

Pensar la Modernidad

Invierno - Primavera 2025 / 3º Entrega

Emily Brontë

GEORGES BATAILLE

Entre todas las mujeres, Emily Brontë parece haber sido objeto de una maldición privilegiada. Su corta vida no fue excesivamente desgraciada, pero, a pesar de que su pureza moral se mantuvo intacta, tuvo una profunda experiencia del abismo del Mal. Pocos seres han sido más rigurosos, más audaces, más rectos que Emily, que sin embargo, llegó hasta el límite del conocimiento del Mal.

Fue obra de la literatura, de la imaginación, del sueño. Su vida, concluida a los treinta años, la mantuvo apartada de todo lo posible. Nació en 1818 y apenas salió del presbiterio de Yorkshire, en el campo, en las landas, donde la rudeza del paisaje coincidía con la del pastor irlandés que sólo supo darle una educación austera, en la que faltaba el contrapunto materno. Su madre murió muy pronto, y sus dos hermanas fueron también muy severas. Sólo un hermano descarriado se hundió en el romanticismo de la desdicha. Sabemos que las tres hermanas Brontë vivieron, al mismo tiempo que en la austeridad de aquel presbiterio, en el tumulto enfebrecido de la creación literaria. Las unía la intimidad de lo cotidiano, pero Emily nunca dejó de preservar la soledad moral en la que se desarrollaban los fantasmas de su imaginación. Retraída, introvertida, produce, sin embargo, vista desde fuera la impresión de ser la dulzura personificada, buena, activa, devota. Vivió en una especie de silencio que sólo fue roto exteriormente por la literatura. La mañana de su muerte, tras una breve enfermedad pulmonar, se levantó como de costumbre, bajó a estar entre los suyos, no dijo nada y sin volverse a tumbar en el lecho, rindió su último aliento antes del mediodía. No había querido ver a un médico.

Dejaba un pequeño número de poemas y uno de los libros más hermosos de la literatura de todos los tiempos, *Wuthering Heights* (*Cumbres Borrascosas*).

Quizá la más bella, la más profundamente violenta de las historias de amor...

Porque el destino que, según las apariencias, quiso que Emily Brontë, aun siendo hermosa, ignorase por completo el amor, quiso también que tuviera un conocimiento angustioso de la pasión: ese conocimiento que no sólo une el amor con la claridad, sino también con la violencia y la muerte –porque la muerte es aparentemente la verdad del amor-. Del mismo modo que el amor es la verdad de la muerte.

El Erotismo es la ratificación de la vida hasta en la muerte

Si intento hablar de Emily Brontë debo llevar hasta sus últimas consecuencias una primera afirmación.

El erotismo es, creo yo, la ratificación de la vida hasta en la muerte. La sexualidad implica la muerte no sólo porque los recién llegados prolongan y sustituyen a los desaparecidos, sino además porque la sexualidad pone en juego la vida del ser que se reproduce. Reproducirse es desaparecer, y los seres asexuados más simples desaparecen al reproducirse. No mueren, si por muerte se entiende el paso de la vida a la descomposición, pero el que era, al reproducirse, deja de ser aquel que era (ya que se hace doble). La muerte individual no es más que un aspecto del exceso proliferador del ser. La reproducción sexuada no es, a su vez, más que un aspecto, el más complicado, de la inmortalidad de la vida que entraba en juego en la reproducción asexuada: de la inmortalidad pero, al mismo tiempo, de la muerte individual. Ningún animal puede acceder a la reproducción sexuada sin abandonarse a ese movimiento, cuya forma cumplida es la muerte. De todos modos el fundamento de la efusión sexual es la negación del aislamiento del *yo*, que sólo conoce la pérdida de los sentidos excediéndose, trascendiéndose en el abrazo, en donde se pierde la soledad del ser. Tanto si se trata de erotismo puro (amor-pasión) como de sensualidad de los cuerpos, la intensidad es mayor en la medida en que se vislumbra la destrucción, la muerte del ser. Lo que llamamos vicio se deriva de esta profunda implicación de la muerte. Y el tormento del amor desencarnado es tanto más simbólico de la verdad última del amor cuando la muerte aproxima y hiere a aquellos a los que el amor une.

