

SOL PODRIDO.

BATAILLE EN SU ELEMENTO

MARISA GARCÍA VERGARA

En el año 1930, y en el que era su número 3, la revista *Documents* realizó un *Hommage à Picasso*. Entre los artículos convocados y las abundantes reproducciones a plena página de obras del artista, en las que se recortaban sobre fondos neutros figuras humanas cuyos miembros perfectamente representados aparecen dislocados en posturas torturadas, destacaba un breve y desconcertante texto escrito por Georges Bataille titulado “*Soleil pourri*”. Sólo al final del mismo, y luego de habernos paseado por diversos escenarios rituales de prácticas sacrificiales solares, aparece mencionado el tema de la pintura y el nombre de Picasso. Este texto arroja luz sobre las peculiares concepciones batailleanas a la vez que brilla como un singular diamante en el conjunto de los textos que integran el número, por no hablar de la totalidad de los análisis que abordaban por aquella época la obra de Picasso. Terminaba diciendo Bataille allí:

“la pintura académica correspondía aproximadamente a una elevación de espíritu no excesiva. En la pintura actual, en cambio, la búsqueda de una ruptura de la elevación llevada al extremo, y de un brillo con pretensión engeuecedora, tiene una parte en la elaboración, o en la descomposición de las formas, pero eso sólo es perceptible, finalmente, en la pintura de Picasso”.¹

¹ G. Bataille. “Soleil pourri”, en *Documents*, 3, 1930, pp. 173-174, también en *Oeuvres Complètes*, T.I, París: Gallimard, 1970, pp. 231-232.



Picasso. Dibujo. 1929. *Documents*, 3, 1930, p. 173.

Este movimiento de elevación de espíritu está expresivamente representado por el mito de Ícaro.² El mito de Ícaro nos ilustra el fundamento bajo que posee todo lo alto, nos cuenta cómo la promesa que encarna toda elevación encierra siempre la caída inexorable: Ícaro se eleva exultante hacia el cielo pero cae irremediamente hacia las profundidades del mar. “El summum de la elevación se confunde prácticamente con una caída repentina, de violencia inusitada”, nos dice Bataille. Además, este mito divide al sol en dos: el que brillaba en el momento de la elevación de Ícaro y el que fundió la cera, determinando la derrota y la caída escandalosa.

“El sol, humanamente hablando (es decir en tanto se confunde con la noción de mediodía) es la concepción más elevada. Es también la cosa más abstracta, puesto que resulta imposible mirarlo fijamente a esa hora”.³

El sol presenta un aspecto familiar, tranquilizador, *elevado*, visual, nos permite ver las formas, las aclara. Pero este sentido tranquilizador, que tanto la iconografía humanista como el simbolismo presentaban en su dimensión apaciguadora, se convierte en demencia y locura si nos obstinamos en mirarlo fijamente. “Prácticamente el sol escudriñado se identifica con la eyaculación mental, la espuma en los labios y la crisis de epilepsia”. Lo que nos aclaraba se transforma en engeguecedor, brutalmente deslumbrante, y en lugar de elevarnos somos arrojados con violencia al suelo.

“Para acabar de describir la noción del sol en el espíritu de quien necesariamente debe emascararlo por incapacidad de los ojos, es necesario decir que ese sol posee poéticamente el sentido de la serenidad matemática y de la elevación del espíritu. En cambio si, a pesar de todo, lo contemplamos con bastante obstinación, ello implica una cierta locura y la noción cambia de sentido porque, en la luz, ya no es la producción la que aparece sino el desecho, es decir la combustión, muy bien expresada, psicológicamente, por el horror que se desprende de una lámpara de arco en incandescencia. (...) En la misma forma que el sol precedente (el que no se mira) es perfectamente bello, el que se mira puede ser considerado como horriblemente feo.”⁴



Picasso. *Feuillet d'album*. *Documents*, 3, 1930, p. 178

² Harto del destierro que lo recluía en Creta, Dédalo, el arquitecto más hábil de su época, se dice un día: “Si la tierra y el mar me son cerrados por el tirano, éste no sabrá cerrarme el camino de los aires. Aun cuando sea el dueño del mundo entero, el cielo no está bajo su poderío y podré por él trazarme un camino”. Así comienza a construir las alas, pegando plumas con cera, que le permitirían a él y su hijo escapar del reino de Minos y regresar a su patria. Antes de iniciar el vuelo advierte a su hijo Ícaro en una premonitory admonición: “ten cuidado de volar siempre a la misma altura; si descendes demasiado, la humedad del agua apesantaría tus alas; si te elevas demasiado, el calor del Sol te las abrasaría; ten siempre un justo medio entre estos dos extremos”. Pero pronto Ícaro olvidaría este consejo, embriagado por la *hybris* ascensional se aproxima demasiado al sol que derretirá la cera de sus alas provocándole la estrepitosa caída al mar. Cfr. Ovidio. *Las Metamorfosis*. Libro octavo, en *Poemas eróticos*, Producciones Editoriales: Barcelona, 1974, pp. 255-256

³ Bataille, op. cit., p. 173.

⁴ *Ibidem*, p. 174.

La experiencia loca que nos hace mirar al sol de frente transforma e invierte todos los sentidos, ya no hace visibles las formas sino que nos ciega, no nos eleva sino que nos arroja al profundo abismo de la locura, lo que aparece ya no es una producción sino un desecho, una combustión. Y en ella arden y se consumen las formas y los seres.

