

BATAILLE, LASCAUX Y LA DEGRADACIÓN ARTÍSTICA DEL NEOLÍTICO

Bataille, Lascaux and the Artistic Degradation of the Neolithic

IGNACIO BISIGNANO¹ 

Universidad Nacional de Córdoba - Instituto de Humanidades

bisignanoignacio@gmail.com

Recibido: 24/02/2024 – **Aceptado:** 21/10/2024

Resumen

Este escrito tiene el objetivo de otorgar claridad y contundencia a los enigmáticos dichos de Georges Bataille sobre el arte paleolítico de Lascaux que desarrolla en su libro *Lascaux o el nacimiento del arte* (2011). No resulta tan sencillo asimilar las apreciaciones de Bataille sobre Lascaux, ya que denomina esta creación prehistórica como un hecho “milagroso” y excepcional que habilita una “verdad” determinante sobre la condición humana. Dejando de lado la idea de que Bataille sostiene especulaciones metafísicas sin demasiado rigor epistémico y apoyando la tesis de que al leer detenidamente los dichos de este autor puede reconstruirse una idea sólida, coherente y racional sobre su pensamiento respecto al arte, mantengo la siguiente hipótesis: en Lascaux se cristaliza un vínculo íntimo e indisoluble entre lo artístico y la historia, ya que lo que allí está en juego es en realidad la muestra explícita de una concepción desafiante frente a la historiografía tradicional. Este carácter rupturista del arte hace que Bataille deposite allí un tipo de conocimiento singular inaprensible desde la lógica proposicional, positiva o acumulativa que se desarrolla a partir de la revolución neolítica. Para esta tarea, tendré en cuenta las visiones sobre la historia que sostienen autores como Georges Didi-Huberman (2006), Walter Benjamin (2008) y Michel De Certeau (2007), los cuales desde su posición crítica sobre el conocimiento historiográfico contribuyen a esclarecer la enigmática posición de Bataille con respecto al tema.

Palabras clave: Bataille; Lascaux; Arte; Historia; Neolítico.

Abstract

This writing aims to provide clarity and forcefulness to the enigmatic sayings of Georges Bataille about the paleolithic art of Lascaux that he develops in his book *Lascaux or the birth of art* (2011). It is not so easy to assimilate Bataille's assessments about Lascaux, since he calls this prehistoric creation a “miraculous” and exceptional fact that enables a determining “truth” about the human condition. Leaving aside the idea that Bataille maintains metaphysical speculations without much epistemic rigor and supporting the thesis that by carefully reading this author's sayings a solid, coherent and rational idea about his thinking regarding art can be reconstructed, I maintain the following hypothesis: In Lascaux an intimate and inseparable link between the artistic and history is crystallized, since what is at

¹Profesor y Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Becario doctoral del CONICET en el doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba. Se especializa en estética y filosofía del arte, puntualmente en la historia del arte de Hegel y su recepción en el arte contemporáneo. Escribe críticas y ensayos sobre el arte contemporáneo y la escena cultural argentina en el diario *Enfant Terrible* y en la página web *Antesala*.

stake there is actually the explicit display of a conception that challenges traditional historiography. This disruptive character of art makes Bataille deposit there a type of singular knowledge that is incomprehensible from the propositional, positive or cumulative logic that developed from the Neolithic revolution. For this task, I will take into account the views on history held by authors such as Georges Didi-Huberman (2006), Walter Benjamin (2008) y Michel De Certeau (2007), who from their critical position on historiographic knowledge contribute to clarifying Bataille's enigmatic position with respect to the subject.

Keywords: Bataille; Lascaux; Art; History; Neolithic.

Bataille, Lascaux y la degradación artística del Neolítico

Lo que pintaron parece un mapa. ¿De qué? De la compañía en la oscuridad. ¿Quién está? ¿Dónde están? Aquí, llegados de otra parte...

John Berger, 2017

Introducción

En *Lascaux o el nacimiento del arte* (2011), Georges Bataille manifiesta una fascinación que excede el abordaje meramente analítico o descriptivo de las famosas pinturas prehistóricas que albergan las cuevas de Montignac. Sin disimulo, Bataille demuestra un entusiasmo inusitado al referirse a Lascaux, mostrándose decididamente apasionado frente a un fenómeno histórico que considera excepcional. Más allá de las interesantes reflexiones iconográficas sobre las figuras rupestres que el libro nos regala, el mayor énfasis lo encontramos en el carácter “milagroso” del conjunto pictórico abordado; un sentimiento indescriptible parece imponerse quebrantando la emocionalidad de todo aquel que visite la caverna. En este sentido, se presenta una simple y contundente pregunta que desconcierta cualquier análisis detallado en el trabajo de observación de Bataille: ¿por qué impactan tanto las pinturas de Lascaux? El autor intuye que tienen carácter decisivo para la historia de la humanidad; hay un “algo” que otorga una dimensión disruptiva a esta serie de animales pintados hace miles de años en la oscuridad de una cueva: “Nos oprime un fuerte sentimiento de presencia que solo nos dan las obras maestras de todos los tiempos” (2011, p. 19). ¿Cómo ha de entenderse esa presencia tan profunda?

La respuesta parece residir en la intervención temporal que Lascaux impone. Esa espacialidad pictórica paleolítica parece provocar un trastocamiento hacia la concepción tradicional del tiempo histórico. Para Bataille, Lascaux destaca en calidad de presencia artística de temporalidad inmediata, es decir, desligada de las mediaciones que la noción de historia que sostiene la modernidad tradicional impone sobre los acontecimientos singulares. Es por ello que, en el presente escrito, me propongo desarrollar esta enigmática y extraña concepción sobre el trastocamiento del tiempo que este arte prehistórico provoca y, para ello, abordaré la pregunta batailleana sobre la excepcionalidad de Lascaux desde un punto de vista específico: la noción que Bataille sostiene sobre el concepto de historia. Mantengo la hipótesis de que en Lascaux se cristaliza un vínculo íntimo e indisoluble entre el arte y la historia, ya que lo que allí está en juego es en realidad la muestra explícita de una concepción desafiante frente a la historiografía tradicional mantenida por corrientes de diversa índole tales como el historicismo decimonónico o la Escuela de los Annales. Para esta tarea, tendré en cuenta las visiones sobre la historia que sostienen autores como Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin y Michel De Certeau, los cuales desde su posición crítica sobre el conocimiento historiográfico contribuyen a esclarecer la enigmática posición de Bataille con respecto al tema.

El trabajo se estructura de la siguiente manera: en la primera parte se mostrará el asombro que el propio Bataille manifiesta sobre las pinturas prehistóricas de Lascaux, describiendo su carácter excepcional y rupturista en relación a la historia de la humanidad. En la segunda parte, se desarrollará el carácter disruptivo de Lascaux en tanto presencia artística que enfrenta la concepción del tiempo histórico tradicional. Para ello, se hará hincapié tanto en las diversas concepciones historiográficas clásicas, como en teorías sobre la historia que propongan un modelo del tiempo alternativo. En la tercera parte se ahondará en la concepción batailleana de lo heterológico con el fin de comprender el carácter epistémico del arte de Lascaux. Aquí se mostrará que la categoría de lo heterológico es nodal a la hora de comprender de qué manera en el pensamiento de Bataille el arte emerge como oposición y camino alternativo del conocimiento lógico, epistemológico y judicativo que se esconde detrás de la ciencia historiográfica. En la cuarta parte se exhibirán las razones por las cuales Lascaux es una expresión artística única incluso con respecto a otras grandes obras de arte debido su aparición en la era paleolítica, dado que en aquella época existía un contexto vital único que permitía la creación de obras artísticas de una presencia inagotable, presencia que luego será depredada en el proceso civilizatorio que dio sus frutos en la revolución neolítica. En un quinto y último apartado se hará un cierre del escrito afirmando el carácter de “presente” que guardan las pinturas de Lascaux en tanto creaciones rupturistas con respecto a la lógica técnica, urbana y científica que domina en el pensamiento occidental.