De ningún amor entre seres mortales puede decirse esto con más adecuación que de la pasión de los héroes de *Wuthering Heights*, Catherine Earnshaw y Heathcliff. Nadie

expuso esta verdad con más fuerza que Emily Brontë. No porque ella lo pensara bajo la forma explícita que yo le doy, sino porque lo sintió y lo expresó *mortalmente* y en cierto modo, *divinamente*.

La Infancia, la Razón y el Mal

La carga mortal de *Wuthering Heights* es tan grande que me parece que sería inútil hablar de ella sin agotar, si fuera posible, la cuestión que planteó.

Yo he relacionado el vicio (que fue —que sigue siendo incluso— según una opinión generalizada, la forma significativa del Mal) con los tormentos del amor más puro. Aproximación paradójica que se presta a penosas confusiones: me esforzaré por justificarla.

De hecho, *Wuthering Heights*, a pesar incluso de que los amores de Catherine y Heathcliff dejan la sensualidad en suspenso, plantea a propósito de la pasión, la cuestión del Mal. Como si el Mal fuera el mejor medio para expresar la pasión.

Si se exceptúan las formas sádicas del vicio, el Mal encarnado en el libro de Emily Brontë, aparece quizá conforme a su forma más perfecta.

No podemos considerar como representativas del Mal a esas acciones cuyo fin es un beneficio, un bien material. Ese beneficio, es, sin duda, egoísta, pero importa poco si lo que de él esperamos no es el Mal en sí mismo, sino un provecho. En el sadismo, en cambio, se trata de gozar con la destrucción contemplada, siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano. El sadismo es verdaderamente el Mal: si se mata por obtener una ventaja material, sólo nos hallaremos ante el verdadero Mal, el Mal puro, si el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado.

Para representar mejor el cuadro que forman el Bien y el Mal me remontaré a la situación fundamental de *Wuthering Heights*, a la infancia de donde procede el amor de Catherine y Heathcliff en su integridad. Es la vida pasada en correrías salvajes a través de las landas, en el abandono de los dos niños, que todavía no se veían constreñidos por ninguna traba, ninguna convención (a no ser aquella que se opone a los juegos de la sensualidad; pero el amor indestructible de los niños, en su inocencia, se situaba en otro plano). Quizá este amor fuera reductible a la negativa a renunciar a la libertad de una infancia salvaje, infancia no coartada por las leyes de sociabilidad y la cortesía

convencional. Las condiciones de esta vida salvaje (fuera del mundo) son elementales. Emily Brontë las hace sensibles, son las condiciones de la poesía, una poesía sin premeditación, a la que los dos niños rehusaron cerrarse. La opone al libre juego de la ingenuidad, la razón basada en el cálculo del interés. La sociedad se ordena de forma que sea posible su supervivencia. La sociedad no podría vivir si se impusiera la soberanía de esos impulsos primarios de la infancia, que habían unido a los niños en su sentimiento de complicidad. El imperativo social habría exigido a los jóvenes salvajes que abandonaran su soberanía ingenua, les habría obligado a plegarse a las razonables convenciones de los adultos: razones, calculadas de tal forma que de ellas resulta el provecho para la comunidad.

Este enfrentamiento aparece muy resaltado en el libro de Emily Brontë. Como dice Jacques Blondel (*Emily Brontë: Experience spirituelle et création poétique*) debemos darnos cuenta de que, en la narración, "los sentimientos se fijan en la infancia, en la vida de Catherine y Heathcliff". Pero, si por suerte, los niños tienen el poder de olvidar por un tiempo el mundo de los adultos, hay que partir de que de todas formas están destinados a este mundo. La catástrofe se produce. Heathcliff, el niño expósito, se ve obligado a huir del reino maravilloso de las correrías con Catherine, en las landas. Y ésta a pesar de que persiste su tosquedad, reniega de lo salvaje de su infancia; se deja atraer por una vida acomodada, cuya seducción experimenta en la persona de un hombre joven, rico y sensible. Para decir la verdad el matrimonio de Catherine con Edgar Linton posee un valor ambiguo. No es una total renuncia. El mundo de Thrushcross Grande donde viven Linton y Catherine en las cercanías de Wuthering Heights, no es tampoco en la concepción de Emily Brontë, un mundo asentado, Linton es generoso; no ha renunciado al ímpetu natural de la infancia, pero se adapta. Su soberanía se alza por encima de las condiciones materiales de las que se beneficia, pero la realidad es que, si no representara el acuerdo profundo con el mundo asentado de la razón, no podría beneficiarse de ellas. Por tanto Heathcliff tiene razones, cuando regresa rico y tras un largo viaje, para pensar que Catherine ha traicionado el reino absolutamente soberano de la infancia, al que, en cuerpo y alma, *pertenecía* junto a él.

