



Actas
II Congreso de Jóvenes
Investigadores en
Filosofía

Pensamiento Poliédrico

Madrid 28-30 de Octubre 2009

Revista
de la
Asociación
de Alumnos
de Postgrado
de Filosofía

TALES

Número 2 – Año 2009
ISSN: 2172-2587

Revista de la Asociación de Alumnos de Postgrado de Filosofía TALES

Número 2 – Año 2009

ISSN: 2172-2587

Actas

II Congreso de Jóvenes Investigadores en Filosofía

Filosofía en el siglo XXI

Madrid 28-30 de Octubre 2009



Vicedecanato de Estudios y Convergencia Europea
Facultad de Filosofía
Universidad Complutense de Madrid



TALES

Asociación de Alumnos
de Postgrado de Filosofía
Universidad Complutense
de Madrid

Imagen, cuerpo, herida: “Los Desastres de la Guerra” de Goya a través de la mirada de Bataille

Noriko Masuda
Universidad de Tsukuba (Japón)

Resumen

Los desastres de la Guerra de Francisco de Goya muestran intensamente la vulnerabilidad y el dolor del cuerpo humano: el cuerpo es representado “distorsionado”, herido o violado. Los espectadores perciben las imágenes de Goya con sensaciones de “sobrecogimiento”, “temblor” y “repugnancia”. Georges Bataille es uno de los que podrían responder a las representaciones de Goya del dolor con tales sensaciones, y explica su trabajo en su pensamiento sobre la existencia humana y de nuestra corporeidad. Con Bataille como referencia este artículo analiza cómo la representación corporal de Goya en *Los desastres de la guerra* produce una respuesta somática o visceral entre los espectadores.

Palabras claves

Goya, *Los desastres de la guerra*, imagen, cuerpo, herida, dolor.

Abstract

Francisco Goya’s *Disasters of War* intensely depict the vulnerability and pain of the human body: the body represented as “distorted”, wounded, or violated. The viewers perceive Goya’s images with sensations of “chill”, “tremble” and “repugnance”. Georges Bataille is one of those who could response to Goya’s depiction of the pain with such sensations, and elucidates his work in his thought on human existence and our corporeality. With reference to Bataille, this article analyzes how the corporeal representaion of Goya’s *Disasters of War* produces a somatic or visceral response among the viewers.

Keywords

Goya, *Disasters of War*, image, body, wound, pain.

1. Ante las imágenes del dolor: Angustia y fascinación

El impacto que produce la crueldad de *Los Desastres de la Guerra*¹ de Francisco de Goya² sigue siendo muy fuerte hoy en día. La insistencia en la representación de los cuerpos heridos, mutilados, desnudos y de los cadáveres amontonados en la tierra nos invade con los sentimientos de temor y angustia. Precisamente, nos dice Susan Sontag, que “la crueldad macabra de *Los desastres de la guerra* pretende sacudir, indignar y herir al espectador”³. Lo que destacan palabras como “sacudir”, “indignar” y “herir”, es un efecto “corporal” que producen las crueles imágenes de Goya, ya que estos verbos implican una acción de golpear o dañar físicamente a una persona. La razón estaría en que esta obra representa a través del hecho histórico concreto de la Guerra de la Independencia española, algo general y universal que trasciende este acontecimiento y nos afecta de una manera directa y profunda en nuestro interior. Los sentimientos que nos producen estos grabados, tales como miedo, dolor, desasosiego, náusea, antipatía, etc., no se pueden racionalizar, sino que nos afectan en la profundidad de nuestro cuerpo, causándonos escalofríos y temblores.