1. La fascinación inocultable

El asombro que Bataille muestra frente a las pinturas prehistóricas de Lascaux se hace manifiesto ni bien comenzamos a examinar *Lascaux o el nacimiento del arte*. Bataille justifica su exaltación depositando en Lascaux un hito rupturista no solo en la historia del arte, sino en la historia de la humanidad, resaltando que en este caso la emoción individual indica algo que excede el mero efecto estético de una obra de arte sobre la receptividad subjetiva. La sensibilidad aparece como consecuencia ineludible de una manifestación concreta y objetiva, por lo que Lascaux no es un ejemplo más entre otros de arte rupestre, por el contrario, es un acontecimiento histórico capital que devela el carácter más esencial de la creación humana. Las series superpuestas de animales dibujados en las paredes de esta caverna situada al oeste de Francia expresan una síntesis creativa difícilmente encontrada en otras constelaciones artísticas o culturales. La concentración de libertad y belleza que estas pinturas exhiben nos abren una posibilidad de conocimiento sobre la historia humana única e irrepetible. No se trata solo de algo bello y emocional, para Bataille Lascaux nos regala, sobre todas las cosas, una verdad encapsulada en tanto hecho histórico.

Sin embargo, no resulta tan sencillo asimilar estas apreciaciones batailleanas sobre Lascaux, debido a que denominar esta creación prehistórica como un hecho “milagroso” y excepcional que habilita una verdad sobre la condición humana parece presentarse como una especulación metafísica sin demasiado rigor epistémico. Al abordar el escrito de Bataille sospechamos que sus elogios a Lascaux podrían tratarse de un caprichoso gusto subjetivo revestido de una poética rimbombante, ya que dichos tales como “la certeza triunfa sobre una realidad inexplicable, de alguna manera milagrosa” (2011, p. 21) se presentan como adjetivos ostentosos sin demasiado juicio proposicional. Pero esta desconfianza sobre Bataille puede desarticularse si somos capaces de comprender la crítica a las preconcepciones tradicionales sobre la verdad y el conocimiento que las enunciaciones poéticas batailleanas habilitan. La única manera de entender la seriedad de lo que Bataille está afirmando reside en prestar atención sobre su interpretación de la historia en tanto tal, la cual enfrenta una serie de prejuicios instalados en el sentido común acerca del tiempo, es decir, una idea lineal, acumulativa y positiva del saber histórico. Dicha tarea no resulta sencilla debido a que el programa intelectual de nuestro autor no desarrolla de

modo cristalino su posición acerca del tiempo como problema en la historia del arte. De hecho, son escasos los pasajes en los cuales la problemática del tiempo artístico se trata de modo explícito, razón por la cual es necesario detenerse en esos limitados fragmentos y comprenderlos como consecuencia de una implícita posición sobre el tema. Una vez que logremos enfocarnos en la visión de Bataille sobre la problemática del tiempo, será preciso evidenciar los vínculos de la ruptura temporal de Lascaux con el pensamiento batailleano acerca de los fenómenos humanos que irrumpen la homogeneidad, tales como lo heterológico, lo sagrado, lo excrecional y lo poético. Al analizar su pensamiento sobre aquellas expresiones humanas que quebrantan las identidades del orden civil, productivo e instrumental, tales como los ritos orgiásticos o los tabúes escatológicos, se entenderá de qué manera el arte de Lascaux funciona como una manifestación heterológica que desafía la homogeneización que impone la concepción del tiempo histórico que sostiene la modernidad, y por ende se comprenderán los dichos de Bataille sobre Lascaux como consecuencias naturales de pensamiento en general. Por todo lo afirmado, sostengo que al leer detenidamente los dichos de Bataille y relacionarlos con su pensamiento general sobre el arte y los elementos rupturista de las creaciones humanas, puede reconstruirse una idea sólida, coherente y racional sobre el concepto de la historia que justifica epistémicamente todas las denominaciones “místicas” que este autor atribuye a Lascaux.

2. Ante la imagen y ante el tiempo

En Bataille, el “milagro” de Lascaux concierne centralmente a una problemática temporal debido a que hay algo en esas pinturas primitivas que parecen trastocar nuestra manera habitual de vincularnos con el tiempo, “Son pinturas que no fueron alteradas por la interminable duración del tiempo” (2011, p. 18). La manera en cómo analizamos el pasado desde una perspectiva de acumulación temporal aquí no se aplica; según Bataille, cualquiera que contemple los voluminosos frescos de Lascaux percibe como irrisoria la lejanía de diecisiete mil años que nos separan de su gestación, porque resulta poco creíble que estas figuras tan impactantes sean obra de personas ajenas a todo sesgo de urbanidad o civilización. Se hace patente una distorsión en el tiempo que burla la información que la arqueología y la paleontología nos ofrecen sobre los hombres de la Edad del Reno:

Si entramos en la caverna de Lascaux, nos oprime un fuerte sentimiento que difícilmente experimentamos cuando miramos las vitrinas en las que se exponen los primeros restos humanos fosilizados o sus utensilios de piedra. Es el mismo sentimiento de presencia –de clara y ardiente presencia– que solo nos dan las obras maestras de todos los tiempos. (2011, p. 19)

Esta cita de Bataille nos señala entonces una concepción del arte que quiebra el tiempo, ya que la presencia de una obra artística magistral otorga un sentimiento de presencia y cercanía que desmiente cualquier distancia historiográfica que fuera corroborada mediante datos contrastados. Por ello, Bataille considera a Lascaux como un sitio consagrado esencialmente a la reflexión de la historia del arte y no particularmente a la arqueología o al estudio prehistórico (p. 15): hay un procedimiento en el estudio positivo y técnico de la ciencia historiográfica que no permite comprender la verdad que atesora la caverna de Lascaux, de hecho cada información aportada por estas ciencias representa paradójicamente una deformación del sentido de la realidad formulando barreras que entorpecen nuestra contemplación. En este caso, un tipo de saber nos aleja de otro y lo que aparece en disputa son dos modelos de conocimiento sustancialmente diferentes.

Bataille abraza una concepción del arte que escapa a la acumulación positiva del desarrollo técnico, los juicios proposicionales acerca de hechos amontonados en un *continuum* temporal interminable son inaplicables en lo que atañe al tipo de hechos constituidos por el arte. En efecto, una misma comu-

nidad yuxtapone en el mismo momento histórico dos manifestaciones humanas absolutamente contradictorias: por un lado, un virtuosismo creativo insuperable –las pinturas de animales coloridas y prominentes–, por otro lado, una tecnología grosera y brusca –las puntas de sílex y demás herramientas rudimentarias encontradas–. Mientras el arte de los hombres de la Edad del Reno es equiparable a toda excelsa manifestación creativa de los grandes maestros del Renacimiento o la Grecia clásica, los artefactos de estos evidencian su inmensa lejanía con cualquier dispositivo técnico emergido en la subsiguiente era neolítica resultando una obviedad su diferencia inconmensurable ante todo progreso tecnológico asociado a la era moderna. El sideral contraste entre una dimensión cultural con otra nos conduce a percibir a la vez una extrema lejanía y una extrema cercanía frente a los vestigios de una misma tribu. Pareciera como si el tiempo del arte se mostrara compuesto de diversos presentes yuxtapuestos, y el tiempo de la arqueología y la historiografía tradicional se expresara como una acumulación estratificada y lineal de sucesos homogéneos.

