



Artículo de Revisión de Tema

Historia del ojo: una lectura a luz del erotismo de Georges Bataille

Adrián Jiménez Perriáñez¹

● Resumen

El texto busca esclarecer cómo a través del acto de soberanía del escritor, como aquel que inicia, mediante una acción creativa, una novela, un texto filosófico, etc. se logra el movimiento ontológico, el punto de desequilibrio que nos abre la puerta hacia paisajes muy nuestros pero no muy explorados, hacia el trasfondo monstruoso que nos soporta, hacia la exuberancia y *la continuidad*. El escritor es quien puede enseñarnos el mal, quien es capaz de introducirnos la duda bajo el camión de la certeza que soporta nuestra vida. Se hará un acercamiento a este problema a través del texto *El erotismo* de Georges Bataille y de su novela *Historia del ojo*.

Palabras clave: Soberanía, erotismo, discontinuidad, continuidad, literatura, mal.

¹ Polítólogo de la Universidad Nacional de Colombia, magister en Estética de la misma institución y candidato a Doctor en Filosofía (civil) en la Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades de la Universidad Pontificia Bolivariana, en Medellín.
Contacto: adrianoperianez@gmail.com



Story of the eye: a view from Georges Bataille's eroticism

● Abstract

This text aims to clarify the way (through a sovereignty act from of the writer, as that who starts, by means of a creative action, a novel, a philosophical text, etc) the ontological movement is achieved, the unbalance point that opens doors to landscapes owned by us, but not well explored, towards the monstrous overtone that supports us in the way to exuberance and *continuity*. The writer is the one who can show us evil and introduce doubt beneath the cover of certainty that supports our lives. This problem will be approached through the text *Erotism*, by Georges Bataille and his novel *Story of the Eye*.

Key words: Sovereignty, eroticism, discontinuity, continuity, literature, evil.

História do olho: uma leitura a luz do erotismo de Georges Bataille

● Resumo

O texto procura esclarecer como através do ato de soberania do escritor, como aquele que inicia mediante uma ação criativa: uma novela, um texto filosófico, etc. consegue-se o movimento ontológico, o ponto de desequilíbrio que nos abre a porta para paisagens muito nossas mas não muito explorados, fazia a profundidade monstruosa que

nos suporta, fazia a exuberância e a continuidade. O escritor é quem pode ensinar-nos o mau, quem é capaz de introduzir-nos a dúvida sob o camisa da certeza que suporta nossa vida. Se fará uma aproximação a este problema através do texto O erotismo de Georges Bataille e de sua novela História do olho.

Palavras importantes: Soberania, erotismo, descontinuidade, continuidade, literatura, mau.

● Introducción

La puesta en marcha de la soberanía del escritor

La extrema seducción colinda, probablemente, con el horror.
Georges Bataille

Todo comienzo pone en marcha una soberanía. De la creación mítica a la creación literaria, quien decide comenzar algo decide al tiempo, hacer una escisión, un resquebrajamiento, para introducir una porción extraña de mundo nuevo. Lo Uno primero, primordial, se escinde para confrontar a los contrarios. Se es soberano cuando se escribe algo que introduce una porción nueva, cuando se procura el resquebrajamiento de los hábitos comunes con los que habitualmente configuramos el mundo. Y en eso radican principalmente el problema filosófico y la creación literaria ¿Cómo decir algo nuevo? ¿Cómo ser de algún modo soberano en eso que se dice? Lo novedoso consiste en deshacer los códigos preexistentes para crear unos nuevos; luego de la disolución, el conjunto de sensaciones que trasmite la obra de arte pervive en quien participa de ella, como huella sensible, como un conglomerado emocional que al transitarlo lo marca.

En las páginas de Bataille se respira ese aire de soberanía del escritor, un pulso nuevo, insistente y

agudo, como el de un gran *Corazón delator*. ¿Algo que decir? sí, siempre lo hay, pero a condición de que ese algo se haga perturbador por su condición íntima: hay mucho de nosotros en lo que se dice, mucho que se presta para el resquebrajamiento, para la escisión. Bataille nos introduce esta porción nueva de mundo, extraña e incómoda. Todo acto creativo encuentra su sentido y evaluación en tanto en cuanto sea capaz de poner en vilo todo lo anterior: el trazo de la página con los códigos convencionales, el constructo subjetivo que nos configura, nuestro mundo. La fragilidad de lo que somos está en los bordes de lo que leemos y este borde es aún más estrecho cuando de lo que se trata es del *erotismo*. Bataille (2010) es contundente al decirlo: el ser, las más de las veces, parece dado al hombre fuera de los movimientos de la pasión. Diré, por el contrario, que jamás debemos representarnos al ser fuera de esos movimientos (p. 16).

