Sobra decir que detrás de estos protagonistas hay un torrente de imágenes, de conductas visuales que apresan los ojos, que amurallan las formas, que encarcelan los ojos, particularmente usurpando lo *informe* como modelo que es introducido por Bataille. Ciertamente es igualmente que las imágenes de nuestro tiempo, imágenes supermediatizadas, han sido entregadas a la búsqueda de límites informes permanentes, límites que encuentran su modo de ser en el registro y la creatividad. Por el lado del registro tenemos la liberación técnica a nivel individual (grilletes individuales) que ha permitido asumir e invertir la transgresión como una capacidad de archivo y memoria, sin embargo, ese registro no obedece a cualquier evento, se trata de un avance en la singularidad diferenciada de eventos preponderantes con el desastre, violencia, imágenes de guerra, humor fortuito, actos extremos, son algunos de los pasajes en los que las imágenes son cultivadas. La tecnificación de la vida (este es un aspecto a desarrollar) ha cambiado nuestra forma de mirar lo transgresivo, para ello el estatuto de la crueldad también debió ser asumido por el espectáculo como inducción comunicativa. La comunicación de la crueldad se sintoniza con la técnica social de herramientas de registro

individual y a partir de ahí transforma la cultura de la comunicación social. Muchas veces hemos visto ese comportamiento; revistas, diarios, internet, televisión, no sólo producen estos materiales, sino también consumen los que son producidos por un público cautivo. Llevar las imágenes al límite y encontrar un espacio para albergarlas como creatividad es un síntoma de nuestro tiempo, valga decir que estas conductas producen nuevas concepciones de triunfo, de distinción o de diferencia.⁴ La imagen-límite se ha corporalizado e individualizado, no se trata ya de imágenes que propendían al registro colectivo, sino el suceder particular de un cuerpo y un individuo: la mediatización de lo individual produce el extremo y la crueldad como cultura.

Sin duda se trata de un fenómeno de transgresión muy diferente al que Bataille apuntaba y sobre el que podemos elaborar una lectura en *Historia del ojo*. Mientras la transgresión en Bataille recae en una crítica al ocularcentrismo, tomando como base la enucleación (arrancar los ojos de su lugar) de la mirada bajo las metáfora del ojo, avatares del ojo,⁵ las formas de transgresión visual contemporáneas forman parte de una lógica mediática de administración de crueldades y extremos individuales. Mientras la transgresión en Bataille es una manifestación crítica sustentada en la mirada, las formas de transgresión visual contemporáneas tienden a encarcelar la mirada bajo un escenario de contenidos distractores.

⁴ Poco a poco vemos cómo estrellas de espectáculos extremos (reality shows, películas porno, videos caseros, concursos de toda índole) registradas en imágenes-límite son parteaguas en las esferas de la comunicación y son lanzados como modelos de triunfo económico. Un ejemplo de esto es Sasha Grey, *pornstar, la estrella existencial del porno*, retirada con 25 años, que después de haber realizado películas extremas, hoy es escritora, estrella de cine.

⁵ Cfr. Roland Barthes, "La metáfora del ojo", en *Ensayos críticos*, Argentina, Seix Barral, 1977.

La transgresión de las imágenes

Sin embargo, atribuir una lectura donde las imágenes contemporáneas nos arrojan a un mundo visual inapropiado como resultado de su transgresión es un lugar común. Hasta un cliché académico. Se trata en todo caso de entender las imágenes no sólo como un aparato estético tanto como aparatos de interpretación histórica, como puertas. Le debemos a Walter Benjamin dicha elucidación sobre las imágenes a partir de la concepción de la historia y el pasaje: textualidad y fragmento.

Pero las raíces las encontramos en Aby Warburg en su *Atlas Mnemosine* cuya elaboración visual se basa en paneles poblados de imágenes temporalmente disimiles. La falta de correspondencia de la imagen con el tiempo en el que acontece es el primer elemento a tomar en cuenta cuando se habla de transgresión visual. En especial porque en el mundo contemporáneo, una imagen ya no puede hacer referencia como un ente integral a sí misma, a su sistema gráfico, pues éste depende de otros mundos visuales que le anteceden o son coetáneos en su propio tiempo.