Yo he seguido con dificultad un relato donde la violencia de Heathcliff se expresa en la calma y la simplicidad de la narradora...

El asunto del libro es la rebelión del maldito al que el destino arrojó de su reino y al que nada detiene en el deseo ardiente de volver a encontrar el reino perdido.

Renuncio a contar en detalle una sucesión de episodios que fascinan por su intensidad. Me limito a recordar que no hay ley, ni fuerza, ni convención ni piedad que detengan por un instante el furor de Heathcliff: ni siquiera la misma muerte ya que él es, sin remordimientos y apasionadamente, la causa de la enfermedad y de la muerte de Catherine, a la que sin embargo considera como suya.

Me detendré a examinar el sentido moral de la rebelión surgida de la imaginación y el sueño de Emily Brontë.

Esta rebelión es la del Mal contra el Bien.

Formalmente es contraria a la razón.

¿Qué representa ese reino de la infancia al que la voluntad demoníaca de Heathcliff se niega a renunciar, sino lo imposible y la muerte? Contra ese mundo real, dominado por la razón y que fundamenta la voluntad de pervivir, sólo existen dos posibilidades de revuelta. La más común, la actual, se traduce en la contestación (impugnación) de su carácter razonable. Es fácil comprender que el principio de ese mundo real no es realmente la razón, sino la razón que pasta con lo arbitrario proveniente de las violencias o de los impulsos pueriles del pasado. Una revuelta de este tipo expone la lucha del Bien contra el Mal, que está representado por esas violencias o esos impulsos inútiles. Heathcliff juzga al mundo al que se opone: indudablemente no puede identificarlo con el Bien ya que lo combate. Pero aunque lo combate con rabia, lo hace lúcidamente: sabe que representa al Bien y a la razón. Odia a la humanidad y la bondad que sólo provocan en él, sarcasmos. Su carácter, si se le considera fuera del relato –y del encanto del relato-, llega incluso a parecer artificial, prefabricado. Pero es que procede del sueño y no de la lógica de la autora. No existe en la literatura novelesca personaje que se imponga más realmente, más simplemente que Heathcliff; y eso que encarna una verdad primera, la del niño que se rebela contra el mundo del Bien, contra el mundo de los adultos y es arrastrado, por su revuelta sin reservas, al partido del Mal.

No existe ley que Heathcliff no se complazca en transgredir, en esta rebelión. Se da cuenta de que la cuñada de Catherine está enamorada de él e inmediatamente se casa con ella para de este modo hacerle el mayor mal posible al marido de Catherine. Se la lleva y apenas casada la desprecia; después la trata de forma desconsiderada y la conduce a la desesperación. Por eso Jacques Blondel relaciona estas dos frases de Sade y de Emily Brontë con bastante acierto. Sade atribuye a uno de los verdugos de Justine estas palabras: "¡Qué voluptuosidad la de destruir! No conozco nada que acaricie más

deliciosamente; no existe éxtasis comparable al que saborea entregándose a esta divina infancia". Y Emily Brontë por su parte hace decir a Heathcliff: "Si hubiera nacido en un país donde las leyes fueran menos rigurosas y los gustos menos delicados me daría el placer de proceder a una lenta vivisección de esos dos seres, para pasar la velada entretenido".

Emily Brontë y la transgresión

La invención, por una joven moral y sin experiencia, de un personaje tan perfectamente entregado al Mal, representaría por sí sola una paradoja. Pero veamos por qué es esencialmente turbadora la invención de Heathcliff.

