


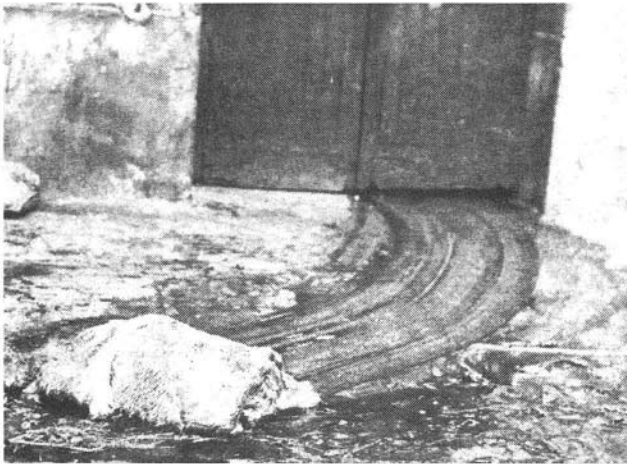
CONTRA LA CHUSMA ARQUITECTÓNICA

JUAN JOSE LAHUERTA

Decía Bataille que lo que interesa de los nombres no es su definición, sino su uso. Así, las voces del «Dictionnaire Critique» que junto con otros autores fue publicando entre 1929 y 1930 a lo largo de los números de *Documents*, la revista de la que era secretario general, no pretenden explicar el significado de las palabras, sino decir para qué, o, aún mejor, a quién sirven. Si la definición da cuenta de los caracteres esenciales de aquello designado por la palabra, el diccionario de *Documents*, en cambio, echará la palabra al densísimo vacío que se extiende más allá de su propia definición, a lo indefinido de ella misma. Es decir, la echará a perder.

Ese diccionario no define, no precisa, no resuelve las dudas que encierran las palabras, sino que mostrándolas *serviles*, las rebaja. Así, no es extraño que «Architecture» fuera escogida como la primera voz del diccionario de *Documents*.





Eli Lotar, «Aux abattoirs de La Vilette».
Fotografía inferior publicada en *Documents*, n.6, noviembre 1929

Ya desde la *École Romane*, y antes, las distintas reacciones antirománticas francesas habían reivindicado un retorno a modelos clasicistas cuyo escenario ideal se movía entre los civilizados paisajes de Claude Lorrain o Poussin y el sueño de una virtud latina contraída en la imagen del Partenón. Este persistente, y viejo, *nouveau classicisme*, culminó, sin desajuste alguno, en el *retour à l'ordre* exigido por la inteligencia francesa después de su victoria en la I Guerra Mundial. Número y claridad, construcción y geometría, medida y proporción... se convirtieron en sinónimos que expresaban las virtudes de los vencedores, frente a un espíritu alemán individualista y nihilista sin remedio, pero definitivamente enviado a sus propias tinieblas. Una palabra, por encima de las demás, resumía todas esas virtudes: Arquitectura. Esa era la metáfora que explicaba el orden colectivo, que daba razón de la nueva sociedad surgida tras la guerra, del *Esprit Nouveau*.

¿Qué demuestra Le Corbusier, en *Vers une architecture*, sino que existe un orden que *empieza* en los silos, las construcciones industriales o las máquinas y *concluye* en el absoluto del Partenón? ¿Qué se ofrece, así, sino Arquitectura como antídoto a Revolución? Contra la «moral dórica» de Le Corbusier y de tantos otros «estetas» defensores del «lirismo contemporáneo» –los de *L'Esprit Nouveau* al principio, los de *Cahiers d'Art* o *L'Architecture Vivante* después– clama la voz del diccionario de Bataille.

Si Breton veía en el infierno el lugar al que el poeta debía descender para, como poeta precisamente, redimir lo bajo; si creía que, por fin, las palabras harían el amor, no es extraño que acusase a Bataille de «materialista antídialéctico», porque lo bajo es, para Bataille, el lugar en el que quedarse, el lugar en el que permanecer: la única salvación frente a «la chusma arquitectónica».