El sol aparece glorificado en toda la teoría neoplatónica, en tanto forma que es canónicamente pensada en términos de sustancia y de eternidad. De esta concepción *elevada* del sol, la leyenda de la caverna de Platón nos proporciona una versión noble, una imagen del idealismo occidental. En *El ano solar*, Bataille nos da una versión innoble y obscena bajo la figura de la erección humana: “La erección y el sol escandalizan lo mismo que el cadáver y la oscuridad de las cuevas. Los vegetales se dirigen uniformemente hacia el sol y, por el contrario, los seres humanos, aunque sean faloides como los árboles, en oposición con el resto de los animales, desvían necesariamente los ojos. Los ojos humanos no soportan ni el sol, ni el coito, ni el cadáver, ni la oscuridad, sino con reacciones diferentes”.⁵ En otro lugar Bataille afirmaba que la condición humana exige antes que todo la estabilidad de las cosas y rechaza angustiada “todos los grandes y violentos gastos de fuerza”; el sol, gigantesca pérdida de luz y calor -el “gran cataclismo”- representa pues la mayor amenaza posible. Sólo de lejos, y al abrigo, pueden los hombres admirarlo.⁶ El impulso que ha determinado la erección de los hombres, esa locura ascensional que ha convertido al animal horizontal en un humano bípedo, que tantas historias literarias desde la caverna de Platón a la ascensión de la virgen nos narran, en el relato que nos ofrece Bataille, se convierte en lo que separa al cuerpo humano de todos los otros organismos animales y lo que opone la naturaleza humana a la naturaleza animal. Se trata de un movimiento que va desde abajo hacia arriba, pero que contiene también el sentido inverso. Las etapas de este movimiento están determinadas –según Bataille– por reglas de la moral y los vicios que estas provocan, mientras que los extremos, lo están por la ceguera solar y la caída estrepitosa.⁷ Es así como puede considerarse que la vida humana es un vaivén entre el ideal y lo bajo.

“La demente ascensión del cuerpo de Ícaro hacia el foco solar (no se trata, en efecto, de un simple vuelo) es muy característica en el sentido de que expresa de una manera excepcionalmente seductora la aspiración más escandalosa del organismo humano (la extrema simplicidad del mito de Ícaro permite indicar hasta qué punto las pasiones humanas más sugestivas son semejantes a las de las plantas). Pero no hay que olvidar que este mito es ante todo un mito de la caída y que expresa también la demencia y la abyección definitiva.”⁸

Sería *a priori* ridículo, dice Bataille, tratar de determinar equivalentes precisos de tales movimientos en una actividad tan compleja como la pintura. Sin embargo, continúa diciendo, es posible asociar la pintura académica a esta “elevación de espíritu no excesiva”, mientras que la pintura actual busca una ruptura de la elevación en la descomposición de las formas.

Yve-Alain Bois⁹ ha subrayado el carácter convencional que tenía el homenaje a Picasso, señalando que la mayoría de los textos caían en el inevitable tópico de los “temblores del iniciado frente al maestro”, donde la tónica general era de loas y odas al carácter proteico, genial de Picasso, con textos pretenciosos y grandilocuentes que intentaban inscribirse en la corriente abierta por Michel Leiris en un artículo publicado en el número anterior de *Documents*,¹⁰ donde se afirmaba el carácter *realista* de Picasso, en abierta confrontación con la interpretación surrealista.¹¹ Leiris no cesaba de señalar la fuerza del principio osmótico que le permitía a Picasso asimilar “lo real” bajo todas sus formas como la materia propia de su arte, de definirlo como el pintor *de y para* el presente, en contraposición a las valoraciones surrealistas que se centraban en los habituales calificativos de fuga ante la realidad, de maravilloso, onírico y simbólico.

⁵ *Id.*, *L'Anus Solaire*, en: *O.C.*, T.I., pp. 79-87. (Trad. cast.: *El ojo pineal*, precedido de *El ano solar y Sacrificios*, Valencia, Pretextos, 1979, trad.: M. Arranz, p. 18)

⁶ *Id.*, “Van Gogh Prométhée”, en: *OC*, T. I., p. 497.

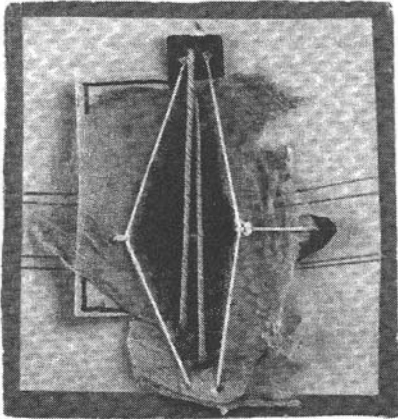
⁷ En “El lenguaje de las Flores” Bataille nos proporciona otra explicación de esta atribución moral: “[...] en el plano de los movimientos lo que está *mal* necesariamente se halla representado por un movimiento de arriba hacia abajo, de lo alto hacia lo bajo. Es éste un hecho imposible de explicar sin atribuir significación moral a los fenómenos naturales de los que se toma este valor, precisamente debido al carácter contundente del aspecto, signo de los movimientos decisivos de la naturaleza”. “Le Langage des fleurs”, en: *Documents*, 3, 1929, p. 160. En: *O.C.*, T.I., p. 177-178.

⁸ G. Bataille. *El ojo pineal*, *op.cit.*, p. 81-82. (cito por la versión castellana).

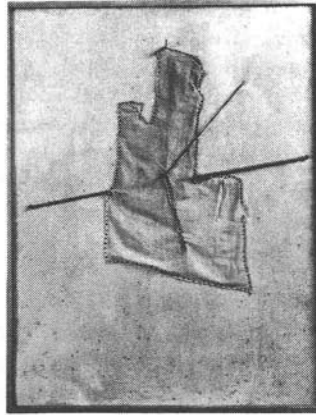
⁹ Bois, Y.-A., Krauss, R., *L'informe: mode d'emploi*, Paris, catálogo de exposición Centre Georges Pompidou, 1996, p. 74.