En efecto, si somos seres *discontinuos*, puesto que nuestra individualidad procura un abismo entre nosotros, los seres sexuados, la manera que tenemos de franquear ese abismo, tal límite es mediante la búsqueda de *continuidad*, y esto es, precisamente, lo que hace posible el erotismo. El erotismo es una operación que disuelve relativamente el ser justamente para alcanzarlo; es el límite en cuyos bordes encontramos la exuberancia, al franquearse el umbral que antepone la discontinuidad se entra en contacto con aquello a lo que tememos, se mira de frente lo que nos aterroriza: la muerte, el desorden.

El más terrible sentimiento del ser humano es la consciencia de su propia mortalidad; su olvido nos procura, por el contrario, el alivio corriente de la vida, la claridad del proyecto, la certeza del plan, la consistencia de una esperanza. Esquilo en su *Prometeo encadenado* (2000) atribuye al dios el olvido transitorio de nuestra condición efímera:

CORIFEYO: - ¿Fuiste acaso aún más lejos?

PROMETEO: - Sí. Hice que los mortales dejaran de

andar pensando en la muerte antes de tiempo.

CORIFEYO: - ¿Qué medicina hallaste para esa enfermedad?

PROMETEO: - Puse en ellos ciegas esperanzas.

CORIFEYO: - ¡Gran beneficio regalaste con ello a los mortales!

PROMETEO: - Y además de esto les concedí el fuego (p. 282)

Prometeo no teme a la muerte puesto que al fin de cuentas es un dios inmortal. “¿Qué podría temer...?” Le pregunta al Corifeo “¿... si mi destino es no morir?”. Es al mortal al quien le está vedado considerar la muerte sin terror. Por eso quien sea capaz de afrontarla y viéndola de frente asumir esa *continuidad* eterna, el límite que borra todos nuestros límites, es un ser soberano.

Bajo tales condiciones podemos esclarecer con mayor precisión la intención de este texto: buscar en el acto de soberanía del escritor, como aquel que inicia mediante una acción creativa, una novela, un texto filosófico, etc. el punto de desequilibrio que nos abre la puerta hacia paisajes muy nuestros pero no explorados, hacia el trasfondo monstruoso que nos soporta, hacia la exuberancia y la *continuidad*. El escritor, nos dice Bataille, es aquel que es capaz de enseñarnos el mal, y el mal consiste en *transgredir* ciertas *prohibiciones*, como por ejemplo, la prohibición de matar, o las prohibiciones que conciernen a la amplia gama de las posibilidades sexuales. El mal escritor es aquel que no es capaz de generarnos una *angustia*; incapacitado para ello, lo vemos que no aborda los temas que nos tensionan, esos que ponen en cuestión el ser *discontinuo* que somos. ¿Qué podemos decir del escritor que no sea capaz de transmitirnos una pequeña angustia, que solo limpia la estantería que nos soporta?

Al introducir el problema del mal la literatura da inicio al proceso desarticulador, nos habla del mal y todo comienza a ir mal puesto que frente al estado de cosas nuevo que presenta se cuestionan las viejas estructuras que nos soportan, opera



la disgregación del yo y se cumple su objetivo: mostrarnos justamente aquella parte de nosotros que nos aterroriza. El acto de escribir es un acto soberano en la medida en que la escritura se contrapone al trabajo y es, precisamente, a través del trabajo que una sociedad establece sus prohibiciones. Escribir como un modo de acción por fuera de las obligaciones cotidianas es el carácter soberano, el carácter ilimitado que puede ofrecer la literatura al escritor para desplegar sus concepciones de mundo. En esta medida es que la literatura se hace peligrosa o por lo menos nos muestra un peligro de disgregación, de acercamiento a la *continuidad*. Solo se es humano cuando se enfrenta ese peligro. Bataille es claro: "Queremos resueltamente lo que pone en peligro nuestras vidas" (p. 91).

Es preciso pensar el problema de nuestras fuerzas puesto que todo depende en el fondo de esta capacidad propia de cada quien. En general somos débiles y prontos a reproducirnos en el circuito de las prohibiciones; no nos acompaña esa capacidad exuberante de la transgresión, que nos hace perder los límites y abocarnos hacia lo desconocido. Se le ha visto incluso -y este es el caso extremo- a los más débiles abandonar una novela o un libro que los pone en peligro al cuestionarlos, mostrándoles lo *otro* aterrador. Así las cosas, el escritor es quien posee la capacidad, la fuerza, de presentar al lector los peligros de la transgresión, considerándolo por ello mismo un hombre débil, esto es, carente de la fuerza necesaria para vivir por sí mismo todo aquello que se le presenta, y que por peligrosos que la filosofía, la literatura o el arte sean, le pone a salvo. Es difícil encontrar un *Alonso Quijano* que se decida a dejar los libros y tomar las armas, que posea esa fuerza de espíritu que nos impele a seguir la aventura². El escritor vive la aventura,

quizá no en las experiencias propias y reales de su vida, pero sí a través de la exuberancia de la literatura.

