

GEORGES BATAILLE Y LA PARTE DEL ARTE

De Documents a Acéphale

Marisa García Vergara



MEMORIA ARTIUM

I4

Índice

Introducción	9
--------------------	---

PRIMERA PARTE

La religión surrealista	23
Documentos perversos	71

SEGUNDA PARTE

El arte como ejercicio de crueldad	173
Picasso y el surrealismo	237

TERCERA PARTE

La imposible comunidad	337
<i>Acéphale</i> : la experiencia plural	377
Láminas	427
Bibliografía	437
Índice onomástico	455

Introducción

«Arquitectura», el breve artículo escrito por Georges Bataille en 1929 para inaugurar el «Diccionario crítico» de *Documents*, y «El espíritu moderno y el juego de las transposiciones», un texto publicado un año después y que cierra el último número de la revista, fueron los desencadenantes de este trabajo. La importancia que la crítica de la arquitectura tiene para Bataille, así como la denuncia del fracaso de lo que se llamó el «espíritu moderno» están pues en el origen de esta investigación. Un punto de partida paradójicamente negativo. Malos presagios, que diría Bataille. Porque ambos, tanto la arquitectura como el espíritu moderno, esos «tristes fetiches» al decir de Bataille, no son más que los restos de un naufragio estrepitoso. Ruinas vertidas en la arena de los días que se pierden para nosotros con la misma irremediable monotonía de las olas que los vuelven a arrojar una y otra vez, insistentemente, en las costas de nuestro tiempo. Son los vestigios aún intactos de formas surgidas de unos impulsos —a veces muy turbios, como señala Bataille— que las hicieron nacer, pero que han dejado ya de sostenerlas, aunque hoy siga siendo posible todavía confundirlos con las imágenes más inquietantes de los deseos reales.

Ambos textos enmarcan la agresiva campaña que Bataille emprende contra lo que él llama la «chusma arquitectónica», que será en última instancia, contra las sociedades modernas. «Arquitectura» es el artículo que abre una nueva sección de *Documents*, titulada «Crónicas», que reúne una serie de entradas breves que forman las voces de un diccionario peculiar: un diccionario crítico. Será crítico en tanto que se propone dar no el sentido de las palabras, o su significado, sino su necesidad o su tarea, su cometido podríamos decir: para qué sirven, o mejor aún, a quién sirven las palabras y los nombres de

las cosas. La concepción misma del diccionario como una herramienta que recuperara el *valor de uso* de las palabras frente a su significado convencional ya anunciaba la orientación que este tendría, su utilidad, que sería también la de la revista entera. Un diccionario que no precisa, no define, no resuelve las dudas que encierran las palabras, sino que las arroja a un denso vacío que se extiende más allá de la definición, a lo que queda indefinido. Que las rebaja, mostrándolas serviles. No es extraño entonces que «arquitectura» fuera la primera de ellas.

«La arquitectura es la expresión del ser mismo de las sociedades, de la misma forma que la fisonomía humana es la expresión del ser de los individuos», decía Bataille al comienzo del artículo. La arquitectura toma de la sociedad la imagen que esta muestra y la fija en una imagen especular que le devuelve, una suerte de imaginario dictatorial que transmite y a su vez asegura la autoridad. Sin embargo, dice Bataille, no expresa el ser «real» de la sociedad, sino que lo reprime, lo sofoca. Su misión es ahogarlo, ocultarlo (1929b: 171).

La arquitectura es imagen del orden social y, por lo tanto, lo garantiza y lo impone. Bataille la presenta como una suerte de espejo invertido. La arquitectura solo existe en tanto domina y modela la sociedad: se erige como centro y ordena a su alrededor las actividades humanas:

En efecto, solamente el ser ideal de la sociedad, el que ordena y prohíbe con autoridad, se expresa en las composiciones arquitectónicas propiamente dichas. De esta manera, los grandes monumentos se elevan como diques, oponiendo la lógica de la majestad y de la autoridad a todos los elementos turbios; es bajo la forma de catedrales y palacios que la Iglesia o el Estado se dirigen e imponen silencio a las multitudes (1929b: 171).