¹⁰ M. Leiris, “Toiles récentes de Picasso”, en: *Documents*, 2, 1930, pp. 57-72. Cfr. C. Maubon. “La passion de Leiris pour l'opera et pour Picasso”, en: *Critique*, 547, Dic. 1992, pp. 958-962

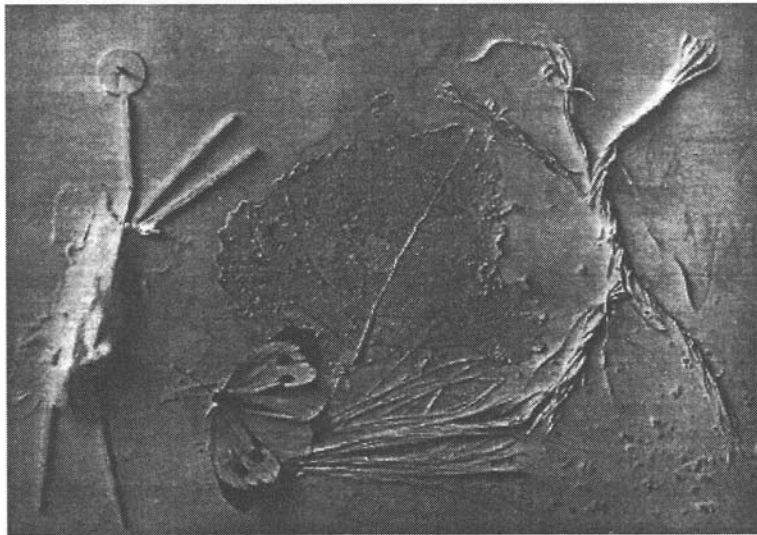
¹¹ Los surrealistas a su vez, en la figura de R. Crevel, contraatacaron criticando: “Picasso resiste a todas las necesidades de un número que le es dedicado especialmente”. *Surréalisme au Service de la Revolution*, 1, 1930, p.1.



Picasso. *Guitarra*, mayo de 1926.



Picasso. *Guitarra*, primavera de 1926.



Picasso. Fotografía de Brassá. En *Minotaure*, 1, 1933, p.4.

Pero lo que más le molesta a Bois es la elección del material gráfico, las reproducciones que ilustran el número, que considera absolutamente convencionales (tanto que le parece una elección digna de la revista *Cahiers d'Art*), a excepción, dice, de dos garabatos ilegibles de los que emerge una vaga silueta, titulados simplemente *Feuillet d'album*, y que por cierto no aparecen comentados en parte alguna. Bois lamenta además que la escasa confianza de Bataille en el arte, que le lleva a verlo como una "caída vertiginosa por exceso de elevación"¹², no le permita valorar en Picasso las posibilidades que éste había explorado en torno a los temas de la transgresión y de lo informe -tan caros a Bataille- en ciertas obras raras, como los pequeños relieves de arena realizados en 1926, la guitarra pegada y atravesada en la tela, con "reminiscencias de mutilación" y otros "restos de desastres enarenados y grises de polvo" de la misma época. Y, para rematarla, se solaza en comentar cómo el "gran sacerdote de todas las transposiciones" será quien abogue por estas raras obras de Picasso, en *Minotaure*, en lo que califica como un juego de cambio de papeles y de emulación, en el cual "Breton decide hacer de Bataille".¹³ Sin embargo, evidentemente, el juego no le sale a Breton del todo bien, aunque, se queja Bois nuevamente, Bataille deja pasar la oportunidad de retrucar a Breton. De haberlo hecho, Bataille habría podido desenmascarar una vez más a Breton, pero también habría podido comenzar a pensar en el papel que podría jugar la transgresión, por la vía excremental, en la producción reciente de Picasso.

¹² En efecto, como dice Bois, *Documents* se acaba con la constatación del fracaso y la condena al arte como transposición simbólica. Cfr. G. Bataille. "L'esprit moderne et le jeu des transpositions" en: *Documents*, 8, 1930, pp. [489-492].

¹³ A. Breton. "Picasso dans son élément", *Minotaure*, 1, 1933; también en *Oeuvres complètes*, T. II, París, Gallimard, 1988, p. 371. Breton será también así el antecesor del propio Bois, quien dice haber "extirpado del discurso oficial que envuelve la epopeya modernista, ciertas obras claves de la modernidad, como las de Picasso, hasta ahora consideradas menores". Todo ello posibilitado por la operatividad otorgada a la noción batailleana de informe, que es la tarea acometida en la exposición bajo el título de *Lo informe: modo de empleo*, cuyo catálogo citamos.

En efecto, como narra Breton, entre las telas que había podido ver en el estudio de Picasso, había “una pequeña tela inacabada [...] en la que sólo un gran empaste ocupaba el centro. [Picasso le] explicó que el tema de esta tela debía ser un excremento, tal como este aparecería si hubiera dispuesto de moscas. El lamentaba únicamente haber tenido que suplirlo por color a falta de un verdadero excremento seco”. El gusto por estos escabrosos detalles le sugería a Breton un testimonio del interés especial que tenía el tema de “lo asimilado y lo no asimilado como móvil esencial de la creación artística”.¹⁴

Pero, en el desarrollo posterior del texto, Breton da un giro radical, contestando el tono batailleano que era muy consciente tenía su tema, para acabar reafirmando a Picasso como el genio de las transfiguraciones y, una vez más, de lo maravilloso. “Toda repugnancia que hubiese podido provocar en el momento de considerar esta mancha, en torno a la cual la magia del pintor iba a empezar a ejercerse, quedaba así conjurada, y más aún. Me sorprendí al imaginar estas moscas brillantes, tan nuevas, como sólo Picasso sabe hacerlas”.