Así, *Historia del ojo* es un libro que se presenta como un complejo aparato visual donde la idea de transgresión sustentada por el ojo como protagonista es puesta en cuestión. El mismo Bataille había reconocido esta condición en los *collages* que se presentan en las revistas que él comandó (*Acephale* y *Documents*) y qué decir de su libro *Las lágrimas de eros*, en el que las imágenes son colocadas como transgresión visual. De ahí que la transgresión no pueda ser leída, en nuestros tiempos sólo como una explosión de contenidos-límite, también ocurre como una transfiguración del relato en múltiples cristales en el campo visual. Es decir, la imagen abandona su espacio de realización como un ente único y autónomo, para desdoblarse en una multitud de fragmentos.

Tomemos como ejemplo uno de los campos más prolíficos en imágenes de transgresión y escenarios límite que encuentra lazos

con los dibujos literarios en Bataille: la pornografía. La pornografía forma parte de lo que Dany-Robert Dufour ha llamado “sistema pornográfico”.⁶ Un sistema pornográfico consiste en la aparición constante de imágenes que aluden al goce perpetuo mostrando la sexualidad como canon de la información, ésta puede aparecer en forma de publicidad, en narrativas cinematográficas, en literaturas marginales, diarios, noticias, televisión, e incluso en el arte, y ese mismo sistema pornográfico no alude sólo y únicamente a la sexualidad como protagonista, sino que se extiende a otras formas como la violencia, el arte o el imaginario íntimo de figuras públicas. Uno de los rasgos de este sistema consiste en la creación de imágenes sin límite, un sin límite virtual, ya que ellas encuentran su límite en el canon que rige la economía cultural de una época, para entender esta ausencia de límite es necesario comprender que no existe un relato al que estén dirigidas, contra el cual pueda argumentar, de hecho, la ausencia de límite también es parte de la ausencia de argumento, pues el argumento provendría de aquello que la sugiere: se trata de imágenes sin reflejo. En *Historia del ojo*, podemos ver que el argumento de la discusión es siempre la creación de imágenes que cuestionan el ocularcentrismo herencia de la religión y los usos del cuerpo. Este horizonte como límite aparece muchas veces en la obra de Bataille, cuando propone la idea de ano solar, se refiere a la imposibilidad de ver por una estructura mayor a la propia condición visual de los hombres, siempre sustentada por indulgencias terrenales. El sol es una de las grandes metáforas a las que Bataille dirige su pluma. El sol es equiparable al poder que prohíbe mirar, condenado a mirar siempre hacia abajo, hacia el nivel de su altura. Los ojos se ven negados al sol porque ver fijamente aquello que produce el deseo de la mirada provocaría ceguera.

⁶ Dany-Robert Dufour, *La cité perverse*, París, Folio, 2009, pp. 33-38.

Los ojos humanos no soportan ni el sol, ni el coito, ni el cadáver, ni la oscuridad, sino con reacciones diferentes [...] El sol ama exclusivamente la noche y dirige hacia la tierra su violencia luminosa, verga innoble, pero se encuentra en la incapacidad de conmover la mirada o la noche, aunque las nocturnas extensiones terrestres se dirigen continuamente hacia la inmundicia del rayo solar.⁷

Lo que se puede encontrar en esta forma de ver los ojos en su encuentro con el sol, el ano, la muerte y la noche, es una contradicción, una paradoja. Y habría que añadir que tales imágenes son relativas a condiciones límite, la noche como espacio nocturno a la mirada donde los ojos quedan deshabilitados, el ano como caverna donde se oculta otro ojo, pero también como el lugar corporal donde se arrojan los desperdicios, lo inútil del cuerpo; la muerte como límite que consume y deshabilita la acumulación utilitaria de la vida. Los ojos no pueden ver pero aun así dirigen continuamente su apetito hacia el interdicto, para usar el término de Bataille. Esa contradicción aparece siempre en el proceso transgresor de *Historia del ojo*, los personajes entregan sus ojos al interdicto y lo ven de frente. Los personajes de *Historia del ojo* son espectros que buscan entregarse a la inutilidad, al gasto propio del erotismo y del goce, llevando el interdicto hasta el límite y la transgresión.