Sin embargo, estos grabados nos impresionan de tal modo que resulta difícil apartar la mirada de ellos. Podemos decir que en estos grabados hay *algo que va más allá* de un juicio racional sobre la violencia y la guerra. En cuanto a éste, después de analizar las ilustraciones y fotografías de las guerras desde los grabados de Jacques Callot hasta las fotografías de la Guerra de Crimea, Vietnam, Rwanda y Bosnia, Sontag declara:

“No todas las reacciones a estas imágenes están supervisadas por la razón y la conciencia. La mayor parte de las representaciones de cuerpos atormentados y

¹ *Los desastres de la guerra* de Goya se componen de 82 grabados. Sobre los datos básicos de la obra, véase *El libro de los DESASTRES de LA GUERRA*, edición de José Manuel Matilla & Isla Aguilar, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2000. En este catálogo, el artículo de Matilla «Imágenes contra la guerra. Coincidencias y discrepancias en torno a los *Desastres*» (pp. 11- 63.) es fundamental para estudiar *Los Desastres de la guerra*. En este artículo se recogen casi todo de los estudios especializados en esta obra, desde las primeras referencias como una carta de Javier Goya del 13 de marzo de 1831 hasta un artículo publicado en Japón en 2000. Aunque es titulado «Imágenes contra la guerra», el análisis de Matilla se centra más en los problemas de las técnicas y dataciones que en los estéticos e iconográficos. Además de arrear una enorme cantidad de los escritos sobre *Los Desastres*, Matilla indica que las inclinaciones y los matices que tiene cada autor dependen de los pensamientos dominantes en sus épocas y esto es imprescindible para la comparación y el análisis de los estudios antecedentes.

El problema de datación de esta obra ha suscitado varias controversias. Tradicionalmente ha sido aceptada la dotación de que la serie comenzó a ser grabada en 1810 y se concluyó en 1820. Sin embargo, diversos estudios han planteado otras fechas en cuanto a la terminación de la serie. Al examinar esos estudios, la ejecución de las estampas finales de la serie sería posterior a 1820.

En nuestro trabajo, de ahora en adelante referiremos a esta obra como *Los Desastres* y cuando se menciona alguna estampa concreta, referiremos con el número y el título de la estampa entre comillas.

² Sobre la biografía de Goya véase: Pierre Gassier & Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya*, Nueva York: Reynal & Co., 1971. En este trabajo referiremos las obras de Goya con el título, el tamaño, el lugar de ubicación y el número de este catálogo razonado por Gassier y Wilson con las letras “GW”.

³ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, traducción de Aurelio Major, Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2003, p. 56. La versión inglesa; Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin, 2003, p. 40. Las citas de este libro a lo largo de este trabajo son de la versión española.

mutilados incitan, en efecto, interés lascivo.”⁴

En este sentido, los grabados de Goya también pueden fascinarnos. Podemos decir que las imágenes horribles de *Los Desastres* nos hieren y al mismo tiempo nos atraen.

En cuanto a la respuesta corporal y compleja de nosotros como espectadores ante las imágenes dolientes, las palabras de Georges Bataille son muy sugestivas. Este autor francés manifiesta, sin intimidarse, un sentimiento irracional, mezcla de angustia y atracción, ante una imagen doliente. En otras palabras, Bataille reconocerá más que nadie que una visión horrible puede afectar e incluso herir, tanto corporal como mentalmente, a los espectadores. Es un hecho bien conocido que él mismo conservaba sobre su escritorio una fotografía de un prisionero mutilado, realizada en China a principios del siglo XX. En cuanto al problema de contemplar esta fotografía, refiriéndose a las palabras de Bataille, Sontag dirá:

“Esta fotografía –escribió Bataille- tuvo un papel decisivo en mi vida. Esta imagen del dolor, a la vez extática e intolerable, nunca ha dejado de obsesionarme.” Contemplarla, según Bataille, es una mortificación de los sentimientos, y a la vez una liberación del conocimiento erótico prohibido; una reacción compleja que debe de parecer difícil de creer para muchas personas.”⁵

Bataille no sólo afirma que sentía placer ante la contemplación del suplicio violento, sino que era algo a la vez extático e intolerable, una mortificación y una liberación. Esta visión angustiosa y al mismo tiempo gozosa nunca puede explicarse del todo bajo el simple título de “contra la guerra” en la perspectiva moral, racional y ética. En otro escrito, Bataille también menciona esta fotografía del prisionero y declara lo siguiente.