La transgresión

Bataille escribe hacia 1928 *Historia del ojo*, una novela de una exuberancia extraordinaria y un despliegue fantástico de escenas incómodas que desestabilizan los componentes ordenados con los que frecuentemente nos prefiguramos el mundo. Tal novela será nuestro punto de partida para pensar bajo su óptica literaria algunos de los problemas fundamentales que están planteados en su renombrada obra *El erotismo*. Nuestra intención consiste en imbricar dentro del tapiz conceptual que el autor expone en su texto, una posible lectura de la novela.

Nos dice Margo Glantz (1995), el traductor de la obra al español, que la primera edición de *Histoire de l'oeil*, aparece bajo el pseudónimo de Lord Auch y que solo hasta la edición de 1967, después de su muerte, editada por la editorial de Jean Jacques Pauvert, no lleva el nombre de su autor: Georges Bataille (p. 24). Nos parece interesante este dato puesto que el uso de un pseudónimo es también una manera en la que el escritor pierde su identidad personal, la misma identidad que le indica un compromiso con un yo constituido socialmente. Desde el inicio de la novela puede verse el desborde al que se aproxima esta labor del escritor, haciendo suya la idea de que lo más terrible de la escritura y en general de un mal escritor es que no pueda abrirnos un pasaje hacia lo desconocido, y que el escritor mismo no se anime siquiera a perder su propio nombre en tal aventura. El hombre está entre unos límites

2 Bataille nos dice lo siguiente al respecto: "No siempre tenemos fuerzas para quererlo; nuestros recursos se agotan y, a veces, el deseo es impotente. Si el peligro se hace demasiado pesado, si la muerte es inevitable, en principio, el deseo es inhibido. Pero si nos acompaña la suerte, el objeto que deseamos más ardientemente es el más susceptible de arrastrarnos hacia gastos frenéticos y arruinarnos. Los diversos individuos soportan de manera desigual pérdidas importantes de energía o de dinero, o

amenazas graves de muerte. En la medida en que pueden hacerlo (es una cuestión -cuantitativa- de fuerza), los hombres buscan las mayores pérdidas y los mayores peligros. Creemos fácilmente lo contrario, porque los hombres suelen tener poca fuerza. Si les cae en suerte la fuerza, quieren consumirse de inmediato y exponerse al peligro. Cualquiera que tenga fuerza y medios para ello se entregará a continuos dispendios y se expondrá sin cesar al peligro". (Bataille, 2010, p. 91)

que el nombre propio rectifica y el escritor es quien crea la atmósfera para el desborde de tales demarcaciones, saca del encierro al hombre, lo violenta al abrirle la puerta de lo que sin cesar pretende negar y desconocer, el animal mismo:

Se puede definir la obsesión de la metamorfosis como una necesidad violenta que se confunde con cada una de nuestras necesidades animales, excitando al hombre a abandonar de repente gestos y actitudes exigidos por la naturaleza humana: por ejemplo, un hombre en medio de los demás, en un departamento, tirándose por el suelo para devorar la papilla del perro. Hay en cada hombre un animal encerrado en una prisión, como un forzado, y hay una puerta: si la entreabrimos, el animal se precipita fuera, como el forzado, encontrando su camino; entonces, y, provisionalmente, muere el hombre; la bestia se conduce como bestia, sin ningún cuidado de provocar la admiración poética del muerto³ (Bataille, 1995, p. 122).

La *Historia del ojo* entreabre esta puerta que encierra al hombre, es una transgresión a las prohibiciones que lo constituyen. En su lenguaje, por ejemplo, ya hace uso de la transgresión al recurrir a nombres que son considerados normalmente vulgares, y que, no obstante, adquieren un matiz estético singular. En algunos casos Bataille utiliza unos nombres soeces para referir los órganos sexuales, pero al hacerlo los escenifica de otra manera, les concede toda la intensidad que la vulgaridad no puede, parece como si perdiesen su lugar común bajo una lengua insolente que los pronuncia para ser acariciados en el borde de los labios del amante: "Llevaba medias de seda negra que le subían por encima de las rodillas; 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)" (Bataille, 1995, p. 27). No solo busca descodificar las sensaciones a partir de nombres comunes sino que también nos ofrece metáforas de una belleza extraordinaria: la *ruptura del cuerpo* (Bataille, 1995,

p. 57), para referir el órgano sexual masculino y para indicar a la vez la escisión por la que el ser se hunde en búsqueda de la *continuidad*. El lenguaje explora estas zonas de exuberancia, una población excesiva, exceso por ejemplo del decir:

Me extendí sobre la hierba, con el cráneo apoyado en una gran piedra plana y los ojos abiertos a la Vía Láctea, extraño boquete de esperma astral y de orina celeste, que atravesaba la bóveda craneana formada por el círculo de las constelaciones; esta rajadura abierta en la cima del cielo y compuesta aparentemente de vapores de amoníaco, brillantes a causa de la inmensidad, en el espacio vacío, se desgarraba absurdamente como un canto de gallo en medio del silencio total; era un huevo, un ojo reventado o mi propio cráneo deslumbrado y pesadamente pegado a la piedra proyectando hacia el infinito imágenes simétricas. (Bataille, 1995, p.72).

Exceso del tartamudear: (...) pronunciaba (Simona) palabras casi desarticuladas: "méame encima... méame en el culo"... repetía como si tuviera sed (Bataille, 1995, p. 36). El límite se transgrede en todos los casos por rasgos de intensidad. El lenguaje es, en el erotismo, esa plétora de sí mismo, un modo de excederse; y solo el lenguaje poético, zona en que encontramos una intimidad profunda con las cosas y en la que no hay un modo de tratarlas objetivamente, puede dar cuenta del vínculo entre el erotismo y el lenguaje.

Ya podemos decir que es a partir de esta extraña sintaxis que se crean nuevas sensaciones y que el escritor es quien yuxtapone palabras acrecentando el ámbito de la sensibilidad. Bien sabemos que nuestra sensibilidad está codificada, que tenemos modos de sentir que nos anteceden, que antes de proferir una palabra sobre una sensación, decir si algo nos gusta o no nos gusta, se nos aparece un límite que lo determina, y que condiciona nuestras opciones. La literatura franquea esos límites, los transgrede. La *transgresión*, concepto muy importante en la obra del filósofo, se

³ BATAILLE, Georges. *Historia del ojo*. Trad. Margo Glantz. México D. F. Ediciones Coyoacán. 1995. p122



comprende como el acceso a un más allá de los límites observados ordinariamente, hacia una fascinación por lo otro (Bataille, 2010, p.72). No por ello *la transgresión* deja de ser organizada, es un desorden, pero un desorden organizado. *La transgresión* trae de regreso la violencia que *la prohibición* alejó, pero la trae de acuerdo con ciertas reglas y rituales.

La prohibición señala la zona codificada de nuestras acciones; ella misma es su límite. *La transgresión* rompe este límite, hace que ascendamos a la zona problemática de la cual se ha solucionado como norma y cuestionemos las reglas a partir de rituales tales como la fiesta, el sentimiento místico y la violencia. Cuando se accede a este terreno problemático las sensaciones se abren a nuevas maneras de sentir.

El culo y la leche

La piel, zona de intensidad en la que muchas cosas pueden ser sentidas, es transitada frecuentemente por gran variedad de flujos sensibles. Tales flujos son codificados culturalmente; la caricia o el cachetazo son, por ejemplo, algunos de estos códigos diferenciales. ¿Sucede lo mismo cuando entramos en un trance erótico que no obedece a los modos comunes que tenemos de sentir, es decir, cuando exploramos una zona en la que estamos dispuestos a unos flujos sin códigos preestablecidos, prestos al juego de su propia emergencia creativa? La escena en la que Simona le dice al narrador frente al plato de leche del gato: "Los platos están hechos para sentarse. ¿Apuestas a que me siento en el plato?" (Bataille, 1995, p 28) es un ejemplo de estos flujos no codificados que pueden transitar los deseos sexuales. Bien es sabido que en nuestros modos normales, codificados, aquellos en los que en general vivimos la vida, nuestra piel simpatiza muy bien con la seda, las cremas humectantes, con el agua refrescante y otras tantas relaciones que se nos han tornado habituales; no obstante, lo propuesto

por Bataille es una imagen riquísima y sin duda exuberante, la relación del culo caliente, ardiente de deseo, literalmente, con la leche fresca. Dos componentes crean este dispositivo de deseo: el culo ardiente y la leche chorreando en él, la carne rosa refrescada en la leche blanca son suficientes para producir un orgasmo en el narrador y una noche entera de masturbación bajo esta imagen. Simona, para quien el culo es el lugar por el que transitan los flujos de mayor sensibilidad, no solo prueba sus grados de intensidad a través de la leche sino que le encanta cascar huevos con él, sentirlo todo a través del mismo.