El ocultamiento de la vida social bajo los monumentos de piedra será el tema constante de los primeros escritos de Bataille. La arquitectura es una gigantesca prisión que reprime e impone silencio. Pero Bataille no se detiene en la denuncia de la represión que ejerce la arquitectura sobre el hombre sino que dirige su crítica más agresiva hacia el antropomorfismo con el cual esta se identifica, así como a la imposibilidad de escapar de ella. Pues si la prisión es la forma esencial de la arquitectura, lo es, fundamentalmente, por ser esta la primera prisión del hombre. La forma humana, su figura, es indisoluble de la arquitectura. El hombre está encadenado a su propia forma y es esa estabilidad, o más bien esa creencia en la estabilidad de la figura humana, la que expresa y refleja la arquitectura.

La arquitectura nace, de hecho, como una suerte de fosilización de la figura humana. Así la han presentado ejemplarmente los tratadistas que desde Vitruvio han insistido en tomar la figura humana como origen y referencia de las proporciones (figura 1). El cuerpo humano ha sido el referente no solo de las proporciones armoniosas sino también del carácter de los órdenes arquitectónicos. Pero Bataille no hablará tanto de la arquitectura en sí, sino de su expansión en el cuerpo social:

Si acometemos a la arquitectura, cuyas producciones monumentales son actualmente los verdaderos amos en toda la tierra, agrupando bajo su sombra a multitudes serviles, imponiendo la admiración y la sorpresa, el orden y el temor, acometemos de alguna manera al hombre (1929b: 172).

La única insurrección posible del hombre contra la prisión —la arquitectura—, es una rebelión contra su propia forma, su figura humana. La vía para escapar a la chusma arquitectónica es abandonar el antropomorfismo, rechazar la forma estable del cuerpo y abrirse a la bestialidad. Este será el camino que conducirá a Bataille a crear, junto a André Masson, la figura mítica de *Acéphale*. Perder la cabeza como una estrategia fundamental para esa toma de la Bastilla en el terreno humano, para abandonar la preeminencia de la humanización, la forma humana aprisionada en la arquitectura.

En realidad, del hombre, la arquitectura no retiene más que aquello que la muerte deja, lo que sobrevive a la muerte en el paso del cuerpo humano al monumento. Lo que desaparece no es más que lo perecedero, la carne que se pudre, el color que se desvanece. Solo queda pues el esqueleto, la estructura desnuda. El esqueleto es la máxima expresión de lo arquitectónico, ese conjunto articulado capaz de sobrevivir a la muerte. Bataille señala además otra vía para escapar a esa chusma, la que abre la pintura moderna:

Por extraño que pudiera parecer, cuando se trata de una criatura tan elegante como el ser humano, se abre un camino —indicado por los pintores— hacia la monstruosidad bestial, como si no hubiera otra forma de escapar a la chusma arquitectónica (1929b: 172).

La pintura académica estaba dominada por la arquitectura, por la composición. Una composición arquitectónica que la pintura simplemente se limitaba a cubrir, disimulando el verdadero esqueleto. Al quitar la estructura arquitectónica del cuadro, la pintura moderna dejó al descubierto la figura humana, mostrándola en su estado de cadáver. Así, la pintura moderna, bajo