El tiempo artístico desborda su profanación histórica en tanto momento atrapado en la serie causal de datos superpuestos; hay una suspensión de la cadena regulada del imperio material del pasado en favor de una apertura inesperada: “La incomparable belleza y simpatía que despiertan [las pinturas de Lascaux] nos dejan penosamente suspendidos” (p. 21). Ese sentimiento penoso ligado a la suspensión no hay que entenderlo como una fuga temporal que rompe con la materialidad de la historia de modo abstracto. Lo adecuado es interpretar la suspensión en los mismos términos que Schiller entendía al arte: “la suspensión del tiempo en el tiempo” (2018, p. 57), no como una abstracción intelectual que exceda al tiempo ni una manifestación empírica y efímera que se acumularía como rastro insípido al resto de los momentos transcurridos. Para Schiller el arte implica una experiencia eminentemente temporal, pero que tiene la capacidad de sustraerse del anodino mundo material; hay un presente detenido en el mismo tiempo real que no exige una salida hacia las fauces abstractas de los conceptos universales; al contrario, es un recogimiento en el mismo espacio del tiempo.

La belleza de Lascaux guarda un contenido de verdad y conocimiento que no es susceptible de ser aprehendido a través del modelo epistémico del tiempo que compone la historiografía tradicional. Por ello, Bataille encuentra virtuoso el hecho de ignorar casi todo acerca de los creadores de esas emblemáticas pinturas arcaicas:

¿Qué sabemos de los hombres que sólo nos dejaron insaciables sombras, aisladas de cualquier tela de fondo? Casi nada. Sino que estas sombras son bellas, como el más bello cuadro de nuestros museos. Pero la pintura de nuestros museos sabemos las fechas, su autor, el tema y el destino. Conocemos los usos y costumbres, los modos de vida a los que refieren, leemos la historia de los tiempos que los vieron nacer. (2011, p. 20)

Este desconocimiento sobre las condiciones de posibilidad culturales de Lascaux no implica un elogio a la ignorancia o una posición escéptica frente al conocimiento del arte. Lo que se revela es el tipo de saber particular que la creación artística genuina y libre encarna: un conocimiento en donde el espectador deja de imponer información apriorística al objeto al que se enfrenta para acercarse a él de manera directa. Bataille defiende una vinculación abierta entre espectador y obra en la cual se habilita la sorpresa por “lo otro” más allá de que ello resulte inquietante o inasimilable. La otredad deja de constituirse en tanto ejemplo de un saber preconcebido de antemano, ahora ella toca la piel y activa el conocimiento sensible en una simultaneidad de perspectivas, se presenta un corte a la distancia impuesta por todo discurso clasificador y técnico que sitúa la diferencia en una lejanía controlada. Esta apertura no es posible para el *homo faber*, es decir, el humano entendido en su entera dimensión técnica, comprendido en tanto creador de objetos externos a él mismo que exteriorizará como productos exógenos. En contraste con la racionalidad instrumental, el arte exhibe al *homo ludens*, ya que habilita

un vínculo que interrumpe cualquier lógica instrumental y le permite la libertad del juego, esto es, la libre creación genuina sin ningún fin externo situado por delante del gesto creativo, sin ningún modelo situado “por delante” que oprima y condicione la actividad espontánea del presente (pp. 38-41).

En Lascaux, lo diferente asombra y confunde porque se impone una presencia incapaz de ser colonizada por la insistente tendencia a ordenar toda experiencia en un cauce teleológico. Para Bataille, el historiador del arte genuino debe sacarse de encima cualquier pretensión de fijar el pasado en tanto objeto muerto para poder abordarlo en tanto vivacidad permanente. Es en ese mismo sentido en que Didi-Huberman (2006) afirmaba lo siguiente: “Ante una imagen, el presente no deja jamás de reconfigurarse, ante una imagen el pasado no cesa nunca de reconfigurarse” (p. 32). Esto no implica una pretensión de eliminar la distancia temporal ni de afirmar una especie de reencarnación del pasado, es antes bien un enfrentamiento abierto en relación a los vestigios vivaces que nos legaron los individuos de otro tiempo. El saber artístico radica en aquellos destellos que sobrevuelan las operaciones universales que etiquetan cualquier manifestación acaecida en el tiempo. Descubrir lo que desgarrar el cauce regulado habitual del historicismo supone una actitud intempestiva que excede el ejercicio estrictamente racional, logrando así recostarse sobre el impulso sensitivo. Esta reorientación hacia los saberes del cuerpo no conduce hacia una postura irracionalista o romántica, sino que es algo eminentemente filosófico que permite conocer ‘lo que es en tanto que es’ sin invadirlo ni atrofiarlo con estructuras vacuas.

Bataille y Didi-Huberman parecen coincidir en que el saber efectivo exige la aceptación de lo discontinuo e inesperado, y que el ordenamiento temporal esquemático de la historicidad rankeana² o el marxismo ortodoxo³ no permiten el acercamiento a esa discontinuidad propia de lo vivo, “estamos ante un tiempo que no es el tiempo de las fechas” (p. 40).

Debido a la desestimación acerca de las fechas y los “grandes hechos” uno podría pensar que *La Escuela de los Annales* surgida en Francia a mediados del siglo XX –y, por ende, coterránea y contemporánea a Bataille– representa una corriente historiográfica acorde a los planteos estéticos de Bataille y Didi-Huberman, pero si uno atiende a las particularidades de esa escuela de pensamiento comprenderá su disidencia determinante con respecto a la verdad histórica que el arte de Lascaux revela. La Escuela de los Annales fue un centro de estudios muy influyente entre los años 1930 y 1960 no solo en Francia, sino en todo el mundo Occidental; se presentaba como un bastión de la llamada Historia social⁴ que, en contra de la visión fragmentada del sujeto histórico que sostenía el historicismo rankeano, pretendía contemplar una visión global de los actores que construyen la historia haciendo foco en los grandes colectivos sociales (Moradiellos, 2001; Cattaruzza y Palti, 2011).

En este sentido, el historiador Luis Villoro comprende el proceso de transición entre el historicismo de Ranke y la Historia Social como un cambio de enfoque en donde esta última tiene “el foco puesto en grandes colectivos (clases, estados nacionales, etnias) como protagonistas fundamentales del proceso

²Leopold Von Ranke fue ícono y figura predilecta del historicismo decimonónico, quien pensaba que los archivos “hablaban por sí solos” y constituían toda la materia para elaborar una seria y controlada historia de “lo que realmente ocurrió”. Este historiador impulsó una corriente historiográfica sostenida en la objetividad que pudieran brindar los papeles y documentos del Estado. La consecuencia de reducir las fuentes a los documentos del Estado fueron la elaboración de relatos históricos que solo posaban su mirada sobre los acontecimientos acerca de los funcionarios, mandatarios y políticos al mando, es decir, que se hacía fundamentalmente historia política en la que solo las élites gobernantes gozaban de protagonismo. El máximo interés del historicismo radica en vislumbrar las actividades y los hechos referentes al estado y “los grandes hombres” que los movilizan. (Cfr. Bortolotti, 2012)

³El marxismo en clave historicista manifiesta diversas corrientes acerca de la concepción del tiempo. Löwy sintetiza dos posiciones en pugna sobre la herencia del pensamiento de Marx: por un lado, un marxismo ortodoxo que defiende una historia positiva, progresista, acumulativa y lineal, y por otro lado, un marxismo que privilegia el procedimiento dialéctico de la historia, esto es, el pasado en apertura hacia el presente sin que exista “objetividad muerta” (2021, p. 137).