A partir de esa época, Simona contrajo la manía de quebrar huevos con su culo. Para hacerlo se colocaba sobre un sofá del salón, con la cabeza sobre el asiento y la espalda contra el respaldo, las piernas apuntando hacia mí, que me masturbaba para echarle mi esperma sobre la cara. Colocaba entonces el huevo justo encima del agujero del culo y se divertía haciéndolo entrar con agilidad en la división profunda de sus nalgas. En el momento en que el semen empezaba a caer y a regarse por sus ojos, las nalgas se cerraban, cascaban el huevo y ella gozaba mientras yo me ensuciaba el rostro con la abundante salpicadura que salía de su culo (Bataille, 1995, p. 35).

Si la leche produce una sensación de frescura al contacto con la piel ardiente, los músculos al contraerse para quebrar un huevo establecen una correspondencia sensorial entre el semen sentido sobre la cara y el fluido viscoso del huevo chorreando por el *culo*. El juego erótico se abre al campo de las sensaciones, a esta especie de campo virtual en donde lo problemático de sentir se actualiza de distintos modos. ¡Cuán diferente es la actualización del culo de Simona! ¡Qué grados de sensibilidad alcanza!

Simona siente el mundo a través de su culo. Sentir es pasar las cosas por allí. Un sillín de bicicleta sirve para masturbarse mientras presiente la erección del narrador que le sigue desnudo. Lo propio hace

con los testículos del toro, pide que sean crudos, no solo para morderlos sino para introducirlos en él. La imagen que combina Bataille es muy fuerte, un ojo saliendo, expulsado groseramente por la cornada de un toro, –referencia a la muerte del matador Manuel Granero Valls, acaecida el 7 de mayo de 1922, a cuyo espectáculo dice haber asistido Bataille– y un testículo que entra en la boca y luego en la vulva de Simona en el mismo instante. A un tiempo se produce el orgasmo de Simona y el grito de terror de la gente que ve cómo el toro traspasa la cabeza de Granero. Todo está en vilo, todo se ha desbordado, el griterío y el desespero de la plaza hacen que la multitud entre en una especie de *erotismo de los cuerpos*, en una confusión tal que se pierde toda identidad. El grito de terror de estos cuerpos es semejante al gesto del orgasmo en la disolución del *yo*. Este tema, la relación del terror y la pérdida del rostro, la máscara o la identidad no ha sido trabajado tan solo en la literatura; podemos encontrarlo también en otras artes como la pintura. Un ejemplo paradigmático se puede hallar en la obra de Munch, *El Grito* (1893). Allí puede notarse un cuerpo que vibra cuando todo se hace grito, cuando la ciudad desaparece como calma y aparece como rojo-sangre y amarillo-fuego, cuando ella misma vocifera desde un fondo nebuloso, caótico; recordemos lo que el pintor dice al respecto de esta obra:

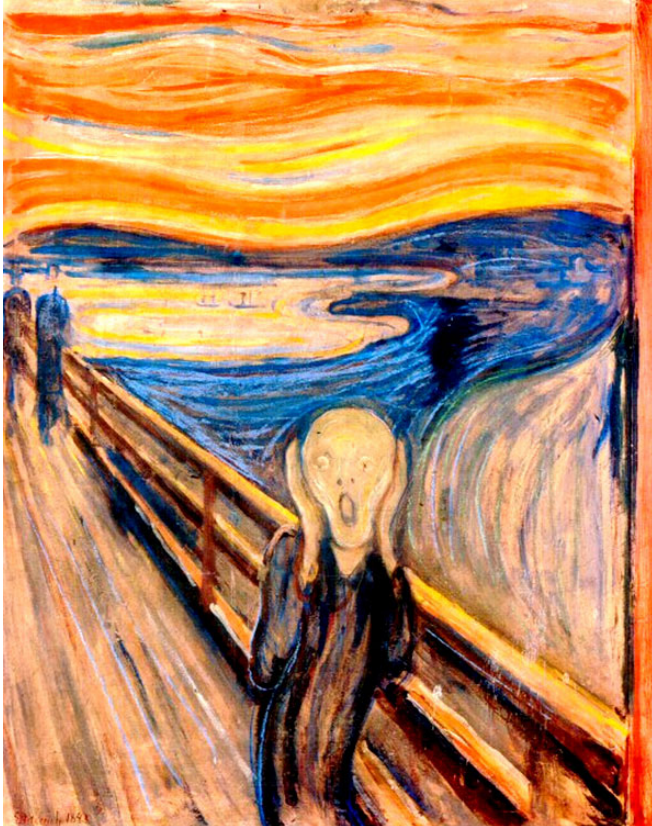
Caminaba a lo largo de la calle con dos amigos; el sol declinaba, el cielo se tiñó de repente de rojo sangre, me detuve, me apoyé mortalmente cansado en un potril, sobre el fiordo negro azul y sobre la ciudad había sangre y lenguas de fuego, mis amigos seguían caminando y yo aún temblaba de miedo, y oí un gran grito que atravesaba la naturaleza (Munch, 1999, p. 29).