Catherine Earnshaw es a su vez absolutamente moral. Lo es hasta tal punto que muere por no poderse separar de aquel que amaba cuando era niña. Pero aunque sabe que el mal reside en él íntimamente, le ama hasta el extremo de llegar a decir de él la frase decisiva: "*I am Heathcliff*" (Yo soy Heathcliff).

De este modo el Mal considerado sinceramente, no es sólo el sueño del malvado sino que en algún modo es también el sueño del Bien. La muerte es el castigo, buscado y aceptado, de ese sueño insensato, pero nada puede impedir que ese sueño sea soñado. Fue el sueño de la desventurada Catherine Earnshaw; pero en la misma medida hay que decir que fue también el sueño de Emily Brontë. ¿Cómo dudar de que Emily Brontë que murió por haber vivido los estados que había descrito, no se hubiera identificado de algún modo con Catherine Earnshaw?

Hay en *Wuthering Heights* un movimiento comparable al de la tragedia griega, ya que el asunto de esta novela es la transgresión trágica de la ley, el autor de la tragedia estaba de acuerdo con la ley cuya transgresión describía, pero fundaba la emoción en la simpatía que él experimentaba –y comunicaba–, por el transgresor de la ley. La expiación, en los dos casos, está implícita en la transgresión. Heathcliff conoce antes de morir, mientras muere, una extraña beatitud pero esta beatitud sobrecoge: es trágica. Catherine que ama a Heathcliff muere por haber infringido, si no en su carne sí en su espíritu, la ley de la fidelidad; y la muerte de Catherine es el "perpetuo tormento" que, por su violencia, soporta Heathcliff.

La ley en *Wuthering Heights* –como en la tragedia griega- no es denunciada en sí misma, pero aquello que prohíbe no es un campo en el que el hombre nada tiene que hacer. El terreno de lo prohibido es el trágico, o mejor aún, el sagrado. Es verdad que la humanidad lo excluye, pero es para magnificarlo. La prohibición diviniza aquello a lo que prohíbe el acceso. Subordina ese acceso a la expiación –a la muerte-, pero la prohibición, al tiempo que es un obstáculo, no deja de ser una incitación. La enseñanza de *Wuthering Heights*, la de la tragedia griega –y en realidad la de cualquier religión- es que existe un arrebató de divina embriaguez que el mundo de los cálculos no puede soportar. Este impulso es contrario al Bien. El Bien se basta en la preocupación por el interés común, que implica de forma esencial la consideración del porvenir. La divina embriaguez, muy próxima al "impulso espontáneo" de la infancia, se da por completo en el presente. En la educación de los niños se suele definir generalmente el Mal como "preferencia por el instante presente". Los adultos prohíben a los que deben alcanzar la madurez, el divino reino de la infancia. Pero la condena al instante presente con miras al porvenir, aunque es inevitable, es aberración cuando es última. Tan necesario como impedir su acceso fácil y peligroso es volver a encontrar el "instante" (el reino de la infancia), y esto exige la transgresión temporal de la prohibición.

La transgresión temporal es aún más libre si la prohibición es considerada como intangible. Por eso Emily Brontë – y Catherine Earnshaw- que se nos presentan a la luz de la transgresión –y de la expiación- dependen menos de la moral que de la hípermoral. Hay una hípermoral, en el origen de ese desafío a la moral que es *Wuthering Heights*. Jacques Blondel sin recurrir a la representación general que aquí aducimos, tiene el sentimiento exacto de esta relación: "Emily Brontë, escribe, se muestra ... capaz de emanciparse de todo prejuicio de orden ético o social. De este modo, en un haz múltiple, se desarrollan varias vidas, cada una de las cuales, si pensamos en los principales antagonistas del drama, revela una liberación total frente a la sociedad y la moral. Hay una voluntad decidida de ruptura con el mundo, para abarcar mejor la vida en su plenitud y descubrir en la creación artística, lo que la realidad niega. Es el despertar, la movilización propiamente dicha de virtualidades insospechadas. No puede negarse que esta liberación le es necesaria a cualquier artista, *pero puede ser sentida con más intensidad por aquellos en los que los valores éticos están anclados con más fuerza.*" En una palabra, en definitiva el sentido profundo de *Wuthering Heights* es este acuerdo íntimo existente entre la transgresión de la ley moral y la hípermoral. Además,