Muchas de las imágenes que pueblan nuestro imaginario producto del sistema pornográfico son equiparables al sol en tanto no pueden ser vistas, aunque paradójicamente son lo más visto, son lo que es deseado ver. ¿De dónde proviene esta paradoja de desear ver lo que contiene prohibición de ver? Desde luego aquí la idea de quedar ciego es una contradicción nula, desactivada. Entender que quien mira la imagen posada en el interdicto queda ciego, es asumir que el sujeto de la mirada hace triunfar a la perversión. La

⁷ Georges Bataille, *El ojo pineal. Precedido del ano solar y sacrificios*, España, Pretextos, 1997, pp. 21-22.

perversión sería entonces la metáfora del ano solar. Pervertir es intervenir, actuar contra el mecanismo desnudando la existencia de aquello que la sujeta, por ello Bataille ve en la muerte un elemento transgresor, pero también en el cuerpo y la sexualidad.

Tal vez la respuesta a la pregunta anterior la encontramos en *La parte maldita* que Bataille trabajó durante un periodo importante de su vida. *La parte maldita* elabora una sociología de la economía donde resalta lo inútil como un motor humano. Todas esas formas consideradas inútiles son visualizadas como gastos humanos, formas de intercambios no utilitarios. Infinidad de figuras cabrían en este proceder inútil, Bataille se centró en el erotismo como un fantasma de frecuente aparición, aspecto que no desconoce *Historia del ojo*, en tanto su discurso clave es la transgresión del interdicto erótico. ¿Frente a qué tendría razón de ser el gasto inútil? Sin duda, los gastos inútiles representan el lado opuesto de la economía monetaria, es decir, utilitaria. La sociología económica a la que Bataille se avoca resalta lo inútil como un proceder donde se negocian las subjetividades desactivadas por el régimen de la economía utilitaria. Si observamos con atención la línea de vida literaria que los personajes de *Historia del ojo* llevan, vemos cómo hay un momento en el que se presiente una entrega a la soledad, el apartado V llamado “Un hilo de sangre”, transmite el agotamiento de los cuerpos entregados a una errancia sexual y corporal, pero también a un proceder sin sentido, no saben hacia dónde van, nómadas en un tiempo literario encarnan lo inútil como valor de interacción social.

Estábamos agotados literalmente de fatiga; a mitad de una cuesta, Simona me detuvo diciéndome que tenía escalofríos: nuestras caras, espaldas y piernas chorreaban de sudor y en vano movíamos las manos tocándonos con furor las distintas partes del cuerpo, mojadas y ardientes; a pesar del masaje cada vez más vigoroso que le daba, Simona tiritaba dando diente contra diente. Le quité una media

para secar su cuerpo: tenía un olor cálido que recordaba a la vez los lechos de los enfermos y los lechos de la orgía.⁸

La noción de gasto conlleva por lo tanto a una desactivación del interdicto, entendido como economía útil, hacia la cual es frecuentemente conducido el sujeto social. Sobra decir que la visión utilitaria ha querido ser el conducente desde la aparición de los sistemas ordenados por un Estado capitalista. Assandri ha puesto el dedo en la llaga cuando retomando la idea del problema del horario en Bataille entrevé dos polos que cada vez se desfasan más, el de lo útil y lo inútil, la falta de correspondencia hace que se viva en un permanente proceso de desajuste, es ahí donde la transgresión debe entenderse como un proceder que intenta ajustar la avasalladora persistencia de la utilidad, es el lugar donde se renegocian socialmente los límites de las interacciones. Visto como un desperdicio, lo inútil desempeña un rol singular en la economía del gasto. Así podrían tomarse las imágenes de nuestro tiempo, propias de un estado porno, como desperdicios, desperdicios oculares, sin embargo, la nueva dificultad para pensar el nuevo régimen escópico ya no pasa por el quehacer científico, sino por un régimen mediático, que administra la libido imaginaria del erotismo popular en una saturación constante y por doquier, donde el juego ya no es preponderante como inutilidad sino como un nuevo proceder utilitario de las economías culturales (industrias). Esta es una de las formas en las que el erotismo ha pervivido como un ente agresivo y destructivo.