“Si una imagen de suplicio me salta a la vista puedo, espantado, apartarme de ella. Pero estoy, si la miro, fuera de mí... La horrible visión de un suplicio abre la esfera donde se encerraba (se limitaba) mi particularidad personal, la abre violentamente, la desgarras.”⁶

En estas palabras, Bataille describe un estado de estar fuera de sí mismo, es decir, de “ex-tasis” ante las imágenes del cuerpo herido. En este estado, el límite del ser o la particularidad del ser estará quebrada y se abrirá violentamente hacia fuera, hacia la imagen. En otras palabras, en este estado, la imagen y el ser colocado frente a ella se comunican profundamente. Esa comunicación, en la que se mezclan los sentimientos de horror, angustia y atracción, ocurre a través de nuestra corporalidad, generando temblores y escalofríos.

En este trabajo, partiendo de los sentimientos mezclados de angustia y atracción que nos producen las imágenes dolientes del cuerpo herido, trataremos sobre lo que nos

⁴ Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 111; Sontag, *Regarding the Pain of Others*, op. cit., p. 85.

⁵ Sontag, *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 114.; Sontag, *Regarding the Pain of Others*, op. cit., p. 87. También véase; Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, introducción de J. M. Lo Duca y traducción de David Fernández, Barcelona: Tusquets, 1997.

⁶ Georges Bataille, *El culpable*, traducción de Fernando Savater, Madrid: Taurus, 1974, p. 48.

comunican algunos grabados de Goya. Con este fin nos centraremos en el pensamiento de Bataille, debido a que este autor indagaba la existencia humana desde lo más profundo de nuestra corporalidad. En su pensamiento lo corporal se muestra como algo que viene del fondo de la nuestra existencia y desborda constantemente sus límites. En este trabajo, que intenta analizar nuestra respuesta corporal ante *Los Desastres*, dicha perspectiva de Bataille adquiere un enorme interés.

2. Goya: El arte de lo imposible

En un texto sobre los dibujos de Goya, Bataille relaciona el arte de Goya con *lo imposible*, con lo que no podemos captar ni conseguir como tal.

“(…) es bastante exactamente lo *impossible* lo que intentan representar estos dibujos: las decadencias de la miseria, de la discapacidad y de la vejez, la locura, la estupidez, la matanza, las terribles figuras del sueño, y, como una obsesión dominante, la vida acosada en los suplicios de la Inquisición.”⁷

Lo imposible que Goya intentó representar se muestra de diversas formas: como miseria, discapacidad, vejez, estupidez o tortura. Al examinar estas representaciones con más detalle, podemos entender mejor su concepto de lo imposible. En primer lugar, a partir de palabras como “locura”, “estupidez” y “sueño” podemos intuir que lo imposible sería algo que desasosiega la certeza y la estabilidad de la razón, es decir, que no podríamos captar lo imposible por medio de la reflexión racional. Lo imposible, es algo que emerge al margen de la conciencia racional.

En segundo lugar, lo imposible puede relacionarse con *lo corporal*, que se deformará por ser cortado, mutilado, penetrado y clavado. Lo imposible como las miserias de “la vejez” y de “la lisiadura” tiene lugar en el cuerpo humano a través de una forma torcida e incluso, a veces, grotesca. En particular, Bataille piensa que el tema del envejecimiento es importante en el arte de Goya ya que lo menciona repetidamente. “La vejez” va deformando el cuerpo a lo largo del proceso orgánico de la vida humana, cuya consecuencia inevitable es la muerte y, en último término, la descomposición. Lo que nos plantea el problema de la vejez es el proceso en sí de la deformación y de la transformación del cuerpo humano. Los estigmas de esta deformación gradual de los cuerpos humanos se evidencian en varias de las obras de Goya. De igual modo, “la tortura” y “el suplicio” también alterarán la forma del cuerpo, al rajar la piel y mutilar diversos miembros. Lo imposible entendido como algo corporal será algo que puede amenazar la integridad del cuerpo humano al producir una herida o un orificio en la

⁷ Georges Bataille, “Goya”, *Œuvres complètes, XI, Articles 1, 1944-1949*, Paris: Gallimard, 1988, p. 310. “(…) c’est assez exactement l’ impossible que ces dessins tentent de représenter: les déchéances de la misère, de l’ infirmité et de la vieillesse, la folie, la stupidité, la tuerie, les terribles figures de rêve, et, comme une obsession dominante, la vie traquée dans les supplices de l’ Inquisition” La traducción es mía.

carne. Lo imposible dañará la entereza de nuestro cuerpo dejando diversos estigmas y heridas abiertas.