Jacques Blondel ha descrito con atención el mundo religioso (protestantismo influenciado por los recuerdos de un metodismo exaltado) en que se formó la joven Emily Brontë. La tensión moral y el rigor ahogaban a este mundo. Sin embargo, el rigor que interviene en la actitud de Emily Brontë es distinto de aquel sobre el que se basaba la tragedia griega. La tragedia se halla en el nivel de las prohibiciones religiosas elementales, como las del crimen o la ley del incesto, que no puede justificar la razón. Emily Brontë se había emancipado de la ortodoxia; se alejó de la simplicidad y de la ingenuidad cristianas, pero participaba del espíritu religioso de su familia. Sobre todo en cuanto el cristianismo es una estrictísima fidelidad al Bien, que fundamenta la razón. La ley que viola Heathcliff –y que, al amarle a su pesar, Catherine Earnshaw viola con él– es en primer lugar la ley de la razón. Es, al menos, la ley de una colectividad que el cristianismo ha fundado a partir de un acuerdo con la prohibición religiosa primitiva, un acuerdo entre lo sagrado y la razón. Dios, fundamento de lo sagrado, escapa, en parte, en el cristianismo, a los impulsos de violencia arbitraria que, en los tiempos más antiguos, fundamentaban al mundo divino. Un cambio se iba produciendo en estas condiciones: la prohibición primitiva excluye esencialmente a la violencia (en la práctica, la razón tiene el mismo sentido que la prohibición, la prohibición primitiva mantiene de hecho una lejana conformidad con la razón). En el cristianismo se produce un equívoco entre Dios y la razón –equívoco que por otra parte alimenta el descontento: pensemos en el esfuerzo en sentido contrario que representa el jansenismo, por ejemplo. Al final del largo equívoco cristiano, en Emily Brontë estalla (al amparo de una solidez moral intangible), el sueño de una violencia sagrada que no sería atenuado por ninguna componenda, por ningún acuerdo con la sociedad organizada.

El camino del reino de la infancia –cuyos impulsos proceden de la ingenuidad y de la inocencia– es descubierto de nuevo de este modo en el *horror de la expiación*.

La pureza del amor es redescubierta en su íntima verdad que, como ya se ha dicho, es la de la muerte.

La muerte y el *instante* de embriaguez divina se confunden, porque ambos se oponen igualmente a las intenciones del Bien, basadas en el cálculo de la razón. Pero, al enfrentarse a ellas, la muerte y el instante presente son el fin último, el desenlace de todos los cálculos. Y la muerte es el signo del instante, que, en tanto que es instante, renuncia a la búsqueda calculada de la duración. El instante del ser individual nuevo dependió de la muerte de los seres desaparecidos. Si estos no hubieran desaparecido no

quedaría lugar para los nuevos. La reproducción y la muerte condicionan la renovación inmortal de la vida; condicionan el instante siempre renovado. Por eso sólo podemos tener una visión trágica del hechizo de la vida, pero ésta es también la razón por la cual la tragedia es el signo del hechizo.

Es posible que esto lo anunciara ya todo el romanticismo, pero, entre tantas obras, la que lo prelude más humanamente es esa obra maestra que es *Wuthering Heights*.

La literatura, la libertad y la experiencia mística

Lo más notable en este impulso es que una enseñanza de este tipo no va dirigida, como la del cristianismo –o la de la religión antigua- a una colectividad ordenada, que se basaba precisamente en esta enseñanza. Se dirige por el contrario al individuo aislado y perdido y sólo le concede algo en el instante: es solamente literatura. Su única vía es la literatura libre e inorgánica. Por eso está menos obligada que la enseñanza pagana o la de la Iglesia a pactar con la necesidad social, que en muchos casos está representada por convenciones (abusos), pero también por la razón. Únicamente la literatura podía poner al desnudo el mecanismo de la transgresión de la ley (sin transgresión, la ley no tendría finalidad), *independientemente de un orden que hay que crear*. La literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva. No le interesa concluir: "lo que yo he dicho nos compromete al respeto fundamental de las leyes de la ciudad"; o como hace el cristianismo: "lo que yo he dicho (la tragedia del Evangelio) nos compromete en el camino del Bien" (es decir, de hecho, en el de la razón). La literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro.