Por medio de la magia de la creación artística queda conjurada la repugnancia, definitiva reafirmación de la capacidad del arte para efectuar las transposiciones simbólicas y elevarse al mundo puro de la idea. Nuevamente Breton prefiere refugiarse bajo la caperuza de lino puro en cuya parte frontal una lámina de oro impedía a las moscas posarse.¹⁵ Ante lo cual Bois le sugiere a Bataille el guión para una posible respuesta: “Si usted hubiese leído bien a Freud, querido padre, sabría que no hay mucha distancia entre el oro y la mierda”. Oportunidad perdida para Bataille. Lástima. Y tanto más que perdida cuanto Bataille se contenta con sólo decir: “muy bellas reproducciones de esculturas y dibujos recientes de Picasso [...] pero el artículo de Breton no agrega nada a los ensayos del mismo autor recogidos en *El surrealismo y la pintura*”¹⁶. Lo que es, por lo demás, una falacia.



«Papier collant et mouches». Fotografía de J.A. Boiffard. *Documents*, 8, 1930, p. 488

¹⁴ A. Breton, op. cit., p. 22.

¹⁵ Cfr. A. Breton. «Segundo Manifiesto del Surrealismo» en: *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona: Labor, 1992, p. 233.

¹⁶ G. Bataille. “Minotaure” en: *La critique social*, 1933, p. 149, también en: *O.C.*, T.I, p.337.

Pero entonces, si no se trata sólo de oportunidades desaprovechadas, dado que el propio Bois admite que el único texto que se salva del homenaje de *Documents* (mencionando también a regañadientes el “correcto dentro de su género” texto de Einstein, que relacionaba a Picasso con Hegel) es el titulado “Sol podrido”, ¿qué es lo que nos decía Bataille en él? Ese sol podrido que contemplado fijamente es horriblemente feo, cuyo brillo enceguedor augura la definitiva y previsible caída vertiginosa por exceso de elevación, ¿de qué nos estaba hablando? Deberíamos admitir que Bois tiene razón cuando dice que el aporte más interesante de Bataille, al igual que el de Freud por lo demás, no es precisamente cuando intenta aplicar sus conceptos al arte contemporáneo, sino que sus ensayos consiguen ser más esclarecedores en lo que respecta al arte justamente cuando este no aparece mencionado. Intentemos descubrir las preocupaciones que expresa Bataille en *Sol podrido*. Para ello resulta imprescindible a nuestro juicio leer este texto en el marco del conjunto de la obra de Bataille, pues, como hemos visto, muchas de las preocupaciones fundamentales de Bataille, que habían sido ya expresadas en obras anteriores como *El ojo pineal*, ó *Sacrificios*, así como en otros artículos que Bataille escribe en *Documents*,¹⁷ reaparecen aquí. De poco vale discutir, como pretende Bois, o señalar lo desafortunado de la visión de Bataille sobre Picasso, o sugerir las cosas que debió ver, cuando lo importante parece ser más bien lo contrario; posiblemente Bataille nos está hablando de cosas diferentes a las que quisiéramos escuchar. Esta forma de proceder permite además disipar la idea extendida que considera a Bataille como un pensador oscuro e incomprensible; lejos de esto, si leemos con atención vemos que los temas de Bataille son recurrentes, se complementan e iluminan unos a otros, formando un conjunto absolutamente coherente. Optaremos pues por realizar una lectura intertextual para descubrir las preocupaciones batailleanas.

El proyecto que concibió Bataille de fundar una antropología que partiese de la descripción mitológica, le exigía atenerse a algo distinto que la ciencia o la filosofía. Para lograr este objetivo planteó que las cosas debían ser representadas mediante sus fantasmas, es lo que él llamó el *carácter liberatorio de los fantasmas*. El abandono de la ciencia y de la filosofía abren el camino y determinan las condiciones de posibilidad para un análisis heterológico: una ciencia de aquello que es completamente *otro*, que es también una manera de “mantener a raya las arrogancias científicas”. Roland Barthes ha descrito los diferentes códigos presentes en el pensamiento de Bataille: códigos poéticos (temáticos, metafóricos, anfibológicos) y códigos de saber (anatómicos, etnológicos e históricos). Son las diferencias de estos códigos –dice Barthes– las que producen una *heterología*. A su vez Bataille escenifica dos saberes: uno, que Barthes califica de endójico (el producido por los intelectuales y estudiosos del comité de redacción de *Documents*) y otro, que es personal, de la cultura de Bataille, al que califica de etnográfico: el de *lo extraño* (de lo *otro*) y *del detalle*, por medio del cual se produce la destrucción del saber a través de su conversión en futilidad, en miniaturización. “Se trata del saber paradójico, en cuanto asombra, se desnaturaliza, destruye el ‘es evidente’. [...] Este roce de códigos de orígenes diversos, de estilos diferentes, es contrario a la monología del saber, que consagra a los ‘especialistas’ y desprecia los polígrafos, los aficionados. Se produce, en suma, un saber burlesco, heteróclito”.¹⁸

El método mitológico implica pues el abandono del conocimiento científico, pero sólo una vez que éste ha sido adquirido, dado que sin un contacto estrecho con el mundo homogéneo de la vida práctica el juego de las imágenes inteligibles “se perdería y se disolvería fatalmente en una región donde ningún pensamiento ni palabra sería susceptible de la menor consecuencia”.¹⁹

¹⁷ Este artículo presenta notable continuidad con los temas abordados en “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de de Vincent Van Gogh”, *Documents* 8, 1930, en “Oeil. Friandise cannibal”, *Documents* 4, 1929, en “Art Primitif”, *Documents* 7, 1930, además de los artículos que citamos.

¹⁸ R. Barthes. “Las salidas de texto”, en: Ph. Sollers (edit.), *Bataille*, Barcelona, Madrágora, 1976, p. 43.

¹⁹ Bataille. *Ojo pineal*, cit, p. 50.

