



Algo se mueve. Teoría de la experiencia en el *Lascaux* de Bataille

Bruno Grossi*

En el comienzo de ¿Qué es la literatura? Sartre afirma que “[n]o hacen falta muchos años para que un libro se convierta en un hecho social al que se examina como una institución o al que se incluye como una cosa en las estadísticas; hace falta poco tiempo para que un libro se confunda con el mobiliario de una época, con sus trajes, sus sombreros, sus medios de transporte y su alimentación” (1948, p. 10). Gracias al *pan-archivismo* que nos rodea, hoy estamos ahí. Sin embargo, en las imágenes *algo* siempre se resiste a ser reducido a un mero dato histórico integrable en una continuidad cultural, como si entre el documento y la época existiese un vínculo de representación. En este sentido, la ciencia (o al menos lo que hoy se identifica con ella, sus compromisos, métodos y modos de exposición), dejándose llevar hacia el ideal de lo sólido y lo útil, le da la espalda a tal momento misterioso e inefable que hace señas desde el texto, concentrándose solo en aquello que puede expresamente describir, restableciendo todo tipo de analogismos y denunciando como mistificación o especulación abstrusa todo lo que pretende ir más allá de lo empíricamente observable. A contramano de cualquier empresa positivista, la relectura de *Lascaux o el nacimiento del arte* (1957) de Bataille nos muestra por el contrario un modo de leer en el que la imagen brilla y una vida se hace presente aun en el más prosaico o recóndito de los documentos. Frente a los límites de los diversos análisis sociológicos o formalistas, el texto batailleano nos obliga por tanto a revisitarse el concepto de experiencia estética, a volver sobre el no siempre atendido sujeto de la experiencia y problematizar la obra de arte desde él. Sin embargo, se vuelve perentorio volver sobre aquella sentencia oscura de *La experiencia interior* –que nos perturba y seduce– que afirma, contra toda regla, método o teoría sistemática, que la experiencia es nuestra única autoridad y nuestro único valor (1943, p. 28). La ambivalencia de la noción de “autoridad” señala así nuestro recorrido

* CONICET | Universidad Nacional del Litoral / brunomilang@gmail.com

simultáneamente como aquello a lo que nos encomendamos (con o contra nuestra voluntad), pero también como lo que funda o se arroga su propia validez epistemológica. Nuestro trabajo busca por lo tanto reconstruir, a partir de los usos idiosincráticos de los conceptos que Bataille utiliza para dar cuenta de lo misterioso que le *ha acontecido* ante las imágenes, no sólo su modo de trabajar los materiales antropológicos, su “metodología poética” dirían Dicker y Lee (2014, p. 42), la teoría de la lectura y los valores estéticos implícitos en el ensayo, sino también reflexionar sobre el tipo de comunicación que subyace en toda experiencia estética, en tanto el contacto privilegiado con las imágenes de Lascaux nos revela una estructura modélica o general de esta. Mas, a su vez, la teoría de la experiencia en Bataille es inescindible de su puesta en discurso: adentrarse en su retórica particular nos permitirá comprender no sólo las transgresiones a ciertos protocolos disciplinarios, sino sobre todo reconocer –para decirlo con Ungar– los efectos textuales intensos e inquietantes en los cuales descansa su argumentación (1990, p. 248).

En este sentido, aunque el ensayo monográfico de Bataille surge inicialmente para discutir varios de los supuestos antropológicos que circulaban en torno a la recepción de las imágenes prehistóricas halladas en la década del cuarenta en la famosa cueva francesa, la lectura que hace de ellas desplaza –por el tipo de emoción vivida y aproximación que emprende– el eje del interés teórico: allí donde la tradición interpretó las imágenes como el mero sucedáneo de un contenido ritual, un documento que permite ir más allá de ellas para postular una serie de hipótesis etnológicas, nuestro autor resalta, no sin vacilaciones o rodeos, su valor immanente. Nuestra hipótesis reza por lo tanto que es la *emoción* y la *embriaguez* sentida ante ellas –esto es: una cierta pérdida de la conciencia, del control y la capacidad de decisión– y no una serie de propiedades formales o determinaciones culturales precisas, lo que le permite al ensayista determinar las características complejas de esa experiencia. Si bien no deja de ser cierto que el propio Bataille señala al comienzo del libro que quiere mostrar el lugar que ocupa Lascaux en la historia del arte y, genéricamente, en la historia de la humanidad (1955, p. 15), lo que nos interesa enfatizar aquí no es cómo lo estético se pone al servicio de la genealogía o reconstrucción cultural (aunque finalmente, como se verá, una cosa no pueda ser escindida de la otra, o mejor: una se recorta sobre el fondo de la otra), sino por el contrario pensar la fuerza sentida ante aquellas imágenes, más acá o más