Al ser inorgánica, es irresponsable. Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo.

O, más bien, supondría un peligro si no fuera (en conjunto, y en la medida en que es *auténtica*) la expresión de "aquellos en quienes los valores éticos están más profundamente anclados". Si esto no salta a la vista, es porque el aspecto de revuelta suele ser el que destaca, pero la tarea literaria auténtica no se puede concebir más que en el deseo de comunicación fundamental con el lector (no me refiero aquí a la masa de libros destinada a engañar al gran público).

En realidad, la literatura, unida desde el romanticismo a la decadencia de la religión (dado que, en forma menos importante, menos inevitable, tiende a reivindicar discretamente la herencia de la religión) está menos cerca del contenido de la religión que del contenido del misticismo, que es, en las márgenes de la religión, un aspecto suyo casi asocial. El misticismo está más cerca de la verdad que me esfuerzo por enunciar. Bajo el nombre de misticismo no designo los sistemas de pensamiento a los que se da ese nombre impreciso: pienso en la "experiencia mística", en los "estados místicos" experimentados en la soledad. En esos estados podemos conocer una verdad diferente de aquellas que están unidas con la percepción de los objetos (y, después, del sujeto: unidas por tanto a las consecuencias intelectuales de la percepción). Pero esta verdad no es formal. El discurso coherente no puede explicarla. Sería incluso incomunicable si no tuviéramos la oportunidad de abordarla por dos caminos: la poesía y la descripción de las condiciones en las que es habitual a esos estados.

En forma decisiva, esas condiciones responden a los temas de que ya he hablado y que fundamentan la emoción literaria auténtica. Es siempre la muerte –o por lo menos la ruina del sistema del individuo aislado a la búsqueda de la dicha de la duración- la que introduce la ruptura, ruptura sin la cual nadie alcanza el estado de trance. En ese momento de ruptura y muerte, lo recobrado es siempre la inocencia y la embriaguez del ser. El ser aislado se pierde en algo distinto a él. Poco importa la representación que demos de esa "otra cosa". Es siempre una realidad que trasciende los límites comunes. Es incluso tan profundamente ilimitada que en realidad no es una cosa: es *nada*. "Dios es nada" enuncia Eckhart. En el terreno de la vida ordinaria el "ser amado" ¿no es acaso la anulación de los límites de los otros (el único ser en el que ya no sentimos o sentimos menos, los límites del individuo acantonado en un aislamiento que nos lo hace evanescente)? Lo propio del estado místico es la tendencia a suprimir radicalmente – sistemáticamente- la imagen múltiple del mundo en que se sitúa la existencia individual a la busca de la duración. En un impulso inmediato (como el de la infancia o la pasión) el esfuerzo no es sistemático: la ruptura de los límites es pasiva, no es consecuencia de una voluntad dispuesta intelectualmente. La imagen de ese mundo carece simplemente de coherencia o, en el caso de que ya haya encontrado su cohesión, la intensidad de la pasión la trasciende: es cierto que la pasión busca la duración del goce experimentado en la pérdida de sí mismo ¿pero no es acaso su primer impulso el olvido de uno mismo por el otro? No podemos dudar de la unidad fundamental de todos los impulsos gracias

a los cuales escapamos al cálculo de interés, en los cuales experimentamos la intensidad del momento presente. El misticismo escapa a la espontaneidad de la infancia lo mismo que a la condición accidental de la pasión. Pero para expresar los trances utiliza el vocabulario del amor y la contemplación liberada de la reflexión discursiva tiene la simplicidad de una risa infantil.

Creo que es decisivo insistir en el parecido entre una determinada tradición literaria moderna y la vía mística. La relación se impone aún más cuando se trata de Emily Brontë.