La forma mítica, tal como la utiliza Bataille, en tanto que no es una simple representación sino una “violenta consumación del ser”, es el medio que permite dotar de contenido a un continente, preguntarse de una manera nueva sobre la figura del hombre, cambiar radicalmente la manera de ver el cuerpo humano, a la vez que introducir en el seno del pensamiento legítimo (entiéndase por tal el metódico y científico) una serie intelectual sin leyes. En su apuesta por el pensamiento mitológico, Bataille descalifica y propone dejar de lado a la ciencia, dado que esta “vacía ciegamente al universo de su contenido”, ya que su primordial condición de existencia implica “disipar y aniquilar todo fantasma mitológico”. Por tanto, para investir la inteligencia de un contenido que le es extraño, Bataille aconseja realizar dos operaciones imperativas: reducir la ciencia a un estado de subordinación, “disponer de ella como una bestia de carga”, para utilizarla con fines que no son los suyos. Utilizarla incluso con fines que le sean contrarios. Dado que la exclusión de la mitología por la razón es absolutamente rigurosa y tajante, se trata pues de invertir los valores creados por medio de esta exclusión, otorgando valor significativo a aquello que ha sido excluido. El hecho de que para la ciencia y la razón en la serie mitológica no haya ningún contenido válido es precisamente lo que le otorgará a esta su valor significativo²⁰. De esta forma Bataille inicia una definición de la existencia que ya no significará un recorrido determinado por el pasaje de un signo práctico a otro, sino que asumirá la forma de “una incandescencia enfermiza, un profundo orgasmo”.²¹

“Es posible referirse al cuerpo humano como si pudiera esperarse todavía de su escandalosa erección otra cosa que inefables reverencias. Aquí se trata de saber qué es lo que hace al hombre apartar la vista y determinar el sentido de los movimientos que orientan su cuerpo (...)”.²²

Bataille narra el reparto de la existencia humana sobre la tierra, que tiene lugar sobre dos ejes: el primero es vertical, sería una prolongación de los rayos de la esfera terrestre, y el segundo, perpendicular al primero, es horizontal. Los vegetales se desarrollan exclusivamente en el

eje vertical, (que es también el de la caída de los cuerpos), “huyen de la tierra para ofrendarse y destruirse continuamente”.²³ Los animales, en cambio, se desarrollan en el segundo eje, el horizontal. Los seres humanos se han sustraído a la apacible horizontalidad animal, apoderándose de la erección vegetal, polarizándose hacia el cielo. “La tierra entrega a la inmensidad decepcionante del espacio al conjunto de los hombres, risueños o afligidos”, pero no lo hace sin una resistencia, les mantiene aferrados los ojos a una dirección horizontal que los ata a las cosas vulgares, al dominio de la necesidad. Ciertamente que esta visión horizontal es el precio de la necesidad de conservación del hombre, es la única lógica, la única que es útil, la que le permite establecer contacto con el mundo de los objetos y de los seres.

El eje horizontal de la visión, al que ha quedado sometida la estructura humana en el curso de su erección, es la expresión de la miseria de su rechazo por la naturaleza animal, afirma Bataille. El cuerpo humano, al que una rigurosa erección opone a todos los demás organismos animales, participa sin embargo del carácter *bajo* de estos últimos, por la disposición común que presenta el sistema visual de ambos.

Los animales poseen una arquitectura simple, ordenada por un eje horizontal que empieza en la boca (la proa del animal, dice Bataille) y termina en el ano. Este eje ordena no sólo su forma sino también su funcionamiento: ingestión y excreción. El hombre, al erguirse, ha desbaratado esta arquitectura. La cabeza del hombre ha girado y sólo un vestigio de su antiguo ordenamiento se reconoce en el pequeño ojo que corona el cráneo del hombre, el *ojo pineal*, cuya función no estaría ligada a ninguna utilidad. Si el ojo pineal se abriera en la cima del cráneo el hombre sólo vería el azul del cielo. El azul del cielo que, como es sabido, no existe, es del mismo signo de imposibilidad que mirar el sol.

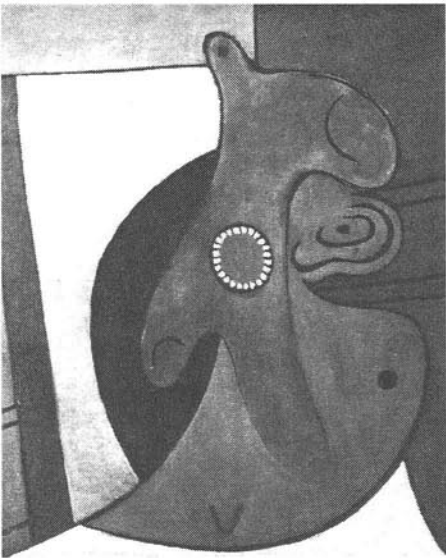
Como consecuencia de la posición erecta, las oscuras presiones vitales que el organismo impulsaba hacia los dos extremos de su eje horizontal han sido reprimidas y, en consecuencia, la extremidad facial ha asumido parte de las funciones de excreción (escupir, toser, estornudar, y sobre todo llorar y reír: dos cosas que diferencian al hombre de los animales). Sólo la glándula pineal, en tanto que última extremidad superior del edificio humano ha permanecido en estado virtual y puede realizar su significado.

²⁰ La analogía que Bataille plantea entre el juicio estético y el juicio concerniente al pensamiento mitológico es llevada a un punto en que el pensamiento mitológico excluye la sistematización en tanto que obra de arte. “Negar en principio el método mitológico. No hay ningún método, por definición, y la verificación sólo tiene lugar como una forma de la naturaleza, así que sería ridículo creer en la libertad de todas las cosas. Hay una única manera de juzgar que consiste en excluir toda sistematización”. Una imposibilidad de juzgar el valor sino como una satisfacción análoga a la que producen las obras de arte. *El ojo pineal*, cit, p. 87-88.

²¹ *Ibid.*, p. 54.