⁴Las categorías conceptuales marxistas fueron una de las máximas herramientas que utilizaba la historia social. Una muestra clara de esto es el llamado *marxismo británico* representado principalmente por Hobsbawm. Esta corriente junto a la Escuela francesa de Annales fueron la principal expresión de la denominada Historia Social.

histórico” (2005, p. 40), además que se propone el objetivo de centrarse en “el poder, la dominación, la dependencia, las acciones resistentes o revolucionarias de las clases y grupos sociales subordinados”. Se intensifica la dialéctica entre los conceptos y las fuentes, ya que se analizan y comprenden a partir de ciertas categorías conceptuales (como el poder, las clases sociales) que permitan concebir una visión más global de la historia. Si el historicismo decimonónico tenía una visión predominantemente empírica y su materia prima eran los hechos, la historia social pretendía captar los grandes procesos y la “larga duración”⁵ de la historia a través de una dialéctica entre lo empírico y lo conceptual. Este enfoque historiográfico representa de manera cristalina el modelo de conocimiento que el arte de Lascaux parece quebrar. Desde la perspectiva batailleana, las grandes estructuras que ordenan la historia en bloques temporales desconocen los chispazos creativos que habilitan otra relación con respecto al tiempo y al espacio; se presenta un proceso en donde la singularidad no tiene otra razón de ser más que un ejemplo de tal o cual gran concepto o grupo. Si hay una corriente intelectual que representa lo que en este escrito hemos llamado “historiografía tradicional”, esta es sin duda la historia social instaurada por la Escuela de los Annales, que por otro lado es un fenómeno académico contemporáneo a los textos de Bataille que aquí analizamos. Por lo tanto, cuando decimos que el “milagro” de Lascaux pone en tensión la “historiografía tradicional” podemos incluir bajo esa acepción tanto al historicismo de Ranke como a la historia social de historiadores franceses de la Escuela de Annales como Marc Bloch, Lucien Febvre o Fernand Braudel (Chartier, 2007).

Frente a los grandes acontecimientos o a los grandes procesos, tanto Didi-Huberman como Bataille presentan una constelación temporal que entrelaza muchos tiempos en un mismo objeto real en el aquí y ahora; frente a la subordinación de la presencia a estructuras conceptuales de largo aliento, el arte en términos batailleanos se construye a base de presentes determinados. La imagen es en cierto modo “atemporal” porque quiebra la cronicidad de eventos muertos al exhibir la capacidad de conjugar en el espacio acontecimientos siempre abiertos a la reconfiguración, de tal modo que puede observarse el gestor de una obra del pasado como un semejante, como una persona tan cercana a nosotros hasta el punto de imaginar naturalmente su presencia a nuestro lado: “el hombre de Lascaux habiendo producido una obra de arte nos asemejaba y que, con toda evidencia, era nuestro semejante” (Bataille, 2011, p. 17).

El “milagro” de Lascaux consiste entonces en la capacidad que tiene el arte de superar la disposición lineal y acumulativa del tiempo, de saltar toda vinculación controlada respecto a la ajenez para colocarnos frente a frente con “lo otro”. La creación libre de una obra artística nos vincula con los hombres del pasado de una manera enigmática, pero no por ello mística o metafísica: “Es un ejemplo de comunicación profunda pero enigmática. Estas pinturas desplegadas frente a nosotros, son milagrosas, nos comunican una emoción fuerte e íntima” (p. 20); ese vínculo nos es extraño y confuso porque justamente irrumpe la domesticación tradicional de los objetos de conocimiento, aquí el pasado no es un producto calibrado al servicio de un esquema conceptual prediseñado, más bien es un entrelazamiento directo entre dos “presentes” que chocan.

De Certau clarifica esa visión rupturista respecto del pasado en oposición al discurso histórico moderno, ya que entre el acontecimiento y su intérprete lo que ocurre es “una alteración mutua que se efectúa objetivamente en una operación. Ya no se intenta revelar “ideas” o “hechos” cuya muestra serían los libros y los documentos” (2007, p. 116); en cambio, el discurso histórico moderno “trae al otro al campo de una comprensión presente y, en consecuencia, elimina la alteridad (...) transformado en objeto, el elemento del discurso histórico transforma en significantes y reduce a algo inteligible para eliminar

⁵Categoría creada por Braudel, principal figura de la segunda ola de la Escuela francesa de Annales (la primera etapa de esta escuela estuvo representada principalmente por Bloch y Febvre, quienes insistieron enérgicamente acerca de las ideas de historia total y grandes procesos o grandes transformaciones. Por ello, la Escuela francesa de Annales funcionó como el centro fundador y neurálgico de la historia social).

este peligro” (p. 118). Siguiendo al autor, podríamos afirmar que Bataille concibe al arte genuino justamente como la aceptación de ese peligro que rodea a “la otredad”; antes que evasión, se certifica un enfrentamiento que conduce al vértigo y la desconexión. Lo “otro” –en el caso de Bataille, la obra de arte– queda liberado de una relación de dominación, el objeto deja de ser cooptado por el sujeto como un ente domesticado y pasa a reinar una relación dialéctica de equivalencia en donde ambos polos involucrados se enfrentan y se reconfiguran mutuamente. Lo propio y lo ajeno se encuentran yuxtapuestos en una misma coordenada provocando justamente la perturbación que Bataille describe sobre Lascaux: “mientras nos frotamos los ojos, nos decimos ¿será posible?, la evidencia de la verdad responde al deseo de estar deslumbrados, propio del hombre” (2011, p. 21). Aquí la “verdad” se posiciona desde el lado de una experiencia súbita y desconcertante, justamente, es un choque que exige la presencia corporal. El juicio estético de tradición kantiana queda excluido en esa pura inmediatez batailleana, el modelo epistémico que exige proposiciones capaces de corroborar hechos determinados languidece frente a la particular experiencia que ofrecen las grandes obras de arte (Kant, 1991). No estamos en presencia de un territorio conceptual que juzga y comprende un territorio material que le es ajeno, aquí todo ocurre en el mismo espectro de manifestación, no existe tal cosa como un hecho fijo susceptible de ser interpretado, lo que se presenta es una co-creación en acto de una verdad impregnada de materia sensible. Es una manifestación sensible que aparece en tanto tal sin responder a algún ordenamiento externo, es decir que no depende de categorías, juicios ni de conceptos que prefiguren las formas visibles en tanto fenómenos subordinados. Es lo que Deleuze identifica como “hecho pictórico”, esto es imagen sin semejanza ni duplicación, una unicidad que deja de ser un instrumento para referirse a algo externo y que resiste la subordinación en tanto ser para otro, para entronizarse como un ser para sí. El arte sería entonces una presencia que no se subordina a ninguna otra cosa, solo es un ‘ser en tanto que ser’ (Deleuze, 2007, pp. 70-77).

3. Lo heterológico y su vínculo con el arte

El fenómeno batailleano de la “otredad” insubordinada frente a cualquier elemento normalizador, que el arte de Lascaux manifiesta de manera insoslayable, puede tomarse como una expresión más de lo que el propio Bataille entiende por “heterológico”. Dicha categoría es nodal a la hora de comprender de qué manera en el pensamiento de nuestro autor el arte emerge como oposición y camino alternativo del conocimiento lógico, epistemológico y judicativo. De hecho, el vínculo entre lo heterológico y lo artístico es tan estrecho que el propio Bataille suele emparentar ambas dimensiones en un mismo cauce descriptivo, adscribiendo rasgos y modos de aparecer muy similares.