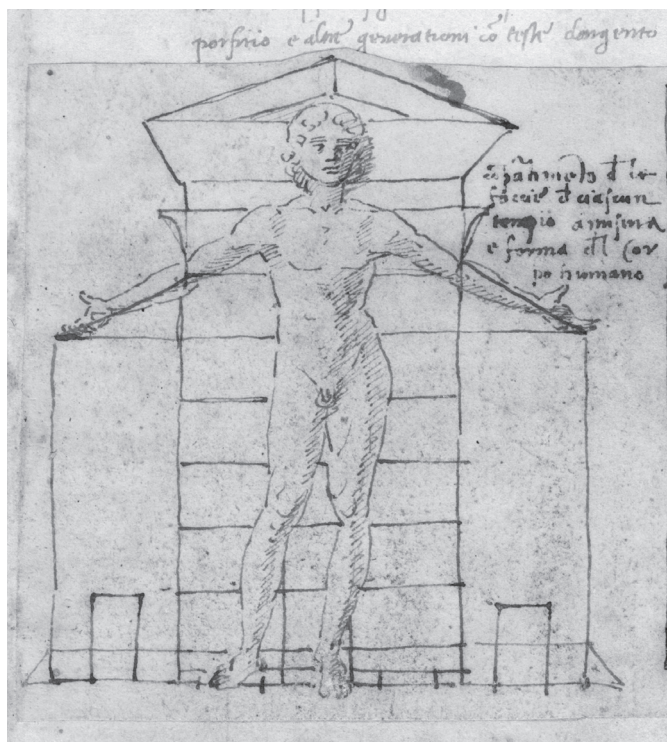


Figura 1. Francesco di Giorgio, *El cuerpo inscripto en la fachada de una iglesia*, ilustración de *Trattati di architettura ingegneria e arte militar*. c.1489-92. Códice Beinecke MS 491: fo. 21r.

su primer acto de descomposición de la figura humana, se reencontró con la muerte. Eso, precisamente, era lo que decían los críticos de Manet al observar la *Olympia*: «¡Es un cadáver de cera!». Para Bataille, la pintura moderna representa el eclipse de la figura humana. Porque a diferencia de la arquitectura, la pintura ya no le propone al hombre reconocerse en el espejo que le tiende, sino que le opone una imagen inadmisibile, que provoca en la multitud estallidos de una *inmensa risa* (OC, 9: 116). Por eso, finalmente, solo los pintores modernos abren una vía para escapar de la prisión antropomórfica a través de la monstruosidad en que convierten a la elegante criatura humana.

Frente a Breton, que veía en lo bajo un lugar para redimir a través de *lo maravilloso*, Bataille ve en lo bajo, en lo monstruoso y en lo animal, el único refugio contra la chusma arquitectónica. Contra una arquitectura que ya en 1929, cuando escribe su artículo para *Documents*, no puede ser otra cosa que *moderna*. Contra esa versión racional, purista y de moral dórica que venía

pregonando la revista *L'Esprit Nouveau* en sus páginas desde 1919, contra la Arquitectura que funcionaría como antídoto a la Revolución que proponía Le Corbusier, Bataille opone otros ejemplos: unas arquitecturas más «terroríficas» incluso que las iglesias. Arquitecturas sagradas propiamente: los mataderos, esos lugares malditos para una sociedad que no quiere ver correr la sangre, los museos, altares a los que la multitud dominguera acude en masa para purificarse y las chimeneas de fábrica, tan admiradas por los estetas. Arquitecturas que surgen de la petrificación de los terrores, imagen corporal de los miedos y los fantasmas infantiles. Eso es lo que muestran las fotos que Eli Lotar tomó de los viejos mataderos de la Villette (ver figuras 31 y 65), hoy ya sepultados definitivamente bajo capas de arquitectura oficial: aquella de las «Grandes Obras» con las que el estado francés conmemoró el segundo centenario de la Revolución Francesa.