Se muestra el tránsito de *La Desesperación*, otra de sus obras, a *El Grito*; de la indisposición del rostro codificado al implacable y terrorífico ruido en el tímpano del cuerpo desnaturalizado. En *El Grito de Munch* ya no se trata de una naturaleza de las cosas sino del grito que ella hace resonar

en cada cosa, del grito que las atraviesa, las transita y fluye por su boca. De la *continuidad* de una naturaleza que se transmite en los cuerpos. El cuerpo formado deviene otra cosa: metamorfosis. Ya no es un cuerpo humano, es la deformidad del grito la que se expresa a través de él, es la ciudad que grita, que mezcla sus cuerpos, que incorpora, que eleva el evento y nos transmite la sensación. La sensación como un verbo que transita y que nos transita. La sensación del orgasmo con el testículo llenando la vulva de Simona es la misma contorsión de un rostro que se ha perdido, de una gesto que disuelve el *yo* o de un rostro de terror frente a la escena de un toro que cornea un hombre.



La desesperación (1892) Edvard Munch.



El grito (1893). Edvard Munch

El ojo y el huevo

En la novela de Bataille puede notarse una transposición secreta, no explícita entre el ojo blanco y el ojo negro. Ya sabemos que Simona disfruta del mundo con el culo, ella le pide a Sir Edmond, después de haber jugado con el ojo del sacerdote que había asesinado “¡Metémelo en el culo, Sir Edmond!” (Bataille, 1995, p. 103) y este le hace entrar el ojo entre las nalgas. El ojo blanco se introduce en el ojo negro, ambos ciegos, no hay sujeto que pueda mirar a través de ellos y, sin embargo, son dos ojos que se juntan para crear un nuevo cúmulo de sensaciones. A través de la novela el ojo es el equivalente del huevo. Bataille justifica tal semejanza, o mejor tal confusión, relacionando el ojo blanco de su padre, enfermo de sífilis, con el huevo:

A diferencia justamente de la mayor parte de los niños varones que se enamoran de su madre,

yo estaba enamorado de mi padre (...). Lo más extraño, sin lugar a dudas, era ciertamente su forma de ‘mirar’ cuando orinaba. Como no veía nada, su pupila se alzaba hacia el vacío, bajo el párpado, y eso le sucedía en particular cuando meaba. Tenía los ojos muy grandes, siempre muy abiertos, en un rostro aquilino, y sus grandes ojos se ponían casi blancos cuando orinaba, con una expresión idiota de abandono y de extravío frente a un mundo que solo él podía ver y que le producía una risa sardónica y ausente (me gustaría recordar también, por ejemplo, el carácter errático de la risa desolada de un ciego, etc., etc.). En todo caso, es la imagen de esos ojos blancos en esos momentos precisos, la que para mí está vinculada directamente a la de los huevos, explicando la aparición casi regular de la orina cada vez que aparecen el huevo o los ojos en el relato (Bataille, 1995, p. 111).

Un ojo es un huevo, es un pequeño glóbulo blancuzco con forma ovoide. Por eso no es extraña la escena en la cual Simona se coloca el ojo, como había hecho antes con el huevo, justo en el ojo del culo, para luego expulsarlo con la presión del trasero y ver cómo sale disparado para caer junto al sacerdote muerto. El ojo blanco es lo que aterroriza a Bataille, a través de una mirada opacada por una nube; lo propio puede notarse en *El corazón delator* de Poe que impulsó al asesinato del viejo.

El arte trastoca el orden de las cosas y al hacerlo problematiza el campo de las relaciones. El arte juega, yuxtapone, mezcla, y de ello surge el cuestionamiento a los órdenes que establecemos. Un orinal por fuera del circuito que le es propio cuestiona, hace que emerja su campo problemático. En esto se basa una de las obras de Duchamp (1917) *La Fuente*; o escribir por debajo de la representación pictórica de una pipa “*Ceci n’est pas une pipe*” como en el caso de Magritte (1929), hace que cuestionemos todas nuestras representaciones. Así en la novela de Bataille los órdenes se invierten, como las funciones. El ojo

ya no está en el punto que le corresponde, ya no hay un sujeto detrás que lo utiliza para comunicar un sentimiento de tristeza; el ojo ahora está introducido en la vagina y llora lágrimas de orín:

Me levanté, separé los muslos de Simona, que se había acostado de lado, y me encontré cara a cara con lo que, así me lo figuro, me estaba esperando desde siempre, de la misma manera que una guillotina espera el cuello que va a decapitar. Me parecía que mis ojos salían de sus órbitas, como si estuviesen erectos de tanto espanto; vi, en la vulva velluda de Simona, el ojo azul pálido de Marcela que miraba llorando lágrimas de orín. Regueros de semen en el humeante vello completaban esa visión lunar, dándole un aspecto de tristeza desastrosa. (Bataille, 1995, p. 115).