Lo heterogéneo aparece como elemento de oposición disruptivo a lo que Bataille llama “lo homogéneo”, esto es, el orden estructurante y modélico que las comunidades humanas construyen con el fin de predecir y administrar la convivencia en términos civiles y productivos, por lo que lo heterogéneo se aborda en tanto elemento de negatividad, destaca en su naturaleza desafiante y rupturista frente a la constitución planificada (Bataille, 2018, pp. 29-40). Toda sociedad atávica parece regirse por determinadas reglas y prohibiciones que regulan la actividad conjunta y permiten la administración productiva de la vida que como tal hacen posible la planificación y la contención de la diferencia. Esta inclinación hacia lo homogéneo conduce a prácticas totalizantes que sintetizan o subordinan la singularidad disonante con el fin de garantizar una existencia predecible capaz de combatir tanto las carencias elementales como las pulsiones violentas y desestructurantes de los individuos. Bataille sostiene que el carácter rupturista de lo heterogéneo responde a un reflejo humano primigenio tendiente a la expulsión, la transgresión y el exceso que tensiona y contradice el impulso colectivo de identidad y ordenación. En textos como *La estructura psicológica del fascismo* (1993), *La conjuración sagrada* (2003) o *La noción de gasto* (1974), Bataille deja en claro que pese a toda pretensión totalizante, las comunidades expulsan un

resto inasimilable heterogéneo dispuesto a desequilibrar el balance proyectado en lo semejante, por lo que lo desemejante se impone de modo irrefrenable. Este excedente inclasificable suele contenerse en el seno ritual y religioso que matiza y vehiculiza los tabúes y las prohibiciones en tanto contextos de descarga, éxtasis y excreción, lo que permite comprender la distancia sideral entre lo homogéneo y lo heterogéneo a partir de la clásica división entre lo sagrado y lo profano depositando, por un lado, el orden, la medida, la productividad y la identidad en la dimensión profana y, por el otro, el caos, el desenfreno, la reproductividad y la excreción en la dimensión sagrada. De este modo Bataille afirma: “División de los hechos sociales en hechos religiosos (prohibiciones, obligaciones y realización de la acción sagrada) por una parte, y hechos profanos (organización civil, política, jurídica, industrial y comercial) por otra” (2012, p. 248).

En el escrito póstumo *El valor de uso de D.A.F Sade* (2012), Bataille profundiza la división entre lo sagrado y lo profano a través de las categorías de la “identidad” y la “excreción” debido a que los hechos religiosos se caracterizan por desplegar impulsos colectivos excrementales u orgiásticos en oposición a las instituciones políticas, jurídicas y económicas situadas en el espectro de identidad de los hechos profanos. Bataille coloca la excreción del lado de lo heterogéneo y lo sagrado, “identidad elemental de los excrementos (esperma, menstruaciones, orina, materias fecales) y de todo lo que ha podido ser considerado como sagrado, divino y maravilloso” (p. 249). Aquí excretar implica expulsar un cuerpo extraño en un acto de ruptura total. Todo lo contrario sucede con la “identidad”, categoría que Bataille entiende como proceso de apropiación y asimilación en busca de la homogeneidad, lo cual implica una identificación entre un sujeto poseedor y el objeto poseído, relación invertida a lo que ocurre en la excreción.

Ya Emile Durkheim consideraba que la diferencia entre lo sagrado y lo profano constituye una heterogeneidad absoluta, esto es, un contraste sideral que no parece encontrar ningún sitio de contacto posible a tal punto que Durkheim afirmaba de manera contundente lo siguiente:

En la historia del pensamiento humano no existe otro ejemplo de dos categorías tan profundamente diferenciadas, tan radicalmente opuestas entre sí (...) lo sagrado y lo profano han sido concebidos por el espíritu humano, en todo lugar y tiempo, como dos géneros separados, como dos mundos entre los cuales no hay nada en común. (2012, p. 34)

Esa diferencia absoluta que marca Durkheim permite adentrarse en la concepción de lo heterológico batailleano, ya que desde la ajenidad y la negación podemos comprender qué elementos quedan por fuera de su contenido. Sin embargo, resulta difícil determinar de manera positiva el contenido de lo heterogéneo, porque justamente lo que trastoca la forma modélica no se presenta como una forma alternativa, sino más bien como algo “informe”. “El elemento heterogéneo (...) permanece indefinible y sólo puede ser fijado a través de negaciones” (Bataille, 2012, p. 254). Estamos frente a un elemento social que no encuentra relación en la cadena de reglas y mediaciones sociales que conforman lo homogéneo, es un “algo” sin relación ni medida, por lo que lo exógeno aquí se caracteriza por la negación; es una abyección imposible de comprender o domesticar. Si la diferencia entre lo heterológico y las categorías racionales sostenidas en el principio de identidad y asimilación es insalvable, entonces cualquier intento de aprehensión lógica del término en cuestión se muestra estéril e inapropiada: “la pura y simple objetivación de su carácter específico culminaría en incorporación dentro de un sistema intelectual homogéneo, es decir, en una hipócrita anulación del carácter excremental” (p. 255), por lo que quizás el camino para adentrarse epistémicamente en los restos heterológicos de lo humano resida en otro campo cognoscitivo ajeno tanto a la dinámica política civil como al aparato científico racionalista.

Al analizar la obra del Marqués de Sade, Bataille despliega una vía epistémica alternativa a las coordenadas homogéneas de la identidad y la abstracción para referirse a la abyección de lo heterológico,

y esto sucede porque el núcleo del pensamiento de Sade, al manifestar de modo lacerante el costado excremental e inasimilable de la vida humana, exige un vehículo de expresión disruptivo y anómalo que, en este caso, se sintetiza en la ficción poética:

Dado que Sade ha expuesto su concepción de la vida terrestre de la manera más insultante (dado asimismo que no es posible exponer inmediatamente dicha concepción de otra manera que bajo una forma terrorífica e inadmisibles). Podrían afirmar fácilmente que el valor fulgurante y sofocante que quiso dar a la existencia humana es inconcebible fuera de la ficción; que sólo la poesía, eximida de cualquier aplicación práctica, permite disponer en cierta medida de la fulguración y de la sofocación que tan impudicamente intentaba provocar el Marqués de Sade. (p. 247)

Para Bataille, el sadismo representa la irrupción de las fuerzas excrementales –“violación excesiva del pudor, excreción violenta del objeto sexual proyectado o ajusticiado con motivo de eyaculación, interés libidinoso hacia el estado cadavérico, el vómito, la defecación” (p. 246)–, y esta ofensiva y degradante propuesta literaria da cuenta de una virtud inigualable, ya que al quedar claro que en las zonas heterogéneas y excrementales de la vitalidad humana la funcionalidad del lenguaje prosaico de la ciencia se vuelve inconducente, cobra otro sentido la potencialidad singular de la palabra poética. El discurso ficcional eximido de cualquier disposición instrumental guarda el mérito de volver asequible lo opaco y esto sucede por la capacidad poética de saltar la identidad conceptual sostenida en la subordinación del objeto presente a las herramientas judicativas que impone el sujeto. El uso no convencional de las convenciones lingüísticas que lleva a cabo la poesía habilita un discurso posible sobre lo que no parecía dispuesto a ser nombrado, permite conocer la fuga efectiva de lo homogéneo sin caer en métodos epistemológicos anclados en la misma homogeneidad; el quiebre que realiza Sade en la poesía da muestras de un acercamiento a la presencia misma de lo heterológico sin vulnerar ni esquivar su propio despliegue de manifestación. Es, en este sentido, que en *La felicidad, el erotismo y la literatura* (2001), Bataille describe a la poesía como una transgresión que “arruina la actividad eficaz” (p. 389) y que en ese gesto suspende toda subordinación a la predicción técnica de las acciones humanas: “Subsiste la visión del instante presente, que aparta al ser de la preocupación por los instantes venideros. Como si hubiera muerto la serie de los instantes, que ordena la perspectiva del trabajo” (p. 389). Aquí también podemos corroborar la insistencia del autor de comprender la acción artística en términos de ruptura temporal debido a que el mero hecho de sostener el presente singular de una vivencia concreta implica la liberación de la cadena regulada del tiempo acumulativo. Al igual que ocurre en Lascaux, la poesía implica una resistencia al sentido homogeneizador y abstracto de la conducta instrumental del *homo faber* sostenida en una jerarquización de lo que “está por venir” por sobre el “ser ahí” del presente. La poesía responde a la impronta del *homo ludens* de suspender el orden temporal de acciones venideras acumuladas en una concepción lineal, lo poético reside en una libertad creativa sostenida en la finalidad en sí misma del juego. (Bataille, 2011, pp. 38-41). Es de esta manera que el arte verdadero constituye para Bataille algo “milagroso”, porque atraviesa las mediaciones de identidad y abstracción que bloquean el acceso a la presencia concreta de “lo otro”. Lo mismo sucede en Lascaux, lugar en el que la presencia sensible de una verdad artística encapsulada en el tiempo quiebra la homogeneidad conceptual del trazado histórico tradicional; allí las pinturas que pueblan la oscura caverna saltan todo tratamiento controlado respecto a la ajenidad para colocar la subjetividad frente a frente con la diferencia. Sea en la poesía o en la pintura, lo artístico verdaderamente genuino y libre regala una experiencia vital que desarticula el esquema de identidad que estructura el mundo profano, el arte, como bien expresa Bataille en *Breve historia del erotismo* (1970), se vincula al éxtasis de la experiencia sagrada (p. 38).