Hacia una arquitectura: las chimeneas de las fábricas son una arquitectura aún más terrorífica que la de los campanarios de las iglesias. Lo informe, lo bajo, lo animal, surge para desvelar el valor de uso de las palabras, siempre metafórico. Contra la metáfora, contra la tiranía idealista, claman las voces del diccionario. Y las fotos, esas impresionantes fotos «en las que corre la sangre» que Eli Lotar tomó en los mataderos de La Villette, hoy definitivamente desaparecidos, sepultados bajo gruesas capas de Arquitectura.

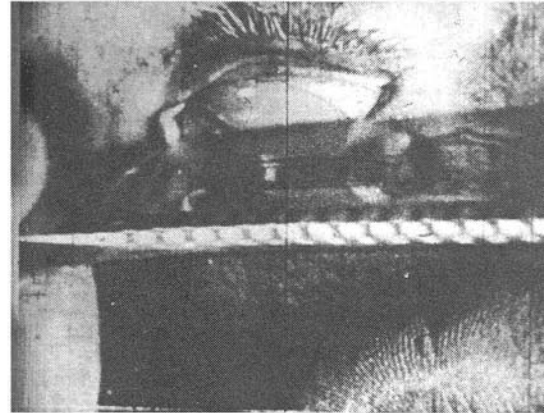
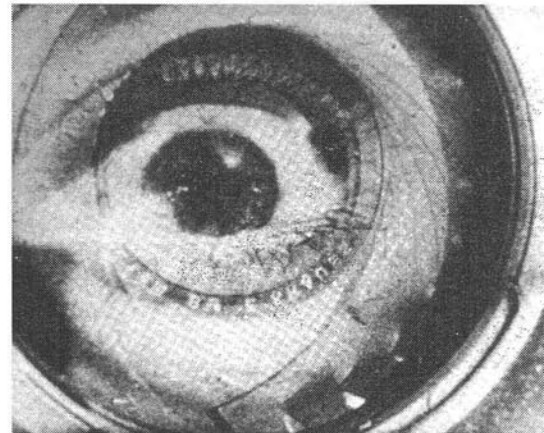
2 .

[...] Un hombre con un cigarrillo colgando de los labios afila con afición una navaja de afeitar. Después de probarla en su propia uña sale al balcón, mira a la luna y separa los párpados de una impassible muchacha, manteniéndolos bien abiertos entre su pulgar y su índice. La otra mano lleva la navaja hacia el ojo, disponiéndose a cortar. En el cielo, una nube delgada y puntiaguda atraviesa la luna. La navaja revienta el ojo.

Quienes asistieron a aquella sesión del 6 de junio de 1929 del Studio Ursulines de Paris en que se estrenó *Un chien andalou* debieron de sentir un nudo en la garganta al ver el filo de acero acercarse al globo húmedo del ojo, y debieron de respirar aliviados al contemplar la nube pasar sobre la luna. Aunque, en verdad, el alivio no les duró mucho y lo que vieron resultó a la postre aún más terrible, porque creyeron que no iban a verlo. O, dicho con más precisión: *porque al ver la luna y la nube creyeron que había venido a su rescate, como siempre, una metáfora.*

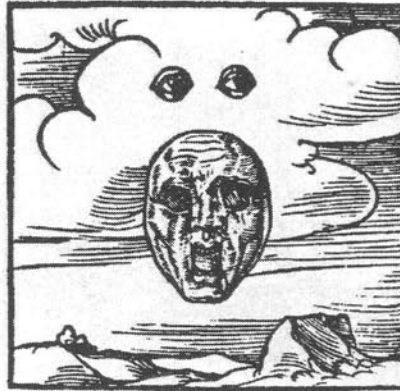
Si la metáfora es el más importante de los mecanismos poéticos, Dalí y Buñuel, en esa famosa escena, proponen su abolición desvelando el verdadero sentido de su uso: elevar lo cotidiano, sustituirlo con su ilusión. La metáfora es el mayor de los engaños. Crea la ficción de que existe otro plano más allá de lo cotidiano donde lo cotidiano mismo se redime. La metáfora ahorra al hombre la violencia plana y vulgar de la realidad y le hace creer tanto en la existencia de lo heroico, de lo elevado, como en su capacidad para poseer las cosas sin inquietarse por ellas. Dalí y Buñuel anulan la esperanza que la metáfora ofrece.