Marcela está en el interior de la vagina, es el ojo del deseo que se derrama en una mezcla entre orines y semen, es el huevo lleno, repleto y exuberante, la plétora del mundo que estalla y descompone todos los límites establecidos, la mirada extasiada y vergonzosa del erotismo.

La vergüenza

Con respecto a la vergüenza Bataille (2010) nos dice:

El erotismo deja entrever el reverso de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan "vergüenza" (p. 115). En la orgía, la fusión y su desencadenamiento aniquilaban la vergüenza. La vergüenza volvía a encontrarse en la consumación del matrimonio, pero desaparecía en los límites del hábito. En la prostitución sagrada, la vergüenza pudo llegar a ser ritual y estar encargada de significar la transgresión. En general, un hombre no puede tener la sensación de que la ley se viola en él; por eso espera, aun teatralizada, la confusión de la mujer, sin la cual no tendría

conciencia de estar ejecutando una violación. Por medio de la vergüenza, fingida o no, una mujer se acomoda a la prohibición que fundamenta en ella la humanidad. Viene el momento de pasar a otra cosa, pero entonces se trata de marcar, mediante la vergüenza, que la prohibición no ha sido olvidada, que si la superación tiene lugar es a pesar de la prohibición, es con la conciencia de una prohibición. La vergüenza solo desaparece plenamente en la baja prostitución (p 140).

El erotismo es una transgresión, y como tal, lo que se trasgrede es un límite social, eso que hacemos y nos causa vergüenza. Entre el narrador y Simona hay un tercero que introduce el problema de la vergüenza. Muchos elementos nos hacen pensar que Simona y el narrador son dos sujetos soberanos, dotados de una fuerza pasional tal que pasan por encima de todas las prohibiciones y por encima de todos aquellos que encarnan las instituciones, a saber, los padres, los sacerdotes, etc. No obstante, Bataille introduce la vergüenza como un componente importante en la novela y para ello utiliza a Marcela. Marcela es el *objeto de deseo* del narrador y de Simona, en tanto que está anunciando siempre la crisis, el momento definitivo en que los cuerpos se van a mezclar sin límites formando un conglomerado indiscernible, en el que se manifiesta todo el carácter sagrado de la orgía y donde los seres, más allá de la soledad, esto es, de la *discontinuidad*, alcanzan su expresión más evidente, la apertura hacia la *continuidad*.

Marcela es el objeto de deseo que se ofrece, pero en ella puede notarse la repulsión, fingida o no (aunque a decir verdad, en ella todo parece tan natural) que causa la vergüenza. Siempre está sonrojándose, huyendo, llorando. El alma de la vergüenza trepa a su rostro y lo llena de intensidad. Ella parece siempre violada. Marcela encarna la vergüenza de haber sobrepasado el límite, se masturba pero elige como fachada el armario donde nadie puede verla, empapa de orina sus vestidos, marca territorios, pero no lo hace sin sentirse avergonzada. El narrador la describe de una manera conmovedora:



La sonrisa de Marcela, su simpleza, sus sollozos, la vergüenza que la sonrojaba y ese color rojo que la hacía sufrir al tiempo que ella misma se quitaba la ropa para entregar de repente sus bellas nalgas rubias a manos y bocas impuras, y, sobre todo, el delirio trágico que la había hecho encerrarse en el armario para poder masturbarse con tanta aberración que no había podido evitar orinarse, deformaba y hacía nuestros deseos insoportables. Simona, cuya conducta durante el escándalo había sido más obscena que nunca –acostada, no se había siquiera cubierto, sino que había abierto las piernas–, no podía olvidar que el orgasmo imprevisto provocado por su propio impudor, los gritos y la desnudez de los miembros torcidos de Marcela, habían sobrepasado todo lo que había podido imaginar hasta entonces. Y su culo no se abría delante de mí sin que apareciese el espectro de Marcela furibunda, delirante y sonrojada, para otorgarle a su impudor un peso agobiante, como si el sacrilegio debiese volverlo todo horrible e infame (Bataille, 1995, p. 45).