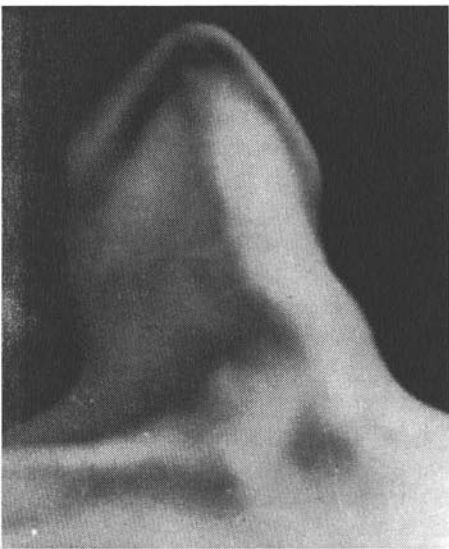
²² *Ib.*, p. 76.

²³ *Ib.*, p. 55.



Picasso. 1927. *Documents*, 1930, 3, pp. 129

«La boca es el comienzo, o si queremos, la proa de los animales (...) Pero el hombre no posee una arquitectura simple como las bestias, incluso es imposible decir dónde comienza. En sentido estricto comienza en la parte superior del cráneo, pero esa parte es insignificante, incapaz de llamar la atención, y entonces los ojos y la boca se desempeñan con el mismo significado que la mandíbula de los animales». G. Bataille, «Bouche» en *Documents*, 1930, 5, pp. 299-300.



Man Ray. *Anatomías*. 1929

«Es fácil observar que el individuo trastornando adelanta la cabeza estirando frenéticamente el cuello, de modo que su boca se coloca, tanto como es posible en la prolongación de la columna vertebral, es decir en la posición que ocupa normalmente en la constitución animal. (...) orificio de impulsos físicos profundos. «Bouche». cit.

Pero aún hay más. Este proceso de verticalización no se ha realizado sin trágicas consecuencias para la humanidad, como nos describe Freud en *El malestar en la cultura*; la represión que “la nueva forma de vida, adquirida con la bipedestación, dirige contra la precedente existencia animal” conformaría la profunda represión orgánica de toda la sexualidad, represión que será paralelamente progresiva con la cultura.²⁴ Como consecuencia de la erección se ha producido el desplazamiento y desvalorización de las sensaciones olfatorias, ganando predominio la visualidad. Este proceso conforma la base del rechazo de todas las funciones excretoras corporales que se traduce en “la tendencia cultural a la limpieza, justificada *a posteriori* con preceptos higiénicos, pero manifestada ya antes de que se conocieran éstos». La ética moderna de la erección rechaza todo lo bajo y abyecto. “A todos los neuróticos –y a muchos que no lo son- les choca el hecho innegable de que *inter urinas et faeces nascimur*”, nos dice Freud citando a San Agustín.

Tanto la visualidad como la dimensión ética de esos preceptos que están implícitos en la verticalidad son predominantes en los discursos modernos elaborados sobre el sujeto, el cuerpo, el espacio, y rigen asimismo todos los discursos teóricos en torno al arte y la arquitectura moderna. El modelo visual aparece en el siglo XX ligado al arte de manera determinante, fundamentado en la visión y sus modalidades principales. Si el mito inaugural del pensamiento occidental se puede resumir en la metáfora ocular, ojo-sol-logos, la importancia de la verticalidad es a su vez fundadora del relato moderno. La prioridad otorgada por el pensamiento moderno a la postura erecta se reafirma en la asimilación de la verticalidad al logos y la horizontalidad al *thanatos*. El hombre higiénico, erecto, sano y saludable es un ser activo, su postura vertical es emblemática de la actividad, del hecho de estar vivo. Así es como lo exalta la arquitectura moderna, en su himno a las líneas rectas, a la pureza de las formas, al blanco de las fábricas.

²⁴ “La adopción de la postura bípeda y la desvalorización de las sensaciones olfatorias habrían amenazado con hacer víctima de la represión orgánica a la sexualidad entera y no sólo al erotismo anal-, de manera que desde entonces la función sexual es acompañada por una resistencia inexplicable que impide su satisfacción plena y la impulsa, lejos de su fin sexual, hacia sublimaciones y desplazamientos de la libido”. S. Freud, *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza, 1992. Nota 15, p. 233.

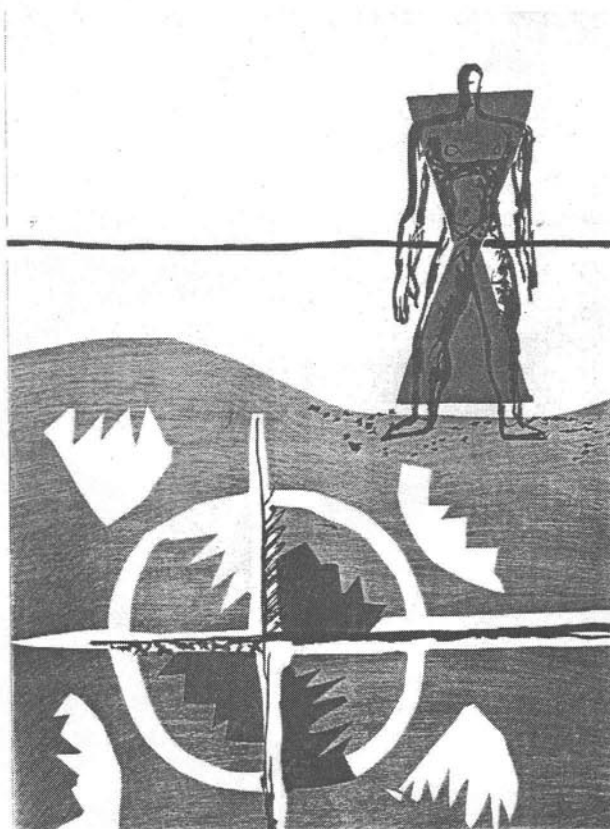
Así lo canta Le Corbusier en el Poema del Ángulo Recto:

*Reposer s'étendre dormir
-mourir
Le dos au sol...
Mais je me suis mis debout!
Puisque tu es droit
te voilà propre aux actes.
Droit sur le plateau terrestre
des choses saisissables tu
contractes avec la nature un
pacte de solidarité: c'est l'angle droit
Debout devant la mer vertical
te voilà sur tes jambes.*

Si el reposo es asociado a la postura horizontal, esta a su vez encarna la propia muerte. La postura erecta del hombre asume por lo tanto una condición ética, relacionada nuevamente con el significado elevado de la moral que planteaba Bataille. El sentido vertical ascendente conecta con la trascendencia y la conceptualización, con las actividades superiores de la objetivación, la representación, el conocimiento y la teoría. Mientras la horizontalidad es el lugar de lo abyecto, del silencio, del horror.