Por lo dicho, podemos entender cómo el arte no se encuentra inmerso en la acumulación del tiempo

y el orden profanos, sino más bien en la suspensión y disrupción de la vivencia sagrada, de modo que las creaciones artísticas erosionan la prosa burguesa y se adentran en la poética de la presencia vital.

La vinculación de lo sagrado y el arte no implica una filiación directa entre el arte y lo religioso, teniendo en cuenta que lo sagrado puede ser interpretado como un concepto de mayor amplitud y riqueza, esto es, como un concepto caracterizado centralmente por su referencia a experiencias vitales que barrunten la lógica determinista de la homogeneización profana. En este sentido, coincido con la lectura sobre el tema de Natalia Lorio –investigadora en filosofía y especialista en el pensamiento de Georges Bataille–, la cual propone que lo sagrado batailleano destaca sobre todo por su capacidad de plantear una crítica a la modernidad secularizada, siendo este término capaz de adecuarse a problemas y fenómenos no religiosos (Lorio, 2013). De hecho, en *Breve historia del erotismo* (1970), Bataille articula una concomitancia entre poesía y éxtasis connatural a cualquier creación poética más allá de su relación a un contexto sacramental (p. 38).

Si en *Lascaux o el nacimiento del arte* (2011) quedaban dudas sobre qué significaba el “milagro” que el arte provoca, al analizar la reconstrucción de lo homogéneo y lo heterogéneo que Bataille desarrolla y al tener en cuenta su deriva artístico-poética anclada en el Marqués de Sade podemos entender de manera coherente y concreta la especificidad del arte en el conocimiento de lo heterogéneo. Sin embargo, más allá de cualquier emparejamiento que podamos encontrar entre diversas variantes del arte en tanto expresiones de lo heterogéneo, para Bataille las pinturas de Lascaux guardan una especificidad artística difícilmente encontrada en otras creaciones humanas, hay allí una virtud excepcional que ninguna obra posterior ostenta y ese rasgo distintivo responde a una condición epocal: el momento histórico en el cual las primitivas pinturas fueron trazadas permite la presentación de un contenido único que colisiona del modo más contundente con las mediaciones históricas sucesivas del desarrollo tecnológico urbano; Lascaux es un parteaguas sin precedentes ni homologaciones futuras debido su aparición en la era paleolítica.

4. El refugio paleolítico

No es casual que Bataille encuentre una experiencia artística tan contundente en Lascaux, dado que allí se exhiben pinturas del período paleolítico, y es necesario recordar que las creaciones pictóricas de este período suelen tener una impronta de singularidad y presencia innegable. Según el historiador de arte Arnold Hauser, las pinturas paleolíticas exhiben una espontaneidad asombrosa, su trazo instantáneo es tan virtuoso que puede compararse al arte impresionista del siglo XIX. Esto se debe a que los pintores de las cavernas pintan lo que realmente ven, no lo que conocen; antes de atrofiar la figura con una imposición teórica, dejan que la mano se desplace libre en su acto de crear presencia genuina, es “una impresión visual directa, pura, libre de añadidos o restricciones intelectuales” (2016 p. 14). ¿No es justamente este semblante lo que, para Bataille, permite la creación de una verdad contundente en Lascaux? Al no contar con la previsión de la agricultura y la ganadería, los cazadores-recolectores necesitaban observar detenidamente los movimientos y las conductas de todo animal que los acechaba, no solo para cazarlo, sino también para evadirlo y escapar de su peligrosa ferocidad. Esa capacidad de observación desaparece en el Neolítico, período en el cual la naturaleza comienza a domesticarse, ordenarse y reprimirse. El mundo conceptual neutraliza la exterioridad empírica y toda experiencia es abordada desde los lentes de las ideas abstractas: la mediación de los universales convierte lo particular en meros ejemplos indicadores o simbólicos. Por ello, el arte neolítico es un arte geométrico, esquemático y rígido que usa las figuras para fijar una idea o un concepto, es decir que abandona la plenitud de la vida concreta y la minuciosidad de los detalles. Si en el Paleolítico “la ajénidad” era libre y genuina, en el Neolítico se coloniza. La revolución neolítica es justamente la creación de la dualidad, de un terreno propio y un terreno ajeno, de un polo conceptual que domina y un polo material que es

dominado, de un espectro conocido y un espectro desconocido; “El mundo se divide en dos mitades, y el hombre se ve a sí mismo escindido. Una realidad y una suprarrealidad, un mundo fenoménico visible y un mundo espiritual invisible, un cuerpo mortal y un alma inmortal” (Hauser, 2016, p. 26). Los temerosos cazadores vivían en la pura exterioridad, no contaban con la mediación conceptual que reflexiona y duplica el mundo. Es a partir del Neolítico en donde el presente se ve conquistado por una estratificación del tiempo; los calendarios y las fechas conmemorativas dotan de homogeneidad y repetición al acontecer de la vida; los acontecimientos se muestran previsibles y controlables desestimando el peligro ciego de la espontaneidad (Childe, 1936, pp. 90-105). Si bien en el neolítico esta impronta humana de orden, previsibilidad y acumulación mostraba su cara más rudimentaria, lo cierto es que ese momento determinaría el cambio más importante en la historia de la humanidad en relación a la noción del tiempo.⁶

Es interesante notar como Bataille percibe cierta fatalidad o decadencia en el fenómeno de desarrollo urbano-tecnológico, describiendo la aparición histórica de la ciudad como un momento en el cual la presencia concreta de lo vivo se muestra eliminado y sustituido por un compendio de nociones abstractas. Estas ideas no son tan explícitas en su desarrollo sobre Lascaux, pero sí podemos encontrar referencias claras y precisas en *El valor de uso de D.A.F. de Sade* (2012):

La homogeneidad formal realizada en las ciudades entre los hombres y su entorno sólo es un aspecto subsidiario de una homogeneidad mucho más consecuente, que el hombre ha establecido a través del mundo exterior sustituyendo por doquier los objetos exteriores, a priori inconcebibles, por unas series clasificadas de concepciones o de ideas. (p. 251)

Aquí se ve como la ciudad simboliza el avasallamiento de la otredad en un proceso de asimilación, colonización y depuración. De alguna manera, el avance civilizatorio provoca una pérdida irrecuperable que cercena la posibilidad de éxtasis y conmoción que puede otorgar un espacio pictórico como Lascaux. La implacable capacidad de ordenar el mundo según clasificaciones e ideas atenta contra el arte genuino y verdadero en su afán de vetar la posibilidad de contacto concreto entre el sujeto y la ajenidad, el borramiento del “choque” entre la diferencia genera un ensimismamiento de lo propio difícilmente reconstruible. Es por ello que, para Bataille, el proceso de homogeneización se encuentra siempre al lado del fenómeno de la urbanización, el antídoto arquitectónico contra lo heterogéneo expresa como ninguna otra cosa la operación central de la productividad técnica y la homogeneización: “Homogeneidad general, como la que establece el arquitecto entre una ciudad y sus habitantes (...) La identificación de todos los elementos que componen el mundo ha sido perseguida con una obstinación constante” (p. 251).