Las imágenes transgresoras de nuestro tiempo son ilusiones, como tal vez siempre lo han sido, salvo que éstas se localizan empaçadas de una inutilidad útil. Nuestro imaginario actual es más que nunca ambiguo, no encuentra dónde posarse ni reconoce de dónde

⁸ Georges Bataille, *Historia del ojo*, op. cit., p. 55.

proviene ni a dónde se dirige. Las constantes imágenes de muerte y de sexo que navegan en nuestros ojos cotidianamente ya no tienen la posibilidad de dialogar con el gasto inútil, porque ellas no nos confrontan con la muerte en experiencia, sino que inculcan miedo, son espectros sin procedencia. Y al serlo de esa manera tal vez inauguran otra forma de inutilidad hasta antes no vislumbrada en la historia de la civilización. Se trata de una inutilidad informal-inconsciente creada por vías técnicas de comunicación social.

Bibliografía

- Bataille, Georges, *La experiencia interior*, España, Taurus, 1989.
De la Serna, Ignacio Díaz, *Del desorden de Dios. Ensayos sobre George Bataille*, México, Taurus, 1997.

LOS AUTORES

Guillermo Nelson Guzmán Robledo

Profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es doctor en filosofía por la UNAM y maestro en filosofía e historia de las ideas por la UAZ. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores a partir de 2014.

Andrés de Luna

Es profesor-investigador del Departamento de Teoría y Análisis de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-Xochimilco. Es autor de varios libros, entre ellos, de artes plásticas: *Arnold Belkin* (1987), *Los convidados del alba: textos sobre arte y artistas* (1997); sobre cine: *La batalla y su sombra: el cine de la Revolución Mexicana* (1985); de narrativa: *Soles de la tarde: relatos de lo instantáneo* (1999), *El bosque de la serpiente* (La sonrisa vertical, 1998), *Cuentos eróticos de navidad* (La sonrisa vertical, 1999), *El secreto de las cosas* (Andanzas, 2002); de ensayo: *Erótica: la otra orilla del deseo* (Tusquets, 2003) y *El rumor del fuego: anotaciones sobre Eros* (Tusquets, 2004).

Antonio Sustaita

Profesor-investigador en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato. Es doctor en historia del arte y maestro en historia del arte por la Universidad Complutense de Madrid, con especialidad en arte contemporáneo.

Pablo Lazo Briones

Es doctor en filosofía por la Universidad de Deusto (Bilbao, España). Actualmente es profesor-investigador de tiempo completo y director del Departamento de Filosofía en la Universidad Iberoamericana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Es autor de los libros: *Crítica del multiculturalismo, resemantización de la multiculturalidad* (Plaza y Valdés, 2010); *Interpretación y acción. El sentido hermenéutico del pensamiento ético-político de Charles Taylor* (Ediciones Coyoacán, 2007); *La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los débiles márgenes entre literatura y filosofía* (Siglo XXI Editores, 2006). Es coordinador y coautor de los libros colectivos *Slavoj Žižek. Filosofía y crítica de la ideología* (Universidad Iberoamericana, 2012) y *Ética, hermenéutica y multiculturalismo* (Universidad Iberoamericana, 2008). Tradujo el libro de Richard Bernstein, *El giro pragmático* (Anthropos, 2014).

Isis Saavedra Luna

Es profesora-investigadora en el Departamento de Relaciones Sociales de la UAM-Xochimilco. Estudió sociología e historia en la UAM-Xochimilco y en la UNAM, respectivamente. Es maestra en historia de México por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y cursa el doctorado en ciencias sociales en la UAM-Xochimilco. Es autora de los libros: *Entre la ficción y la realidad: fin de la industria cinematográfica mexicana. 1989-1994*, publicado por la UAM-Xochimilco (2007) y *La literatura chicana: un compromiso social (1965-1975)* publicado por el CEPE/UNAM (1993). Ha publicado diversos artículos y capítulos de libros sobre cine regional, historia del cine, historia social y cultura visual del siglo XX.