Contra una arquitectura moderna cuyas formas eran la expresión definitiva del *regreso al orden* a través de la claridad, la geometría, la proporción, preceptos inherentes a los modelos clásicos de la civilización latina y mediterránea, la de los vencedores de la Gran Guerra. Todas esas virtudes victoriosas se condensan y expresan en la gran metáfora del orden social que es la arquitectura, la que refleja la nueva moral social surgida después del conflicto bélico, la moral productivista. Contra la exaltación de la pureza ingenieril, de las líneas rectas y las fábricas que son los modelos de la arquitectura de los funcionalistas estetas, contra ella es que claman las arquitecturas terroríficas de Bataille. Contra el discurso higiénico que instaaura el relato moderno, contra el *espíritu nuevo* racional y universal, ante ese hombre abstracto y ordenado de Le Corbusier, que solo «tiene necesidad de sol, aire puro y parques» (1977: 234), que no es más que una etapa entre los monos y los grandes edificios, es que Bataille propone: «Habría que descuartizarse y sentir en el cuerpo la locura de un contorsionista, y al mismo tiempo, habría que convertirse en un fetichista baboso, a la vez del ojo y del pie, para reencontrar en uno mismo aquello que se ha perdido miserablemente en el principio de la constitución del cuerpo humano» (19290: 212).

La historia del arte como historia del hombre

Este trabajo se propone estudiar el lugar que ocupa el arte dentro de la reflexión filosófica de Georges Bataille, una reflexión que aborda de manera integral la existencia del hombre y pretende dar cuenta de las dimensiones

esenciales de la experiencia humana: la política, la economía, la religión, el erotismo, donde el arte y la literatura tienen una parte fundamental. Para Bataille el arte pertenece a la esfera de lo irracional, a las actividades inútiles y desinteresadas que reflejan la «parte maldita» del hombre; es una actividad de carácter sagrado y transgresor que permite al hombre reencontrar su soberanía en el tiempo lúdico y trágico de la creación. El arte posee un valor sagrado, el del *no-saber*, pues excede los límites del pensamiento y revela la impotencia del discurso para encarnar los instantes límites —extáticos— en los que el ser se pone en cuestión. Pero Bataille no hace del arte el objeto pasivo de su reflexión, no teoriza sobre él, no lo encierra en ninguna definición ni pretende establecer clasificaciones taxonómicas o axiológicas, sino que sustrae la creación artística de los fines idealistas, de los discursos institucionales de la Historia del Arte y de toda propedéutica ligada a la Filosofía para mantenerlo en la inmanencia de lo real y situarlo dentro de la historia universal del hombre desde una perspectiva integral y antropológica (Pipó 1995). Por eso este trabajo rescata un proyecto de Historia Universal, concebido por Bataille como una historia desde los orígenes de la humanidad hasta el presente incierto, al que dio el título de *La botella al mar* (figura 2). Un proyecto que reuniría los libros publicados separadamente, junto a los materiales acumulados a lo largo de su vida —a la manera de Nietzsche— para darles el sentido, siempre parcial y provisorio, de un mismo y único libro ideal. Una historia que Bataille llegó a plasmar parcial y fragmentariamente como una particular historia de las representaciones artísticas. Peculiar, pues se trata de una historia no teleológica sino articulada a través de las rupturas, de los momentos fulgurantes que suspenden un sistema de representación en el silencio para asomarse a lo desconocido. A Bataille solo le interesan de la Historia esas conflagraciones momentáneas, de ahí su interés por algunos artistas como Manet, Goya o Picasso, pero también Miró y Dalí, pintores que introducen una ruptura respecto al orden y la tradición en el arte, cuyo gesto trasgrede las servidumbres del pasado y escapan a la clasificación histórica.

Nuestra investigación indaga en la parte que juega el arte en la experiencia humana, tal como Bataille lo concibe, no como una reflexión teórica sobre el arte y sus doctrinas, ni como lectura analítica de las obras plásticas tomadas como ilustración de una especulación abstracta, sino a través del uso activo que él hace de las imágenes y las representaciones artísticas, que en muchos casos sirven como punto de partida, como desencadenantes del pensamiento o incluso como argumentos concretos para oponer al surrealismo de An-