La carne y lo corporal siempre desbordan el límite del contorno y no tienen una forma definida sino que tienen la posibilidad de deformación y transformación, ya que siempre están en proceso de envejecimiento o están en peligro de ser heridos y violentados. En el arte de Goya, Bataille adivina un rechazo de la forma y una fascinación por lo deformado o por lo informe. *Lo imposible* no podemos captarlo ni conseguirlo como tal, porque no tiene una forma definida. Bataille afirma que lo que pretende representar Goya es este imposible⁸.

En el contexto original, las palabras citadas de Bataille se dirigen a los dibujos de Goya. Pero al examinar los temas representados en *Los Desastres*, podemos ver que esas palabras de Bataille son totalmente aplicables a éstos también, ya que están llenos de los motivos que llama Bataille “lo imposible” como las escenas de cadáveres, de cuerpos torturados y sufrientes por causa del hambre y la enfermedad. Lo que se representa a través de estos cuerpos deformados –arrastrados, penetrados, mutilados y delgados por el hambre– es “la muerte”⁹. Parece que, dentro de estas representaciones, Goya se sintiese atraído por la fragilidad de la forma humana, por los cuerpos perdiendo sus formas a causa de la vejez, la mutilación, el hambre y la enfermedad. En otra parte de su obra Goya pintó a hombres que están en un estado más formal, como modelos de retratos que se levantan y se ponen rectos¹⁰, pero en *Los Desastres* representó cuerpos humanos totalmente informes. Las caras de los hombres tomando las armas están torcidas por la tensión del combate con los rostros sangrientos, arrugados, y los ojos y bocas abiertos de forma exagerada. En muchas de las escenas, no se muestran los cuerpos completos y erguidos en base a una formalidad, sino los cuerpos fragmentados, heridos, penetrados y adheridos, juntados con otros cuerpos.

En algunos de los del comienzo de la serie, Goya representó los cuerpos heridos y luego los cuerpos adelgazados por causa del hambre y abandonados en la tierra y juntados con los otros. Ahora vamos a ver algunas imágenes como ejemplo. En el primer plano de *Los Desastres* Núm. 2 «Con razón o sin ella» (figura 1), el pueblo español y los soldados franceses se enfrentan con lanzas y bayonetas. La punta de una bayoneta ocupa el centro de la escena como si fuese un símbolo de este grabado y se dirige hacia el cuello del hombre. En el

⁸ Hay un libro de Bataille que se titula *Lo imposible*. Pero en nuestro trabajo, nos centraremos en lo imposible desde el punto de vista de lo deformado y lo informal y, además, lo conectaremos a las imágenes goyescas. Cfr. Georges Bataille, *Lo imposible*, traducción de Dragana Jelenic, Madrid: Arena Libros, 2001.

⁹ “Ahora bien, Goya no ha representado sólo muertes diversas, ha representado, como en una sinfonía trágica, las variaciones de la muerte. Los diversos procedimientos de matar y morir aparecen en las estampas, por crueles que sean: el fusilamiento, la horca, el linchamiento, el garrote, el descuartizamiento, el empalamiento, el hambre, la enfermedad, etc.” Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 235.