Existe por otra parte una noción -no menos mitológica, admite Bataille-, pero de valor noble, según la cual el hombre está hecho para contemplar el cielo: "el hombre existe para que el cielo y el sol puedan ser contemplados". Sin embargo la noción de contemplación celeste o divina es una simulación de la función visual real que el hombre trata de ligar a su erección estrictamente vertical concebida como la violencia viva de su aspiración hacia lo elevado.²⁵

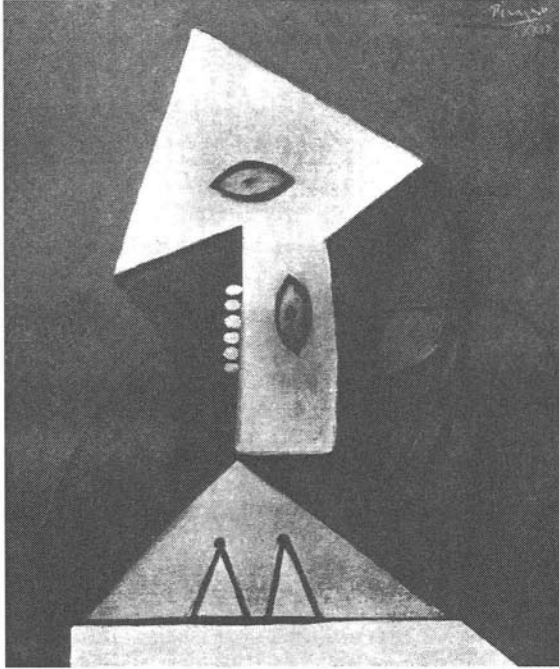
El proceso que separa la vida animal de la vida humana es un proceso de erección que queda evidenciado a través de la presencia del ojo pineal, con la evidencia de su inutilidad. Este proceso nos sitúa en un mundo de cosas, el mundo del hacer, que es horizontal; desde el cálculo de lo útil, coloca a los sujetos en relación con los objetos. Y un mundo vertical, que es hacia donde dirige Bataille la atención, un mundo en el cual podríamos reencontrar el sentido que se ha perdido durante el proceso.²⁶



Le Corbusier. *Poème de l'angle droit*, Paris, Fondation Le Corbusier et Edit. Connivences, 1989, A.3 Milieu, pp. 29-30

²⁵ "Simbólicamente el ojo pineal se define como una obscenidad repugnante, buscando escapar con violencia fuera del cráneo, pero de tal manera que en el momento de la floración del ojo en la parte superior de la coronilla craneana, o si se prefiere en el momento en que éste se abre desmesuradamente ante la inmensidad del cielo azul, un vértigo espantoso provoca la ilusión de que el cuerpo mismo va a escaparse a su vez cayendo, aullando y gritando hasta el fondo de ese cielo inmenso y espantoso". Notas a la Introducción de *El ojo pineal*, op.cit., p. 89.

²⁶ Si una visión vertical no tendría sentido para la razón, podría considerarse como ilógica, es sólo porque esta razón es la que se ha desarrollado y ha sido concebida como impulsos y acciones, condicionada por la propia visión horizontal. Una concepción desarrollada en base a otro sistema de visión, en base a una actividad mental, cuyo objeto serían las regiones situadas por encima de la cabeza corresponderían a otro sistema, el de la visión pineal.



Picasso. 1929. *Documents*, 3, 1930, p.128

“Los ojos humanos, por oposición a esas erecciones, tienen una dirección horizontal, huidiza en relación al sol y al cielo. El hecho de contemplar el sol ha sido considerado como un síntoma de demencia incurable y los médicos alienistas sólo lo comparaban al de comer los propios excrementos. A pesar de todo, Van Gogh contemplaba el sol de frente y colocaba alrededor de su sombrero una corona de velas encendidas para pasear por la noche y se cortaba una oreja con su cuchilla. Otro pintor se arranca un dedo con los dientes contemplando el sol. Todas las plantas de la tierra se elevan hacia el cielo y arrojan continuamente hacia el sol miríadas de esputos deslumbrantes de color en forma de flores, y sólo hay un Van Gogh obscuro entre todos los locos para arrojar hacia ese mismo sol los fálcos esputos de sus ojos. El resto de las criaturas humanas se arrastran miserablemente como grandes falos impotentes y correctos, con los ojos limitados a un entorno soporífero”.²⁷

Entonces, si los seres humanos estamos condenados a arrastrarnos por la tierra apartando la vista del sol, sólo nos cabe el recurso que nos sugiere Bataille: “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 reencontrarse en uno mismo aquello que se ha perdido miserablemente en el principio de la constitución del cuerpo humano”.²⁸

Con posterioridad a Van Gogh, sólo Picasso habría llegado a romper tal elevación y lo hace, *en rigor*, sólo por medio de la descomposición de las formas.

Ese sol, que al ser contemplado de frente y fijamente ha perdido toda significación purificadora, ya no aparece como un sol puro sino que se ha convertido en un sol podrido, capaz de producir una combustión que abrasa y consume a los seres obsesos que lo contemplan y en lugar de hacer perceptibles las formas las descompone y disloca.