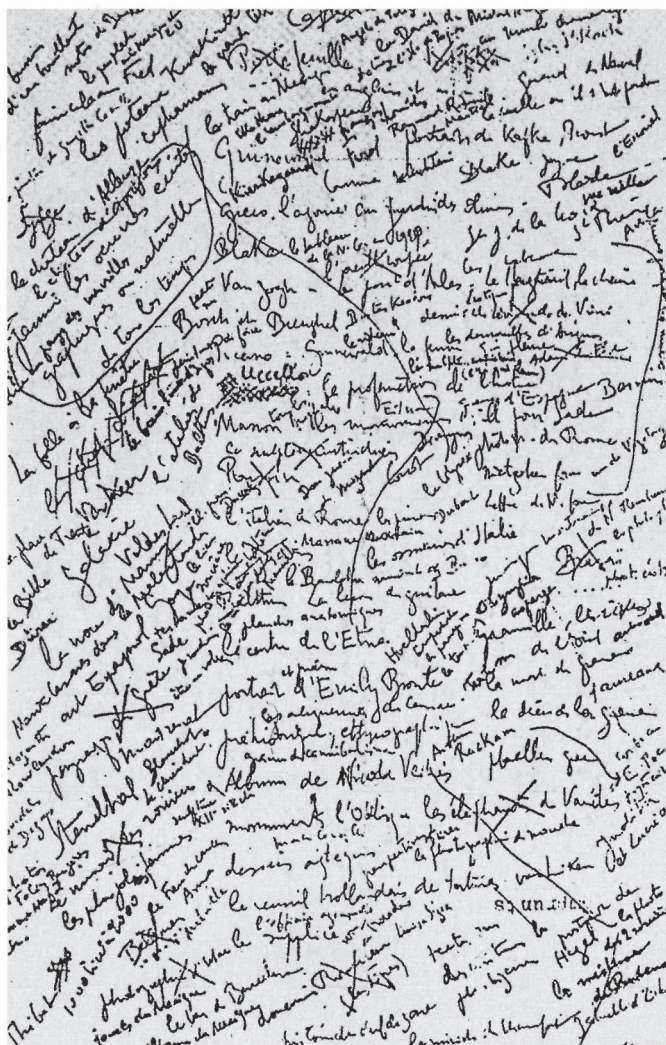


Figura 2. G. Bataille, página manuscrita relativa a su proyecto de Historia Universal. Archivo Gallimard.

dré Breton. Se trata pues de buscar en las relaciones que Bataille activa entre la producción artística y la política, en su visión singular de la Sociología, la Antropología y la Economía general, en sus actividades sociales y políticas, en su participación en grupos y revistas, aquello que organiza el diálogo entre sus textos y sus reflexiones sobre el arte, que revela sus estrategias de enfrentamiento, de desplazamiento y de inversión metódica de los conceptos y que introduce el escándalo de la risa en la seriedad y el rigor de la Filosofía.

La parte del arte

La crítica, ante el solo nombre de Bataille, se intimida. Al carecer, como considera necesario, de una casuística para abordar sus tinieblas, espera hallarse en un estado de gracia crítico para intentar hacerlo. Los años pasan: las personas siguen viviendo en la ilusión de que un día podrán hablar de Bataille. [...] Viviendo como viven preocupados por su reputación, morirán sin atreverse a enfrentar este toro (Duras 1984: 26).