¹⁰ Cfr. Goya, *El conde de Floridablanca y Goya*, 1783, 262×166 cm. Madrid: Banco Urquijo, GW203. Esta obra es primer gran retrato oficial pintado por Goya.

fondo de la escena, se representa al pueblo a menor escala, también armado con cuchillos. Goya insertó imágenes de cuchillos por todas partes en este grabado, como si el artista estuviera obsesionado con este elemento. En el siguiente grabado, Núm. 3 «Lo mismo» (figura 2), se representa el momento en el que un hombre va a atacar con un hacha grande y el otro va a dar una puñalada a horcajadas al francés. En este momento, las armas están a punto de introducirse en la carne. A continuación, en el Núm. 4 «Las mujeres dan valor» y Núm. 5 «Y son fieras » (figura 3) las armas ya se han clavado en la carne. La representación del pinchazo de la lanza de este grabado nos impresiona fuertemente. La punta de la lanza de la mujer que lleva un niño, le atraviesa al soldado, cuyo cuerpo se retuerce de dolor. En su pecho la espada y la faja realizan la forma de la cruz y la lanza está penetrando en su costado.

Lo que se representa en estas imágenes es una herida física que un individuo hace a otro al penetrar su cuerpo desgarrando su piel. Estamos ante una batalla “cuerpo a cuerpo” entre los hombres que se agreden de forma directa. En estas imágenes, podemos entender la herida como aquello que daña la forma y la integridad del cuerpo humano, ya que después de estos grabados de las batallas se representan los cuerpos y cadáveres deformados por causa de las lesiones. Por ejemplo, los grabados de Núm. 48 «Crel (*sic*) lastima!», Núm. 54 «Clamores en vano», Núm. 55 «Lo peor es pedir» (figura 4.), Núm. 56 «Al cementerio», Núm. 57 «Sanos y enfermos», etc. siguen a las escenas de combate. En casi todas las escenas de la serie, las personas que sufren hambre, enfermedad y herida tienen sus cuerpos deformados y adelgazados, las caras torcidas y llenas de arrugas, los ojos hundidos o cerrados y las bocas abiertas como grandes agujeros.

A través de las imágenes de hombres que se apuñalan e hieren mutuamente, Goya nos llevará a la esfera de la “transgresión” o “penetración” corporal. Así como estamos ante las imágenes goyescas de heridas, Bataille estaba ante la fotografía de la mutilación del prisionero chino. ¿Qué es lo que encontramos tanto nosotros como Bataille en estas imágenes dolientes?

3. Herida: Desgarramiento y comunicación

En el pensamiento de Bataille, una de las implicaciones de la carne y la herida es que éstas nos recuerdan el hecho fundamental y a la vez doloroso de que algo existe. Contemplando dicha fotografía del prisionero, Bataille declara lo siguiente:

“Estoy obsesionado por la imagen del verdugo chino de mí fotografía, atareado en cortar la pierna de la víctima por la rodilla: la víctima atada al poste, con los ojos extraviados, la cabeza hacia atrás, la mueca de los labios que deja ver los dientes. La hoja ha penetrado en la carne de la rodilla: ¿quién soportará que un horror tan grande exprese fielmente «lo que él es», su naturaleza al desnudo?”¹¹

¹¹ Bataille, *El culpable*, op. cit, p. 51.

El cuerpo al que la hoja está a punto de penetrar hace que Bataille reconozca la realidad de lo que es un individuo –una sustancia corporal que ocupa un espacio y un tiempo con un peso y un volumen determinado por su carne–. Digamos que es en el momento en el que el cuchillo penetra en la carne y realiza una herida, cuando llega Bataille a la convicción de que un individuo y un cuerpo existen de verdad.

A partir de la imagen de penetración en la carne, Bataille siente un profundo temor a la muerte, a la transformación y descomposición del cuerpo. Una herida que se realiza a través de un cuchillo entrando en la carne nos indica que la integridad actual de nuestro cuerpo no será eterna. El cuerpo del individuo, que ahora está cubierto con la piel y se muestra completo, siempre está a punto de alterarse y está en peligro de desgarramiento y penetración, dirigido al proceso de putrefacción. “Existir” no es algo perpetuo sino que es un proceso por el que algo se desgarran un instante después.