allá de lo que nos permiten especular sobre los hombres y sus actividades, dolores y goces, sus prohibiciones y transgresiones. De hecho, a los fines de nuestra hipótesis, todas las tesis antropológicas que Bataille deriva de su lectura de las imágenes podrían estar en el fondo equivocadas –y según Gasquet (2003) o Lorblanchet (2007), ese es vagamente el consenso científico en torno del *Lascaux*– y aun así no alterar ni un ápice lo que hay de verdadero en el ensayo: una reflexión sobre la estructura de la experiencia estética, el efecto que la instituye, las asociaciones que despierta, la fuerza con la que desbarata las identidades y el tipo de tratamiento conceptual que recibe.

Es que, desde el vamos, todo el ensayo parte de una certeza inmovible: el descenso a la cueva y la percepción alucinada de las imágenes pone al sujeto en un trance singular que nada tiene que ver con la percepción que nos causa un objeto útil o una acción eficaz:

Ninguna diferencia es más taxativa: enfrenta a la actividad utilitaria la inútil figuración de sus líneas que seducen, que nacen de la emoción y se dirigen a ella [...], nos oprime un sentimiento que difícilmente experimentamos cuando miramos las vitrinas en la que se exponen los primeros restos humanos fosilizados o sus utensilios de piedra (1955, p. 19)

Es la seducción vivida ante las imágenes lo que provoca que el ensayista confiese su sentimiento de asombro e inseguridad porque, si bien estas “nos comunican una emoción fuerte e íntima [...], son sin embargo –y por esto mismo– poco asimilables (1955, 21). Es la cercanía con algo que escapa a las determinaciones de la identidad y el saber, con algo oscuro a nuestra propia naturaleza, pero que sin embargo nos afecta de un modo íntimo, lo que revela no sólo la insuficiencia de los marcos interpretativos de la ciencia (en tanto la perspectiva exterior al objeto confunde la sensación de incertidumbre con un déficit del método que exige por lo tanto reprimir esas perturbaciones a los fines de encontrar respuestas fiables), sino que, a su vez, nos indica el camino a seguir, precisamente a causa de esa vacilación. O, para decirlo de otro modo, solo la medida de lo que nos ha *acontecido* o lo que se ha *movilizado* en nosotros es lo que nos marca la pauta sobre cómo deben ser abordadas las imágenes:

A los conocimientos deducidos de las hipótesis etnográficas opondré el sentimiento de una realidad poco aprehensible y demasiado rica. Para justificar esta realidad, toda definición tiene quizá el defecto de excluir lo esencial: lo esencial me parece más tortuoso y más vago, lo esencial quizá tenga el sentido de una totalidad inextricable. (1955, p. 85).

El carácter escurridizo de la imagen y la fuerza con la que estas han nublado nuestro juicio, lejos de ser un impedimento para la investigación, son lo que la propicia. Por lo tanto, si bien no tenemos ni podemos tener testimonios claros, debemos hacer lo que la paleontología hace con los fósiles: recomponer la totalidad –de la que el ensayo nunca reniega, sino que busca la reconstrucción antropológica, pero solo si primero consigue redefinirse el lugar de las imágenes– a través de los fragmentos. Esos fragmentos no son otros que los propios afectos. Por lo tanto, no es el intelecto el que lleva a cabo la investigación, sino que, para decirlo con los términos que Darío González tomó de Borges y que luego Giordano acuñó como la ética misma del ensayo, *es la emoción quien razona* (2020, p. 217): es ella la que, yendo lo más lejos posible en la interrogación de aquello “absoluto lejano” que “nos pierde y nos transfigura”, permite revelar la “extrañeza inhumana” de las figuras (1955, p.18). La fisiología se vuelve entonces el fundamento objetivo del pensamiento: el cuerpo lee y es desde el cuerpo que el sujeto comprende algo que no podría haber comprendido de otro modo. Lejos entonces de negarlo, nada nos informa más sobre lo sucedido que el propio desborde ante aquello excesivo de las imágenes, en tanto es lo que genera que nuestra atención se despliegue (1955, p. 21), nos ponga en plan de especular, de multiplicar las hipótesis e intentar pensar las razones por las cuales algo en nosotros se ha movido, haciéndonos vacilar: “cuanto más nos sentimos superados, más lejos nos arriesgamos a develar los secretos de ese mundo para siempre desaparecido” (1955, p. 69). El sujeto comprende de este modo que sólo lo estético puede hacer que acontezca un tipo de verdad radicalmente diferente a la que podría deducirse de los objetos del mundo práctico:

La diferencia está entonces no en el conocimiento, sino en la actividad estética, que es esencialmente una forma de juego, cuyo sentido solo tiene finalidad en sí mismo. El arte libera de la triste necesidad y nos hizo acceder a ese maravilloso destello de la riqueza. (1955, p. 51).



Si la interpretación antropológica clásica busca darles un sentido a las imágenes, integrándolas en una continuidad cultural, otorgándoles en suma un valor práctico (“Se ha sugerido relacionarlas con las incantaciones de los cazadores, ávidos de dar muerte a la presa que los alimentaba; pero estas figuras nos emocionan, mientras que la avidez nos deja en cambio indiferentes” (1955, p. 21)), los sentimientos que Lascaux nos inspira están vinculados por el contrario al carácter de *suspensión* de aquellos momentos que la ciencia busca caracterizar como fundantes. De allí que la retórica del propio ensayo sea vagamente especular o circular: el modo en el que la experiencia estética nos hace elevar por encima de la finalidad o la utilidad es análogamente convergente con el salto insumiso por medio del cual el hombre prehistórico escapó a las determinaciones existenciales y las necesidades de autoconservación que pesaban sobre él. La recursividad del ensayo refuerza por lo tanto el argumento: la teoría de la recepción se traslada a la lógica de la producción de las imágenes. La retórica ata así una experiencia con otra, lo más cercano con lo más lejano, lo humano con lo animal, la experiencia individual con la colectiva.

Es que, de hecho, si bien Bataille evita las reducciones antropológicas de la experiencia (inclusive aquellas que asocian las pinturas a la magia, en tanto esta reestablece la acción a fines externos por realizar), no por eso las niega de plano de su trabajo, sino que las incluye precisamente para pensar la fuerza con que lo estético entra en tensión con tales reconstrucciones contextuales para ver cómo las transgrede y produce un saber nuevo *a partir y sobre* ellas: “El arte no sólo supone la existencia de utensilios y la habilidad requerida para confeccionarlos, o manipularlos, sino también tiene, en relación a la actividad utilitaria, el valor de oposición: es una protesta contra el mundo que existía” (1955, p. 38). No otra es la razón que lo lleva a afirmar que “la esencia de la obra de arte toca el corazón, no el interés” (1955, p. 19). No obstante, por el mismo motivo, por tocar algo tan poco preciso conceptualmente, tan poco analizable como “el corazón”, necesitamos explicar las formas o las condiciones que suscitaron tal impresión. Mas, la *eficacia de lo estético* no se confunde con una propiedad específica o cualidad diferencial de la materia en cuestión. De hecho, ya en textos como “El lenguaje de las flores”, Bataille había señalado las limitaciones de una estricta perspectiva formalista para pensar las sensaciones intensas que sentimos ante los objetos:

Es vano considerar en el aspecto de las cosas únicamente los signos inteligibles que permiten distinguir elementos diversos. Lo que afecta a los ojos humanos no determina solamente el conocimiento de las relaciones entre los diferentes objetos, sino también cierto estado mental decisivo e inexplicable. De modo que la visión de una flor denota, es verdad, la presencia de esa parte definida de una planta; pero es imposible detenerse en ese resultado superficial: en efecto, la visión de la flor provoca en la mente reacciones de consecuencias mucho mayores debido a que expresa una oscura decisión de la naturaleza vegetal (1929, p. 21)