Casi medio siglo ha transcurrido desde que Marguerite Duras pronunciara estas palabras y, a decir verdad, en este tiempo muchos han sido los intérpretes que han puesto en riesgo su reputación. Precisamente una de las primeras suertes para temprar al toro realizadas por alguno de esos arriesgados lidiadores —pensamos en el Foucault editor de las *Obras Completas*— fue la de diferenciar sus textos, una vez apartados los que serían novelas eróticas, entre los ligados a la *Suma ateológica* y los vinculados a la «noción de gusto» o la *Parte maldita*. Una distinción que, en todo caso, permanecía fiel a las indicaciones dejadas por el propio Bataille en sus notas relativas a la reorganización de sus textos. El toro Bataille quedaba así convertido en tres toritos, de menos peso cada uno, pero no por ello menos bravos. Dispuestos pues a practicar la tauromaquia, al embrocar «la parte maldita» del toro, vemos que en ella ha quedado comprendida lo que podríamos denominar como la «parte del arte» en la obra de Bataille. Sin ánimo de lidiar con la suerte contraria, nosotros intentaremos mantener al toro en su terreno natural, en los *adentros*. Ocurre que para descubrir eso que hemos llamado como la «parte del arte» en Bataille resultaría catastrófico contentarse con localizar los momentos de su extensa obra en los que se menta algo relativo al arte en general o algún artista en particular. Nuestro trabajo ha incluido la visita a otro tipo de estancias que forman igualmente parte de la inmensa casa batailleana, sin dejar de prestar atención a la otra advertencia, más grave aún, que lanzó Duras: «La moneda corriente de la inteligencia, tampoco da su rendimiento en los libros de Bataille, [...] por sí sola no logra conseguirlo, se ha de recurrir a las cualidades del cuerpo, para hallar en ellas su rendimiento, y tomar también como llagas necesarias las desconocidas para este cuerpo y para sí misma» (1984: 28). Así pues, en el momento en que se asume el reto de internarse en el laberinto de los textos de Bataille, con ánimo de perderse en ellos y errar en la oscuridad, aunque siguiendo sus consejos, renunciemos a buscar una salida luminosa, no por ello dejaremos de aferrarnos al hilo tejido

por su reflexión sobre las prácticas artísticas y estéticas contemporáneas, con la ilusión de que al menos nos guíe por el camino del monstruo. Por consiguiente, no se pretende ni reconstruir la unidad de una obra profundamente marcada por la heterogeneidad de su forma y contenidos, por la amplitud de su intervención en los dominios más diversos y contradictorios, que se oponen a toda interpretación sistemática, ni tampoco realizar el movimiento inverso, es decir, limitarnos al análisis parcial de un aspecto, en este caso el papel que pueda jugar el arte o la estética dentro de su obra, en lugar de unificar la visión de una obra que se plantea como la contraparte de todo saber delimitado por las clasificaciones y por las barreras que organizan las disciplinas convencionales. El propio movimiento de fragmentación y dispersión de la escritura de Bataille exige que la lectura de la misma se amolde a su irregularidad. Este es el desafío: mantener el texto en su consistencia, hacerlo surgir en la complejidad que le es propia y no a través de una interpretación o traducción.

Se ha dicho que Bataille es un escritor «inclasificable», así como lo son sus escritos, «únicos», situados «más allá de toda literatura» (Blanchot 1983: 90). Y esto no solo por la mezcla de estilos y formas, por la convivencia de fragmentos, relatos inacabados, párrafos interrumpidos de procedencias diversas que caracteriza sus obras mayores, sino por la radical puesta a prueba, por el desafío constante no solo a los géneros literarios, filosóficos o científicos sino al propio acto de escritura. «De Georges Bataille puede decirse que no escribe en absoluto puesto que escribe contra el lenguaje. Inventa cómo se puede no escribir escribiendo», dijo Duras (1984: 26). Si *La experiencia interior* es un libro de Filosofía que no cesa de recurrir a la ficción, al relato autobiográfico y a todo tipo de materiales literarios, otras obras como *Madame Edwarda* o *El azul del cielo* difícilmente se dejan clasificar como ficción literaria. Es como si Bataille eligiera los medios más dispares para hablarnos de lo mismo, o más bien, para hacernos partícipes, para reflexionar sobre una experiencia a la vez que nos hace presente la experiencia misma. Sus preocupaciones y reflexiones se expresan a través de caminos muy diversos, pero lo cierto es que acaban siempre girando en torno al mismo círculo de obsesiones incisivas: el sacrificio, el exceso, la risa, la experiencia, el erotismo y la muerte. Estas conforman el campo de fuerzas en el cual se imbrican las nociones que atraviesan toda la reflexión batailleana: la transgresión, el gasto, la suerte, la soberanía y la «parte maldita».