La modernidad cristaliza esa obsesión humana de controlar todos los órdenes de la vida en un cauce homogéneo, hay un sesgo determinante en la ciencia positivista moderna en tanto modelo mecanicista capaz de purgar cualquier contingencia “desagradable”. El imperio de las reglas y las leyes predictoras de toda conducta natural, jurídica o histórica son consecuencia de una metódica homogeneización de la pluralidad de lo existente. Sin embargo, la domesticación de la diferencia perpetrada por la mentalidad moderna convive con un impulso epocal de aventurarse hacia lo nuevo, es decir que el ansia de cambio y novedad complejiza aquella ambición controladora. Si en el Neolítico, en la antigüedad y en la Edad Media vemos nítidamente una concepción del mundo y de la historia circular, en la que todo suceso tiende a repetirse y el cambio es solo una manifestación de renovación del pasado (Eliade, 1994; Koselleck, 1993), el sujeto moderno, en cambio, se muestra lanzado hacia lo desconocido, de tal

⁶“El hombre triunfa sobre la naturaleza y se independiza del destino, el azar y la casualidad. Comienza la era de la previsión organizada de la vida. Comienza la diferenciación de la sociedad en estratos y clases, en privilegiados y oprimidos, explotadores y explotados. Se establece la organización del trabajo, el reparto de funciones, la especialización de los oficios. Los grupos sociales se organizan en comunidades cerradas sedentarias y estables en contraste con la irregularidad anárquica del paleolítico” (Hauser, 2016, p. 23).

manera que para él lo que ocurrirá en el futuro no responde a una reposición de otro tiempo, sino a la aparición de sucesos novedosos. Pero, como bien indican los estudios de José Luis Romero (2008),⁷ Tzvetan Todorov (2007)⁸ y Michäel Löwy (2021)⁹, esta novedad moderna no implica una ruptura con el modelo de planificación y control temporal, ya que la totalidad de los momentos pospuestos en el porvenir están llamados a ocupar un espacio vacío en la que cualquier novedad se depura en una lógica cuantitativa y homogénea. Lo nuevo no destaca en tanto singularidad y diferencia, sino en tanto eslabón adicional de una cadena de momentos lineales clasificados en una lógica espacial. El tiempo se presenta como una variable idéntica a sí misma que muestra novedad en el solo hecho de rellenar un espacio vacío, por lo que los acontecimientos son una suerte de contenido domesticado por la forma automática de la espacialidad temporal, reduciendo cada presente a una futura gota dentro de un mar temporal infinito, rectilíneo e indiferente.

Frente a esta concepción del tiempo lineal y homogéneo, Bataille parece anteponer un ámbito lleno de tiempo actual, o al menos eso es lo que emerge en las cavernas de Lascaux. La interpretación batailleana de estas pinturas paleolíticas enuncian una concepción abierta del tiempo en la cual los acontecimientos se caracterizan por la fogosidad de su presente, siempre dispuesto a nuevas relaciones y afecciones. En el modelo positivista moderno el presente no tiene sustancia, siendo un ítem destinado a ocupar un espacio de dirección única en donde únicamente interesa el pasado y el porvenir; es decir, no existe el presente en tanto dimensión atendible en su manifestación concreta, sino tan solo en tanto extracto clasificable en las arcas conceptuales de los anales de la historia (Carr, 1981). Bataille observa en Lascaux un fenómeno que se resiste a ser amontonado en la cadena indistinta de la temporalidad lineal, Lascaux exige presencia, sus imágenes reclaman una incesante reconfiguración que dota al pasado de vitalidad continua. No existe posibilidad de encausar las figuras de Lascaux en tanto información histórica delimitada y cerrada, cualquier visión unilateral de la historia claudica ante la dialéctica inmanente que esos frescos irradian. Es así como Bataille interpreta este excepcional fenómeno pictórico desde una visión benjaminiana del tiempo, ya que también para Walter Benjamin los juicios de la historia no son en absoluto definitivos ni inmutables: el porvenir puede reabrir expedientes históricos “cerrados”, anacrónicos. En Benjamin (2008), la verdad histórica se encapsula en mónadas, esto es, constelaciones del tiempo que resisten a su neutralización en la cronicidad mecánica y por ello se muestran a contrapelo de la historia. Las mónadas son “contra temporales” en cuanto que se presentan como hechos abiertos y siempre “presentes”, capaces de elevarse por encima del aplastante ejercicio historiográfico que coloca el pasado como exterioridad muerta, y dignas de postular, frente a ello, el pasado en tanto fogosidad viva, en tanto relámpago fugaz que disecciona la previsibilidad del ordenamiento acríptico del tiempo (2008, pp. 40-55). Quizás la neutralización de la sustancia abierta de la historia puede ser más efectiva al toparse con vestigios técnicos o fósiles como ocurre con las pun-

⁷Los intelectuales del Renacimiento representan la primera etapa de racionalización de la experiencia burguesa. Apelaron, no ya a la fortuna, sino al símbolo del ciclo que aparece en Giordano Bruno, en todo el panteísmo, y se prolonga hasta Vico en el siglo XVIII. En el ciclo la historia se mueve, pero de una manera que implica cierta estaticidad, pues cada sociedad desarrolla ciertos pasos que finalmente vuelven a un nuevo punto de partida. Esta es el germen de las teorías del eterno retorno Nietzsche y Spengler, que darán sustento a lo cíclico dentro del mundo de la modernidad industrial. Es una suerte de intento de encontrar unidad en la diversidad; un límite a la imagen de que la humanidad está lanzada a una transformación sin fin. Esta concepción cíclica concilia la concepción dinámica de la historia con la idea de freno. La idea de que el mundo está lanzado hacia algo asusta, como asusta el principio final de la profanidad, y esto origina una tendencia a cubrir y frenar esas concepciones. La historia se mueve, pero no hacia el vacío y la nada. La idea burguesa de progreso sufre turbulencias en la Revolución industrial y el Romanticismo, que le imprime la variante dialéctica –de Hegel a Marx– y a su vez restaura la teoría del ciclo” (pp. 55-56).

⁸Todorov trabaja esta idea respecto a la mentalidad europea de los siglos XV, XVI y XVII. El autor considera que el sujeto moderno expresa superficialmente una predisposición a lo desconocido y a la novedad, pero en su esencia más profunda aún no pudo quitarse de encima su “miedo medieval”, es decir, su tendencia a la repetición, lo conocido y lo circular en tanto antídoto para apaciguar lo impredecible de la espontaneidad y el futuro. En la modernidad europea “Lo otro” en realidad nunca se conoce o se enfrenta, solo se coloniza o se asimila a lo propio (pp. 34-50).

⁹La socialdemocracia se decidió por una concepción del progreso que no tenía relación con lo real, sino que formulaba una pretensión dogmática. La idea de un progreso de la especie humana a lo largo de la historia es inseparable de la idea de su marcha a través de un tiempo homogéneo y vacío” (p. 36).

tas de sílex o los huesos humanos, pero la verdad que impone el arte revela una concepción temporal fisurada que se aparte de la maniquea concepción del progreso y la continuidad histórica. Contra la concepción historicista cuantitativa del tiempo histórico como acumulación, Bataille, al igual que Benjamin, esboza una concepción cualitativa y discontinua de ese tiempo. En Bataille el arte genuino y verdadero no permite una dirección única, cada obra es una imagen abierta que se apega a un anacronismo, es decir, a un quiebre heterogéneo sobre las continuidades fabricadas. El arte es un ser vivo y en movimiento, no es susceptible de ser neutralizado en tanto información petrificada y de lectura unidireccional.