Concretamente la reciente obra de Jacques Blondel habla deliberadamente de su *experiencia mística*, como si Emily Brontë hubiera tenido visiones o incluso éxtasis, lo mismo que Teresa de Ávila. Jacques Blondel se adentra quizá por este camino sin razones convincentes. Ningún testimonio, nada positivo apoya una interpretación que en realidad Blondel se limita a recoger. Otros antes que él habían captado los rasgos comunes que relacionan los estados espirituales de una santa Teresa con los que Emily Brontë expresó en su poesía. Es bastante dudoso que la autora de *Wuthering Heights* conociera el descenso metódico hacia sí misma que es esencialmente, en su principio, una *experiencia mística*. Jacques Blondel alega determinados pasajes de sus poemas. Pasajes que describen en efecto sentimientos agudizados y estados turbados del alma, que responden a todas las posibilidades de una vida espiritual angustiada, llevada a intensa exaltación. Expresan una experiencia infinitamente profunda, infinitamente violenta, de las tristezas o las alegrías de la soledad. Nada, a decir verdad, nos permite diferenciar con claridad, una experiencia de este tipo, tal como a veces la prepara y la contiene una expresión poética, de una búsqueda ordenada y sometida a los principios de la religión, o por lo menos de una representación del mundo (positiva o negativa). (...).

"Todo lleva a creer, escribe André Breton, que existe un determinado punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, dejan de ser percibidos como contradictorios."

Yo añadiría: el Bien y el Mal, el dolor y la alegría. Este punto, al que alude Breton, es el designado tanto por la literatura violenta como la violencia de la experiencia mística. El camino importa poco: sólo el lugar, el punto, importa.

Pero hay que tener en cuenta además que *Wuthering Heights*, la más violenta y la más poética de las obras de Emily Brontë, es el nombre del "lugar elevado" donde se revela la verdad. Es el nombre de una casa maldita donde Heathcliff, acogido, introduce la maldición. Paradoja subyugadora: lejos de ese lugar maldito "los seres se marchitan". En efecto, la violencia que Heathcliff impone es al mismo tiempo principio de una desdicha y de una felicidad que sólo pueden "experimentar los violentos". El final del sombrío relato de Emily Brontë es la súbita aparición de un rayo de tierna luz. En la medida en que la violencia extiende su sombra sobre el ser, en tanto que ve la muerte "cara a cara", la vida es puro regalo. Nada puede destruirla. La muerte es la condición de su renovación.

La significación del Mal

El Mal, en esta coincidencia de contrarios, ya no es el principio que se opone de forma irremediable al orden natural, como lo es dentro de los límites de la razón. Como la muerte es la condición de la vida, el Mal que se vincula en su esencia con la muerte es también, de una manera ambigua, un fundamento del ser. El ser no está abocado al Mal pero, si puede, debe no dejarse encerrar en los límites de la razón. Primero debe aceptar esos límites, tiene que reconocer la necesidad del cálculo del interés; pero debe saber que existe en él una parte irreductible, una parte soberana que escapa a los límites, escapa a la necesidad que reconoce.

El Mal, en la medida en que traduce la atracción hacia la muerte, ante la que es un desafío como lo es en todas las formas de erotismo, no es por otra parte jamás objetivo más que de una condena ambigua. Así el Mal es asumido gloriosamente, como lo es el que la guerra asume en condiciones que en nuestros días parecen irremediables. Pero la guerra tiene como secuela el imperialismo...Sería inútil disimular que, en el Mal, hay siempre una tendencia hacia lo peor, que justifica la angustia y el asco. No es menos verdad que el Mal, considerado bajo el ángulo de una atracción desinteresada hacia la muerte, se diferencia del Mal cuyo sentido es sólo interés egoísta. Una acción criminal, "crapulosa" se opone a la "pasional". La ley rechaza una y otra pero, en cambio, la literatura más humana es el lugar sagrado de la pasión. Sin embargo, la pasión no

escapa a la maldición: una "parte maldita" se reserva para lo que tiene más sentido en una vida humana. La maldición es el camino de la bendición menos ilusoria.

Un ser orgulloso acepta *lealmente* las consecuencias más terribles de su desafío. Incluso en algunos casos llega más allá. La "parte maldita" es la del juego, la de lo aleatorio, la del peligro. Es también la de la soberanía, pero la soberanía se expía. El mundo de *Wuthering Heights* es el mundo de una soberanía erizada y hostil. Es también el mundo de la expiación. Una vez que la expiación se ha realizado, entonces se vislumbra la sonrisa, que sigue siendo esencialmente igual a la vida.

Del libro La Literatura y el Mal, Georges Bataille (Taurus y NorteSur)