Para Bataille lo más importante es señalar la dimensión religiosa de todas las actividades humanas y, sobre todo, insistir en la tensión irreductible en-

tre lo profano y lo sagrado. A partir de esta tensión Bataille construirá toda su teoría del erotismo, de la política, de la religión, del arte y la literatura. El hecho de que lo sagrado y lo profano no se mantengan como dos órdenes separados y antitéticos sino que su conflicto dé lugar a diversas formas de experiencia, híbridas y compuestas, variables de una sociedad a otra y de un momento histórico a otro, es fundamental para comprender las sociedades humanas. Entre el trabajo y la violencia, por ejemplo, han existido históricamente diversas formas de hibridación: la guerra, que es violencia organizada, racionalizada con vistas a la obtención de beneficios utilitarios, a la explotación económica de las clases sociales, extiende el dominio del poder sobre la organización del trabajo. Por otra parte, la tensión entre trabajo y sexo dará lugar a la aparición de la familia, que es la base afectiva de una comunidad económica, pero también a la prostitución, que hace del sexo un trabajo. La creación artística es también una mezcla de trabajo y juego, de razón y éxtasis. De ahí que el arte también conozca variaciones históricas: en las sociedades prehistóricas, igualitarias, el arte es anónimo y colectivo, forma parte de lo sagrado, de las celebraciones religiosas de la comunidad. En las sociedades de soberanía restringida, en cambio, el arte se somete al dominio de los señores, de la Iglesia o del rey, y pierde su carácter sagrado. En las sociedades capitalistas, secularizadas e individualistas, los artistas se liberan del dominio de los señores y recuperan su soberanía, pero en contraparte, su tarea creativa ha perdido su dimensión sagrada para devenir una actividad mercantil, sometida al dinero (OC, 8: 439-56).

Pese a que el arte ha sido «el edificio majestuoso que propone a la multitud una totalidad inteligible», lejos de ser servil, la pintura es, para Bataille, «de todas las artes, la más libre» (OC, 9: 127). Es cierto que el arte ha servido para edificar, para arrodillarse ante la marcha de las iglesias y los palacios. La pintura simplemente se puso al servicio de ese mundo, lo agasajó con su elocuencia. Pero llegó un momento en que esta elocuencia perdió el sentido que la fundaba; su lenguaje entonces se dislocó. Manet representa el fin de esa elocuencia. La ruptura que la pintura de Manet representa es la más brutal. Y sin embargo, Manet pertenece aún al mundo que él se empeña en arruinar: el mundo que Goya había inaugurado. Goya, dice Bataille, «es el incendio del templo en la noche, la contraparte dolorosa, negativa, convulsiva del academicismo, cuyo sentido positivo es la muerte, la decrepitud» (OC, 9: 131). Pero fue Manet quien destruyó lo que Goya había erosionado. La pintura de Goya era incapaz de significar un mundo antiguo y agotado. Ya no podía edificar. Pero Manet captó el instante soberano que había sido

Goya y lo instaló en la duración. Manet representa la *destrucción del tema* e inaugura el silencio. Y sin embargo, Manet todavía habla, relata. Pero lo que narra se sustrae de la nobleza, de la convención. Goya logró anunciar ese momento en que la pintura alcanza el silencio, el estrangulamiento que será el toque de gracia de la elocuencia. Pero el silencio llega a la pintura con la presencia muda de la *Olympia*. En este sentido, no es suficiente que la pintura no signifique para que deje de representar, para alcanzar el silencio. Goya es el momento instantáneo de la muerte, la fulguración que excede al deslumbramiento. Pero «Manet tiene un sentido aparte en la Historia de la pintura», representa un corte con lo anterior, abre la etapa en que vivimos: es el detonante, escandaloso en su momento.