La experiencia nunca se da con independencia de la objetividad, pero esta no ordena conductistamente nuestras reacciones. En este sentido, uno puede seguir su descripción formalista de los distintos subgrupos de figuras como si fuera el movimiento impersonal y continuo de una cámara (por ejemplo, la de Herzog en *Cave of forgotten dreams*), pero también con una jerga háptica que enfatiza el contacto con los contornos de las paredes, volviéndose evidente el efecto envolvente (por momentos acogedor y por otros amenazante) de la cueva; no obstante, es un exceso en la materia (tanto en la flor como en la imagen), un elemento fortuito el que despierta en nosotros algo no sintetizable en el *aspecto* de las cosas. Tampoco puede explicarse como resultado de una mera proyección: ese algo se me impone (al comienzo Bataille llega a decir, de un modo revelador, que “este punto se impuso solo” (1955, p. 15)). Esa retórica que combina elementos objetivos y subjetivos construye discursivamente la verdad que funda la experiencia en primer lugar: es lo que le permite pensar las correlaciones entre las formas, los efectos que generan y el valor inconsciente (valor “simbólico” o “significación moral” son los términos que utiliza provisoriamente en “El lenguaje de las moral”) que les atribuimos. Así, en Bataille, toda impresión subjetiva no deja de ser un atavismo reprimido: la felicidad o la repulsión, la inquietud o la emoción ante el objeto es todo lo contrario de un supuesto subjetivismo: es la memoria de la especie sedimentada en el sujeto. Es lo que llama, en otro ensayo, la “mentira poética del animal”: la sensación fugaz de inmediatez, de inmanencia con el mundo, de ser uno con el flujo indiferenciado (2022, p. 144), esto es: percibir la semejanza en el abismo de la diferencia. En algún punto, son precisamente la claridad de la figura animal y la precariedad de la figura humana las que permiten postular que allí se manifiesta un salto inesperado que nos perturba. El

razonamiento es vagamente hegeliano: solo porque la animalidad ha sido superada es que podemos tener un conocimiento de ella y representarla realistamente, mientras que las figuras humanas esquemáticas nos inquietan a razón de su insuficiencia, como si el hiato espectacular entre el hombre y su propia imagen revelara angustiosamente una experiencia de lo desconocido, del carácter informe e indeterminado que nacía en aquellos que las pintaban. La artísticidad de las imágenes no está por lo tanto ligada necesariamente a la maestría del trazo sino que, por el contrario, el dibujo de la figura humana emociona sobre todo por lo precario por todo lo que se manifiesta en lo que falta.

Entonces, ni la función, ni el contexto ni el aspecto son lo que instituye la experiencia estética en tanto tal, sino una *sensación de presencia*, aunque fugaz, de un prójimo contenida en el trazo. Es por lo tanto el fulgor imprevisto de una “vida interior” (1955, p. 19), una “trama” (1955, p. 73), un “mundo” (1955, p. 99) que se vuelve sensible y que permite establecer una comunicación con el otro. Derridianamente, uno podría *a priori* decir que todo el ensayo descansa de forma evidente en la construcción de un instante de plenitud en el que el ser se reencuentra o reconcilia consigo mismo, pero rápidamente uno comprende que la comunicación que está en juego aquí nos pone –a razón de una singular dialéctica de reconocimiento y diferencia con ese otro intuido– por el contrario, en un estado incierto, en el que la identidad está todo el tiempo difiriendo de sí misma. Si bien se vuelve evidente que la identificación (Barthes, 1984) o la penetración (Maurette, 2021), operan como soporte de la experiencia, en tanto permiten recrear o elaborar la subjetividad, es esa impresión la que hace tangible “las inestabilidades afectivas, las tensiones irresolubles y los impulsos extra-morales [...] que agitan la subjetividad y la mantienen en un estado de continua indefinición” (Giordano, 2019, p. 185). En la experiencia, lo que hay, por lo tanto, es una desfiguración, cuando no una disolución, de los límites: el objeto se abre más allá de sus formas materiales hacia la vida en ellas contenidas y el sujeto se deshace y pierde sus fundamentos junto con él. De allí que en Bataille la experiencia es siempre experiencia de desubjetivación: lejos de ser un estado enriquecedor y placentero, la experiencia estética se vuelve un momento en el que el sujeto, en la cumbre del éxtasis, es lanzado fuera de sí y abismado en una multitud indefinida de existencias posibles (1943, p. 85). De allí que podamos entender porque, a pesar de que la vivencia singular del ensayista quería

tener validez general, no muchos pudieron apreciar la verdad que nacía en ellas: “el hombre –como afirma Bataille en “La especie humana”, un ensayo que anticipa varias de las hipótesis de *Lascaux*– “suprime de la humanidad a los que desprecia, y desprecia a todos aquellos que *no se le parecen*” (1952, p. 56). Nadie parece querer reconocerse en ese ser salvaje que mataba de día y pintaba de noche. Y quizás por eso mismo la noción misma de “origen” o “nacimiento” que da título al libro –atacada no sin razón por varios comentaristas del texto– lejos de ser una noción simple o discreta, se vuelve un concepto ambiguo, en tanto señala un acontecimiento irreductible a una serie de causas, fuentes o desarrollos inmanentes:

Insisto sobre el asombro que sentimos en *Lascaux*. Esta extraordinaria caverna no deja de sobresaltar a quien la descubre: no dejará nunca de responder a la idea de milagro, que es, tanto en el arte como en la pasión, la aspiración más profunda de la vida. Con frecuencia juzgamos infantil dicha necesidad de ser maravillados, pero volvemos sin embargo a la carga. Lo que nos parece digno de ser amado es aquello que nos sobresalta, lo inesperado, lo inesperable. Como si, paradójicamente, nuestra esencia respondiese a la nostalgia de lograr aquello que sabíamos en un principio imposible. (1955, p. 22).

He ahí la razón de por qué el gesto del genio creador (pero también de quien recibe y es interpelado por aquella imagen), sea pensado como una “solicitud repentina” (1955, p. 98): no el despliegue de lo que ya existía, sino un salto impensado e incalculable. Por eso y no otra cosa las imágenes de *Lascaux* son pensadas como un “milagro”. Es la aparición inmotivada de un misterio, menos verdadero por lo que representan que por el efecto que instituyen: suspensión del mundo práctico, pero también apertura hacia zonas desconocidas. Un “algo” difícilmente conceptualizable u objetivable que arrebató al sujeto. Sin embargo, eso difícilmente nombrable en la percepción de quien ve las imágenes se hace una con la acción decisiva carentes razones de quien las pintó. En este sentido, Bohrer ha afirmado que lo instantáneo no es simplemente una categoría de la fenomenalidad propia de la obra de arte moderna en relación al efecto estético producido (el shock baudelairiano, la epifanía joyceana, la memoria involuntaria proustiana), sino que también designa un modo moderno de concebir el trabajo conceptual (1981, p. 19). En esta línea, podría decirse que el ensa-

yo de Bataille se mimetiza con aquella experiencia de la que habla, sensible para el lector cada vez que el yo que habla es turbado por la pasión que describe. Por eso, antes que las variadas hipótesis especulativas o el análisis formal de las imágenes, son retóricamente esos momentos de emoción repentina que asaltan al yo (las explosiones de felicidad o las recaídas en lo incierto) las que dramatizan una experiencia que acontece siempre en los límites de lo comunicable. Verdad vacilante de una experiencia que el ensayo parece no dominar del todo, pero que precisamente por eso mismo lo vuelve más conmovedor y sugestivo.

Referencias

Bataille, G. ([1929] 2008). “El lenguaje de las flores”. En *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

([1943] 2016). *La experiencia interior*. Buenos Aires: Cuenco del Plata.

([1955] 2003). *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción.

(2022). *La animalidad*. Rosario: Nube Negra-Bulk.

Bohrer, K. H. ([1981] 1994). *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*. Columbia University Press.

Dicker, B; Lee, N. (2012). “But the Image Wants Danger”: Georges Bataille, Werner Herzog, and Poetical Response to Paleoart. En *Time and Mind: The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture* (5, 1, 33-51). <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175169712X13182754067386>.

Gasquet, A. (2003). “Presentación”. En *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción.

Gonzalez, D. (2020). “Borges y la lectura escéptica”. En *El arte como interrogación*. Rosario: Nube Negra-Bulk.

Lorblanchet, M. (2007). "The birth of art". En *Diogenes* (54, 2, pp. 98-109).

Sartre, JP. (2008). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

Barthes, R. (1984). "Mucho tiempo he estado acostándome temprano". En *El susurro del lenguaje*. Paidós.

Maurette, P. (2021). *Por qué nos creemos los cuentos. Cómo se construye evidencia en la ficción*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Giordano, A. (2019). "¿Cómo se cuenta una vida? Apuntes de lectura". *Atenea* (520, pp. 183-193). <https://revistas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/1605>.