En escritos y entrevistas ambos insistieron en que su film era un producto anti-artístico. Eso nos hace pensar, cómo no, en un famoso paso de Walter Benjamin publicado en 1936. En él, las actitudes contrapuestas del mago y del cirujano son comparadas a las del pintor y el cámara. El mago cura a los enfermos imponiéndoles las manos y estableciendo con ellos la distancia que le da su autoridad de ser un hombre frente a otro hombre, mientras que el cirujano renuncia a la autoridad que emana de ese enfrentamiento, para cortar un simple cuerpo y penetrar en él, moviendo sus manos armadas de instrumentos entre sus órganos. El pintor, el artista, es un mago; el cámara, con su ojo aplicado al objetivo, un cirujano.

Salvador Dalí y Luis Buñuel, *Un chien andalou*Dziga Vertov, *Tchelovek s kinoapparatum*, 1929



Quo modo Deum.



Quo modo Manes.

Horapollo, *Hieroglyphica*, 1551

No resulta raro asociar ese cirujano del que habla Benjamin con Dziga Vertov, con su teoría del «cine-ojo» y, especialmente, con su film *Tchelovek s kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*), rodado en 1929, uno de cuyos fotogramas más famosos nos muestra la sobreimpresión de un ojo y un objetivo, precisamente.

Pero la imagen de Vertov es ambigua.

Por un lado podríamos creer que, en ella, el ojo y la cámara, identificándose, no sólo comparten, sino que amplifican sus respectivos poderes: el poder de ver y el poder de la objetividad impasible. Duro y frío, sin pestañas, en la sociedad de masas ese es, ni más ni menos, el ojo que todo lo ve: «quo modo Deum».

Pero, por otro lado, el ojo que vemos en el interior del objetivo está extraordinariamente abierto, sorprendido o, incluso, asustado. La sensación que produce, ahora, es que no se trata de una sobreimpresión, sino de un reflejo: es decir, el ojo y la cámara no miran en la misma dirección, sino que el primero ha querido asomarse al interior de la máquina, y allí no ha encontrado otra cosa sino su propia imagen. El ojo mira y se descubre a sí mismo en el cristal impenetrable del objetivo: obstáculos opacos que, viéndose, se ocultan recíprocamente cualquier otra cosa, *todas las cosas*.

Dalí y Buñuel, en cambio, no quieren dejar posibilidad alguna a la ambigüedad que se produce entre el ojo poderoso y el ojo perplejo, al espacio de la poesía. Es el ojo mismo lo que, del modo más violento, más evidente, debe anularse, porque del ojo vienen todos los males. Desde el Renacimiento, en el elogio de la vista quedaba establecida, en efecto, la virtud del arte. «¿No ves que el ojo abarca la belleza del mundo entero?», preguntaba Leonardo, retóricamente, en su «Parangón». Ese ojo partido por la navaja de afeitar es, pues, una verdadera exhibición: nada quedará después de haberlo reventado, sino las cuencas vacías del cráneo, «quo modo Manes».

El fragmento de Benjamin evoca la teoría del «cine-ojo» de Vertov, sin duda, pero resulta más inquietante ponerlo en relación con aquella escena que Dalí y Buñuel habían rodado al mismo tiempo que «el hombre de la cámara» rodaba las suyas. No podría imaginarse imagen más devastadora de la fría y *antiartística* crueldad del cirujano. Dalí y Buñuel exclaman admonitoriamente: si tu ojo te tienta, córtatelo. Que es como decir: extirpemos los órganos enfermos.

Juan José Lahuerta es Profesor titular del Departament de Composició Arquitectònica, ETSAB-UPC.