La subversión de Manet contra los ideales burgueses se dirige tanto hacia las normas convencionales del arte, a la autoridad que lo gobierna, como al gusto del público. Manet impone la primacía de la mirada del pintor, es un artista soberano que encuentra su soberanía en el acto de pintar: el arte es el valor supremo. Sus temas son temas clásicos y nobles, pero pervertidos, violados. Con Manet el arte logra su autonomía, escapa a la ilustración de un discurso. Las formas y los colores toman el sitio del tema, o mejor aún, reducen el tema a la insignificancia, ahogan la significación en el silencio. La obra de arte toma el lugar de lo que en el pasado fue sagrado y majestuoso. El escándalo de Manet se debe a la intensa sensación de desamparo que provoca su arte: la de un instrumento vacío, que ya no cumple su función.

En las sociedades modernas, dice Bataille, el arte ocupa el lugar que antes tenía la religión en las sociedades arcaicas. En ambas, el arte pertenece al orden de las actividades inútiles, sagradas, sacrificiales, destinadas a propiciar la comunicación entre los seres y a fundirlos en el espanto de la angustia de muerte. Pero el arte ocupa un valor sagrado, soberano y transgresor, en la medida en que pone en cuestión el orden racional del trabajo y de la ley, y muestra la «parte maldita» de la experiencia humana.

La intención de este trabajo es recorrer, junto a Bataille, a través de los textos que consagró a la estética y las artes plásticas, su experiencia con ese arte *maldito* que le sirvió para esbozar ese proyecto de Historia Universal que comenzaría a tomar forma recién hacia finales de los años cuarenta. Un proyecto inacabado, inconcluso, pero acariciado durante más de treinta años por Bataille, afanosamente trabajado en sus documentos manuscritos y parcialmente plasmado en las sintéticas historias de la representación artística que a su modo constituyen los tres libros publicados a partir de los años cincuenta: *Lascaux o el nacimiento del arte*, *Manet* (ambos 1955) y *Las lágrimas de*

Eros (1962). Pero ellos solo condensan una experiencia azarosa, que dio comienzo en el año 1929, con la revista *Documents*, y que culmina hacia el final de los años treinta, con la efímera *Acéphale*, aventura que acota los límites pragmáticos que nos hemos fijado para este trabajo.

La estructura de este trabajo es, como el material que aborda, multiforme, y sigue un esquema tentacular o de fuga a partir de núcleos conceptuales o temas específicos. En la primera parte se revisa la famosa polémica que surge entre Bataille y André Breton a raíz de la publicación del *Segundo manifiesto del surrealismo*, un conflicto en el que subyacen profundas divergencias ideológicas entre el surrealismo y el bajo materialismo que defiende Bataille. Se analiza la experiencia de Bataille al frente de la revista *Documents* y la particular empresa de refundación epistemológica del arte llevada a cabo por la revista. En la segunda parte se abordan las relaciones y los vínculos entre el pensamiento de Bataille y la obra de artistas como Salvador Dalí y Pablo Picasso, que a sus ojos encarnan la búsqueda febril con la que el *espíritu moderno* ha procurado liberarse del idealismo servil. La tercera parte indaga en la participación de Bataille en las actividades sociales y políticas de su época, su militancia en diversas agrupaciones izquierdistas como *Contre-Attaque* y en su singular visión de la Sociología, la Antropología y la Economía general en la que el arte se integra como actividad fundamental. La última parte repasa la experiencia nietzscheana de la revista *Acéphale*, que encarna la búsqueda de una comunidad igualitaria, sin jefes y sin cabeza, integrada por hombres soberanos, en la que el arte recuperaría el sentido y el valor sagrado de comunicación íntima entre los seres.

Partícipe en las polémicas de finales de los años 20, comprometido en las luchas sociales de los años treinta, reflexivo y analítico durante los años de postguerra, Bataille nos ha legado una obra insondable y enorme que aún aguarda a sus lectores. Una botella lanzada al mar, con la esperanza del naufrago que, en la vigilia del desastre eventual, arroja su mensaje a los posibles sobrevivientes de la catástrofe.