En el fondo de la noción de herida, hay una de las grandes preocupaciones del pensamiento de Bataille. Y con ésta se puede explicar bien por qué Bataille se aferra tanto a la herida. Bataille quería salvar al ser humano de la soledad y del aislamiento. A diferencia del modelo cartesiano, que tiene como base el reconocer el mundo desde la razón cuyo punto central siempre está en uno mismo, Bataille intentó rechazar ese punto central. Para Bataille lo importante es que los individuos superen sus límites, vayan más allá de lo posible y se abran a sí mismos hacia el otro que está fuera del límite. Pues, según Bataille, solamente en la esfera intermedia podríamos encontrar la verdad: una verdad que no es para Bataille más que la afirmación de la existencia, del latín “*ex-sistere*” como fuera de sí.

“Esto podría ser fuertemente expresado y claramente retenido: que la verdad no está donde los hombres se consideran aisladamente: comienza con las conversaciones, las risas compartidas, la amistad, el erotismo, y *no tiene lugar más que pasando de uno a otro.*”¹²

En este sentido, la herida adquiere gran importancia, ya que ésta abre al individuo hacia fuera. En el pensamiento de Bataille, abrirse hacia fuera o hacia el otro se denomina “comunicación”. Para conseguir la comunicación con los otros, los individuos tienen que destruir su integridad. Sin desgarrar el límite, la comunicación no se realizará. Dañar el límite del individuo por la comunicación significa abrirse hacia lo desconocido y lo que no está nombrado, lo que Bataille llama la *nada*. Según Bataille, la nada es un límite del ser y un

¹² Bataille, *El culpable*, *op.cit.*, p. 58. También véase lo siguiente: Georges Bataille, *Sobre Nietzsche*, traducción de Fernando Savater, Madrid: Taurus Ediciones, 1979, p. 36. “Aunque hubiese cortado los lazos en torno suyo, la soledad de un hombre es un error. Una vida no es más que un eslabón. Quiero que otros continúen la experiencia que antes de mí otros comenzaron, entregándose como yo, como otros antes que yo, a mi mismo esfuerzo: ir hasta el límite de lo posible.” Lo que tenemos que recordar es que Bataille estableció este pensamiento a partir de estudiar el de Nietzsche. Cf. Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, prólogo de Dolores Castrillo Mirat y traducción de Aníbal Froufe, Madrid: Edaf, 2006.

punto más allá en el que ningún ser podría existir. En este sentido, tal comunicación conlleva un riesgo de eliminar al individuo mismo, o al menos, de tener alguna influencia, infección o alteración de su ser. En la imagen de la herida se presentan los sentimientos de dolor al desgarrar el límite y el horror por riesgo a contactar con los otros.

Lograr comunicarse es abrirse hacia el exterior, donde el ser ya no es o donde puede ser aniquilado. En ello consiste el más profundo afán filosófico de Bataille. En el fondo no tanto en “comunicarse”, dado que el ser, y por consiguiente el ser humano, es comunicación, sino en *afirmarse* en esa comunicación, es decir, en términos nietzscheanos, *quererla* en todo su rigor. Ello significa abandonarse a las pasiones, esto es, al desbordamiento hacia el otro o en el otro más allá de sí. El ser individual fascinado o llevado por la pasión por algo se encuentra respondiendo a las ansias de comunicación y de abrirse hacia el exterior del ser humano. Pero el referirse a lo otro y a lo exterior conlleva inevitablemente un riesgo que puede aniquilar su individualidad, generando un sentimiento de horror o de angustia. En este sentido, en la fascinación por algo el ser humano puede estar en un dilema entre manchar su entereza al abrirse anhelando la comunicación y un riesgo de aniquilarse por el contacto con el otro. Es decir, el ser humano fascinado por algo está en un estado dividido entre placer y angustia. Esta contradicción de sentimientos de atracción y repulsión en un estado de fascinación se expresa efectivamente en aquellas palabras de Bataille sobre su tentación por la fotografía del prisionero chino.

4. Comunicación con las imágenes del dolor de los demás

En un estado de fascinación, el ser individual deja que se invada su integridad. Para alcanzar este estado de fascinación o de estar fuera de sí mismo, Bataille escoge como punto de partida una cruel imagen de suplicio, una imagen del cuerpo herido. En relación a este tema, Bataille dice lo siguiente.