Apartado final

Cómo se anunciaba en la hipótesis inicial de este escrito, en Lascaux se cristaliza un vínculo íntimo e indisoluble entre el arte y la historia, por lo que responder a la pregunta sobre la ‘presencia’ contundente de las pinturas paleolíticas implica comprender lo que Bataille piensa sobre el arte en lo que hace a su dimensión temporal y disruptiva. Efectivamente el arte en términos batailleanos enuncia un contenido epistémico, allí está en juego un saber que merece ser develado, pero para Bataille el hecho artístico de Lascaux no puede ser analizado bajo las prescripciones de un juicio proposicional tradicional de la forma lingüística del tipo “S es P”, en las cuales se coloca un sujeto gramatical junto a sus relaciones o atributos. La clásica duplicación de hechos materiales y juicios susceptibles de ser verdaderos o falsos según su correspondencia no pueden ser aplicados a la manifestación de la belleza genuina. Fenómenos como el arte de Lascaux son imposibles de subordinar y agotar en un cúmulo de juicios aseverativos. La ‘presencia’ de las icónicas pinturas paleolíticas exigen un tratamiento anómalo y heterogéneo, derraman un lenguaje poético, esto es, un lenguaje que no duplique ni subordine una realidad si no intenta expresarla en su espectro de manifestación único. Si Bataille parece oscuro y enigmático al referirse al arte de Lascaux es porque allí se manifiesta la imposibilidad de hablar sobre el hecho pictórico bajo categorías depuradas, claras y comunes. Resulta preciso, por tanto, abocarse a un lenguaje poético y rupturista capaz de enunciar aquellos fenómenos que desbordan el universo asimilado por la prosa tradicional, es pertinente adentrarse en un lenguaje heterológico que pretenda indicar las fugas inasimilables de toda creación humana. Intentar mostrar la verdad de un hecho artístico implementando el lenguaje proposicional clásico, lo que implica tratar el fenómeno como si este fuera un hecho empírico vulgar, implicaría un intento destinado al fracaso.

Descartando el uso de juicios claros y abstractos, las cavernas de Lascaux pueden describirse a partir de la negación y la disputa, es decir, entendiendo aquello a lo que el arte allí presente se enfrenta y quebranta ¿Qué es lo que combate Lascaux? Combate la estructura clásica del tiempo, enfrenta la técnica histórica de ordenar hechos bajo proposiciones aseverativas. Por ello, en Bataille es indisoluble el análisis del arte y el análisis del tiempo a la hora de entender esa presencia contundente que emerge como incógnita inicial, comprender las reflexiones sobre el arte que aquí Bataille realiza implica adentrarse en la concepción alternativa sobre el tiempo histórico que él mismo propone.

Resulta difícil asimilar un modelo de la historia de características tan disruptivas con respecto al sentido habitual y corriente de la medición del pasado, es naturalmente confuso incursionar en una noción temporal que combata una visión lineal y homogénea del tiempo. En este trabajo hemos expuesto reflexiones que defienden una visión del tiempo alternativa –como son los casos de Didi-Huberman, De Certau o Walter Benjamin– con el fin de clarificar este modo de pensamiento que se presenta oscuro y enigmático pero, como hemos justificado, resulta a la vez coherente, racional y revelador.

Accesoriamente, y en clave de otorgar un ejercicio más que permita contribuir a la tarea de expurgar los rasgos oscuros del modelo alternativo sobre el tiempo histórico, quizás sea pertinente alejarse de

las imágenes mentales asociadas a líneas, puntos, relojes y sucesos amontonados, y abordar modelos metafóricos de otra índole. John Berger contribuye magistralmente a dicha tarea en sus escritos sobre las cuevas de Chauvet, un emplazamiento plagado de arte paleolítico. Al analizar dichas cavernas francesas, Berger escapa a pensar el pasado y el futuro como un “atrás” y un “adelante” del presente, escoge situar los acontecimientos temporales en tanto instancias partícipes de un espacio contiguo y común, escoge colocar el pasado “al lado” del presente, pero no en una convivencia mágica o espiritual, sino más bien como una instancia situada en otra parte, es un “presente” que se deposita en “otro lado”:

La mayor parte de las pinturas conserva la extraordinaria frescura de lo que se trazó en ella. Y esta inmediatez echa por tierra todo sentido lineal del tiempo. [...] ¿En qué tipo de espacio imaginario vivió el hombre de Cro-magnon [Chauvet]? Para los nómades la noción de pasado y la de futuro quizá estén supeditadas a la experiencia de *en otra parte*. Algo que ha desaparecido, o que espera, está oculto en algún lugar, en otra parte. Una ausencia –como sucede en el caso de los muertos– se siente siempre como una pérdida, nunca como un abandono. Los muertos están escondidos en *otra parte*. (pp. 78-79)

El pasado no está a la zaga del presente, sino que lo interpela en una constelación mutua: ¿Qué constelación interseccional de pasado, presente y futuro es más vívida y contundente que una obra de arte? El arte de Lascaux es para Bataille una suspensión del tiempo en el tiempo, una mónada temporal enfrentada a la neutralización de la linealidad acumulativa, un pasado que no deja de reconfigurarse, un presente que no cesa jamás de reconfigurarse.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1970). *Breve historia del erotismo*. Calden.
- Bataille, G. (1974). La noción de gasto. En *La parte maldita* (pp. 25-43). Edhasa.
- Bataille, G. (1993). *La estructura psicológica del fascismo*. Pre-textos.
- Bataille, G. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo editora.
- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada*. Adriana Hidalgo editora.
- Bataille, G. (2011). *Lascaux o el nacimiento del arte*. Alción Editora.
- Bataille, G. (2012). El valor de uso de D.A.F. de Sade. En *Obras Escogidas* (pp. 244-264). Barral editores.
- Bataille, G. (2018). Definition of heterology. *Theory, Culture and Society*, 35(4-5). <https://doi.org/10.1177/0263276418790349>
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ítaca.
- Berger, G. (2017). *Sobre el dibujo*. GG.
- Bortolotti, M. (2012). Rompiendo tradiciones: la renovación historiográfica de la historia social. En Cristina Viano (ed.), *Miradas sobre la historia* (pp. 55-72). Prohistoria.
- Carr, E. (1981). *¿Qué es la historia?* Ariel.
- Cattaruzza, A. y Palti, E. (2011). Panel inaugural del ciclo: Historia, ¿Para qué? En *Historia, ¿Para qué? Revisitas a una vieja pregunta* (pp. 25-45). Prometeo.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa.
- Childe, G. (1936). *Los orígenes de la civilización*. FCE
- De Certeau, M. (2007). Lo ausente de la historia. En *Historia y psicoanálisis* (pp. 115-123). Universidad Iberoamericana.

- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Durkheim, E. (2012). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*. Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1994). *El mito del eterno retorno*. Altaya.
- Hauser, A. (2016). *Historia social de la literatura y el arte I*. Debolsillo.
- Kant, E (1991). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Monte Ávila.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.
- Lorio, N. (2013). La potencia de lo sagrado y la comunidad. Un rastreo de Durkheim a Bataille en el Colegio de Sociología. *ARETÉ*, 25(1), 111-131. <https://doi.org/10.18800/arete.201301.006>
- Löwy, M. (2021). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. FCE.
- Moradiellos, E. (2001). *Las caras de Clío*. Siglo veintiuno.
- Romero, J. (2008). *Estudio de la mentalidad burguesa*. Alianza.
- Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Acantilado.
- Todorov, T. (2007). *La Conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI.
- Villoro, L. (2005). Revisitas a la pregunta: Historia, ¿Para qué? En *Historia, ¿Para qué? Revisitas a una vieja pregunta* (pp. 33-52). Siglo XXI Editores.