Marcela es el rostro bello que hay que ensuciar, es la piel fresca que hay que orinar. En ella se retuercen los músculos elásticos del deseo al tiempo que se desarticulan las estabilidades ontológicas que configuran la subjetividad. El cuerpo de Marcela es una masa que ha perdido el código y que a la vez hace territorio a partir del conjunto de sus fluidos. Michel Serres muestra en uno de sus textos más recientes, *El mal propio ¿Polucionar para apropiarse?* los modos en que el cuerpo como masa se da un límite a sí mismo, se territorializa. El hombre, como mamífero, marca su territorio y al hacerlo muestra sus vínculos con él, nace el derecho de propiedad puesto que lo que ensucio es mío, me pertenece:

El que acaba de escupir en la sopa se la guarda para él; ya nadie tocará la ensalada o un queso que haya sido polucionado así. Para conservar algo como propio, el cuerpo sabe dejar en él alguna marca personal: sudor bajo el vestido, saliva en el alimento, o pie en el plato, desecho en el espacio, olorcillo, perfume o deyección, todas

cosas bastante duras... pero también mi nombre, impreso en negro, con tinta, sobre la pasta de ese libro, cuya firma (inocente y suave) parece que no tuviera ninguna relación con estos hábitos; y sin embargo... Por esto el teorema que se podría llamar de derecho natural –entiendo aquí por “natural” una conducta general entre las especies vivientes–: *lo propio se adquiere y se conserva por lo sucio*. Mejor aún: lo propio es lo ensuciado (Serres, 2008, p. 7).

Lo limpio, por su parte, será lo libre, lo que puede ser usado. Serres abunda en ejemplos al respecto: las sábanas limpias del hotel listo para ser usado, los platos limpios para comer en ellos, toda una higiene que se prepara a la marca del territorio. Quien lava los platos y las sábanas sucias limpia lo que pronto será ensuciado. El cuerpo, mediante sus flujos: orina, estiércol, sangre, esperma, sudor, crea marcas, huella, se apropia. Me siento a gusto en lo que ensucio, “apenas si nos atrevíamos hace poco a traducir la célebre cita *stercus suum cuique bene olet*, “el excremento propio a cada cual le huele bien”. Cosa aún verdadera para el ruido; el suyo no le incomoda” (Serres, 2008, p. 7) Escuchemos lo que dice el narrador, para continuar con esta idea, en un apartado muy bello del texto y que muestra en esencia el carácter erótico de la orgía, su contaminación:

Pero ya desde entonces no me cabía la menor duda: no amaba lo que se llama ‘los placeres de la carne’ porque en general son siempre sosos; solo amaba aquello que se califica de ‘sucio’. No me satisfacía tampoco el libertinaje habitual, porque ensucia sólo el desenfreno y deja intacto, de una manera u otra, algo muy elevado y perfectamente puro. El libertinaje que yo conozco mancha no solo mi cuerpo y mi pensamiento, sino todo lo que es posible concebir, es decir, el gran universo estrellado que juega apenas el papel de decorado (Bataille, 1995, p. 73).

Marcela es esa cosa bella que debe ensuciarse para poseerse; su aspecto, semejante a una bañista de Rubens, dejará entrever la claridad de

su carne rosada y territorializada. No participa de la orgía de los adolescentes reunidos y, sin embargo, es el motivo oculto que los impulsa. En la orgía se presentan todos los elementos de la descomposición y la posesión:

Durante la orgía se nos habían clavado pedazos de vidrio que nos habían ensangrentado a dos de nosotros; una muchacha vomitaba; además, todos caíamos de repente en espasmos de risa loca, tan desencadenada que algunos habían mojado su ropa, otros su asiento y otros el suelo. De allí salía un olor de sangre, de esperma, de orina y de vómito que casi me hizo recular de terror; pero el grito inhumano que desgarró la garganta de Marcela fue todavía más terrorífico (Bataille, 1995, p. 39).

Todos estos elementos se combinan para darnos la sensación de la posesión, de un territorio trazado por el erotismo, más allá de cualquier límite, es decir, de cualquier prohibición. En la orgía no hay vergüenza, porque ella es, por sí sola, la disolución completa, la licuefacción de los cuerpos, en orina y sangre, en un desbordamiento tal que nos acerca a la muerte. En la orgía que hay con el sacerdote Simona lo asesina porque, como señala

Bataille, hay una relación cercana entre la muerte y el erotismo. Morir es un modo de acceder a la *continuidad*. En este caso el sacerdote es lo limpio que hay que ensuciar, es la vergüenza que hay que mancillar; y esto mismo lo vuelve la pieza clave para el sacrificio, la cercanía con lo *continuo*.

● Referencias

Bataille, Georges. (2010) *El erotismo*. Barcelona: Fábula Tusquets.

Bataille, Georges. (1995) *Historia del ojo*. México: Ediciones Coyoacán.

Esquilo. (2000) Tragedias. *Prometeo encadenado*. Barcelona: Biblioteca clásica Gredos.

Munch (1999) citado por Eva DI STEFANO en: *El impresionismo y los inicios de la pintura moderna*, Munch. Barcelona: Planeta Agostini.

SERRES, Michel. (2008) *El mal propio, ¿Polucionar para apropiarse?* Trad. Luis Alfonso Paláu Castaño. Paris: Le Pommier.