“Yo no he elegido a Dios como objeto, sino, humanamente, el joven chino condenado que las fotografías me presentan chorreando sangre, mientras el verdugo le da suplicio (la hoja entra en el hueso de la rodilla). A ese desdichado me sentía ligado por los lazos del horror y de la amistad. Pero si yo miraba la imagen *hasta la concordancia*, suprimía en mí la necesidad de no ser más que tan sólo yo: al mismo tiempo, ese objeto que yo había elegido se deshacía en una inmensidad, se perdía en la tormenta del dolor.”¹³

En la comunicación que se establece entre la imagen del suplicio y el observador, la seguridad de quién soy yo o la conciencia de ser un individuo se anulará justo con el objeto – la imagen–. De esta manera, es en el éxtasis y en su abrirse al exterior donde el ser humano pierde su particularidad. Además, Bataille intenta encontrar una posibilidad de alcanzar este

¹³ Bataille, *El culpable*, op.cit., p. 59.

momento indefinible en la imagen violenta del cuerpo herido¹⁴, en términos bataillanos, en el acto de la carne, por el cual se desborda el límite del ser. La razón estaría en que, como hemos dicho antes, lo corporal se encuentra siempre como algo que desborda el límite del ser desasosegando la integridad de la razón. Además, se puede decir que, a través de nuestra corporalidad, podemos comunicarnos tanto con las imágenes como con los otros, y los sentimientos contradictorios y complejos que sentimos por las imágenes dolientes de *Los Desastres* tienen lugar en esta corporalidad. Ante las imágenes dolientes, sentimos “aquella herida” que amenaza la integridad del ser humano como “esta herida” que nos recuerda profundamente la fragilidad de nuestra existencia actual. Efectivamente es la *com-pasión*.

Las imágenes de heridas que representó Goya nos recuerdan intensamente que nuestra existencia corporal no es perpetua sino que está siempre en peligro de desgarramiento y penetración. A través de esta fragilidad corporal tanto Bataille como nosotros concebimos la existencia humana, una existencia que nunca está completa y definida sino que se abre hacia el exterior para la comunicación con los otros. Efectivamente las representaciones de los cuerpos heridos y deformados de *Los Desastres* nos transmiten esta forma de existir y por eso esas imágenes dolientes nos conmueven y comunican con lo más hondo de nuestra existencia y nuestra corporalidad.

¹⁴ Bataille no elige el Dios de la teología ni del racionalismo. La razón es que ese Dios de la teología puede simbolizar o convertir el estado de comunicación en una ficción representándolo como lo delimitado y lo alcanzable. Tampoco eligió el Dios de racionalismo, ya que éste nunca confunde la relación entre sujeto y objeto. Bataille, *Sobre Nietzsche, op.cit.*, p. 59. “En cualquier caso está claro, se trate de yoguis, de budistas o de monjes cristianos, que esas ruinas, esas consunciones religadas al deseo no son reales: en ellos el crimen o el aniquilamiento de los seres es representación.” Es decir, símbolos y ficciones sustituyen a las realidades, entre ellos, de la ejecución real de Jesús y en esta sustitución, la sensualidad de lo real se rechazará y se deslizará hacia formas espirituales. En otra parte Bataille expresa Dios como un “callejón sin salida en que el mundo –que nos destruye, que de la misma manera destruye gradualmente lo que es– encierra nuestro yo para darle la ilusión de una salvación posible.” Cfr. Bataille, *El culpable, op.cit.*, p. 104.



Figura 1. *Los desastres de la guerra*, Núm. 2. «Con razón o sin ella» 1810-20, 15.5×20.5cm., GW995.



Figura 2. *Los desastres de la guerra*, Núm. 3. «Lo mismo» 1810-20, 16×22.1cm., GW996.



Figura 3. *Los desastres de la guerra*, Núm. 5. «Y son fieras» 1810-20, 15.6×20.8cm., GW998.



Figura 4. *Los desastres de la guerra*, Núm. 55. «Lo peor es pedir» 1810-20, 15.5×20.5cm., GW1084.