José Alberto Sánchez Martínez

Profesor-investigador del Departamento de Relaciones Sociales de la UAM-Xochimilco. Es doctor en comunicación y política por la UAM-Xochimilco y maestro en comunicación con especialidad en nuevas tecnologías por la UNAM. Autor del libro *Figuras de la presencia. Cuerpo e identidad en los mundos virtuales* (Siglo XXI Editores, 2013).

Ilustración y fotografía

María Eugenia Hernández Carrillo

Licenciada en animación digital por el Centro Universitario de Comunicación; actualmente se desarrolla como artista independiente.

Ernesto López Ruiz

Maestro en diseño fotográfico por la Universidad Iberoamericana Campus León. Fotógrafo y diseñador editorial, es profesor universitario en licenciatura y maestría.

Angela Olivia Vela Pavón

Maestra en diseño fotográfico. Ha colaborado en las revistas *Gemainschaftsmagazin-Revista comunitaria* (núm. 585, abril de 2009); *Cultura a la carte, periodismo cultural y literatura* [<http://culturaalacarte.wix.com/mineros#!fotoreportajes>] y *Entretextos* (Universidad Iberoamericana León, número 14, agosto-noviembre de 2013).

Juan Bernardo Mariqueo Melín

Maestro en diseño fotográfico por la Universidad Iberoamericana León y licenciado en artes con especialidad en escultura por la Universidad de Chile. Artista invitado en Alemania por el DAAD, maestro de escultura y dibujo.

Gastón Ortíz Gutiérrez

Diseñador gráfico, pintor y académico enfocado a las artes visuales desde 1998, año en que fundó el estudio especializado en cómics, animación e ilustración Grupo ES COMIC! Director de la galería Espacio de Arte Lúdico, ha sido parte del Consejo directivo del Instituto Cultural de León y del Seminario de Cultura Mexicana.

Daniela Z. Camarena

Diseñadora gráfica por la Universidad Iberoamericana León. Fotógrafa egresada de la Escuela Activa de Fotografía plantel León y maestra en diseño, análisis y creación de mensajes por la Uia León. Cofundadora del Taller de Arte La Chispa, al resguardo de documentos, imágenes y objetos originales que datan de finales de 1800 a 1980. Involucrada en proyectos artísticos para el

Festival Internacional Cervantino, Festival Internacional de Arte Contemporáneo de León, Vive la Banda y Proyecto Sobre Ruedas Ruta 1320.

Melissa Campa

Artista visual y profesora de arte, es licenciada en Bellas artes por la Universidad de Sonora. Becaria con 16 premios y más de 40 exposiciones colectivas, entre sus colecciones se encuentran: *Para el olvido* (Hermosillo, 2007), *Nadie prometió un despertar* (Guaymas y Hermosillo, 2008), y *Cuando sueño, sueño...* (Guaymas, Álamos, 2010 y 2011).

B



La imagen es tiempo

y el tiempo es existencia. Sin existencia tiempo la imagen es nada.

Resucitar los ojos.
de la imagen.



Ver la nada para inventar el tiempo y la existencia

Situación liminal: ver la nada

B

Versión. Estudios de Comunicación y Política, hiperrevista, se despliega en un diálogo complejo entre la mirada académica, argumentativa y analítica de las ciencias sociales, y la mirada heurística, poética y sensible que proveen las artes y las humanidades. La expectativa es la de revisitar, cuestionar, y releer a la luz de nuestro tiempo la aportación de autores capitales del pensamiento contemporáneo en el horizonte de los estudios de la comunicación, la política y la cultura.

Este número especial 2013 de **Versión** es una aportación al campo académico y humanista para el despliegue de un diálogo abierto y una re-exégesis crítica de la palabra seminal de dos grandes autores: Roland Barthes y George Bataille.

<http://version.xoc.uam.mx>

@RevistaVersión

version@correo.xoc.uam.mx

revistaversionmedia@gmail.com

A

Los límites de la mirada en la Historia del ojo •

José Alberto Sánchez Martínez / Diego Lizarazo •

Coordinadores

B

Georges Bataille •

versión

ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN Y POLÍTICA
Número especial 2013



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Educación y Comunicación