“Si las formas reunidas por un pintor en una tela no tuvieran repercusión, si por ejemplo, puesto que hablamos de voracidad, incluso en el orden intelectual, si sombras horribles que se chocan en la cabeza, mandíbulas con dientes repugnantes no hubieran salido del cráneo de Picasso para atemorizar a aquellos que todavía se atreven a pensar honestamente, la pintura cuando mucho serviría para distraer a la gente de su furia, en la misma forma que los bares o los filmes americanos. Pero se puede decir que cuando Picasso pinta, la dislocación de las formas provoca la del pensamiento, es decir que el movimiento intelectual inmediato que en los otros casos conduce a la idea, aborta”.²⁹



Picasso. 19 de enero de 1930. *Documents*, 2, 1930, p.67

²⁷ *Ibid.*, p. 91

²⁸ *Ib.*, p. 91.

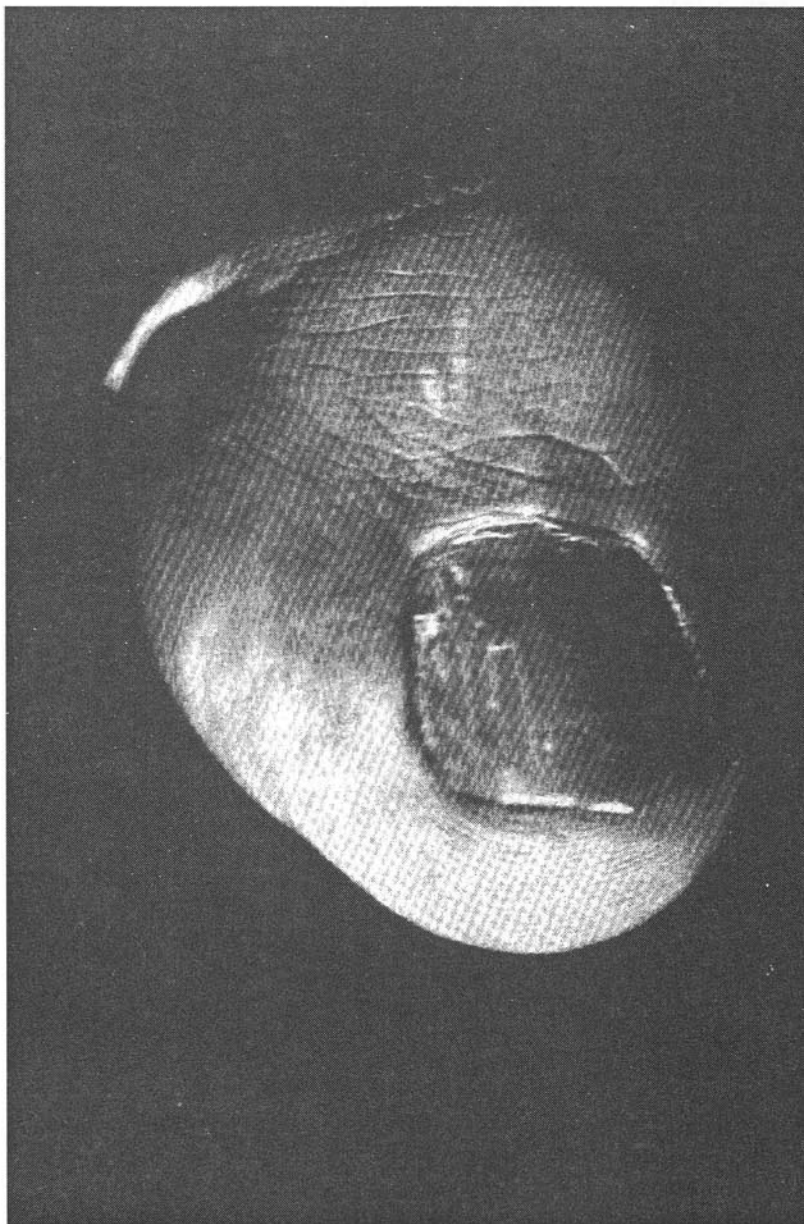
²⁹ G. Bataille. “Le jeu lugubre”, en: *O.C.*, T.I., pp. 211-217.

Pues bien, si Bataille no ve en Picasso la dimensión escatológica que presentaban los relieves enarenados que le hubieran permitido analizar a través de lo excremental, del “bajo materialismo”, cuán lejos había llegado Picasso y cuán cercano estaba de las interpelaciones de lo informe a la materia, se trata ciertamente de una estricta limitación. Y hay que señalar que esta limitación estaba intrínsecamente determinada por la concepción figurativa del arte, que asumía para Bataille el mayor desafío en la capacidad de asestar su más duro golpe a la morfología humana, a través de la deformación y dislocación anatómica.

Si la figura humana es el zócalo indestructible de todo el pensamiento idealista, el ataque a este basamento revisita la mayor violencia posible. A ojos de Bataille el mérito más grande que poseía la pintura moderna consistía en oponerse a la “petrificación generalizada” que suponía la arquitectura del hombre como imagen ideal. La violencia dirigida contra la naturaleza humana, contra su figura, es una violencia contra la prisión psíquica y moral que esta representa.

El antropomorfismo, en la definición que nos aporta Didi-Huberman, es “todo lo que tiende a hacer del hombre una semejanza divina, todo lo que tiende a idealizar la figura humana”.³⁰ De esta forma, la empresa desarrollada por la revista *Documents* y especialmente por Bataille puede resumirse en la transgresión de la forma, lo que será una manera de transgredir las formas seculares del antropomorfismo.

No debemos olvidar que para Bataille “los hombres no representan más que una etapa intermedia entre el mono y los grandes edificios”, en tanto se puede identificar en el orden humano “una solidaridad desde el origen con el orden arquitectónico, que no es más que su desarrollo”.³¹ Por eso hablar de arquitectura es hablar del hombre, de esa arquitectura cuyas “producciones monumentales son los verdaderos amos de la tierra”, “agrupando bajo su sombra a multitudes serviles”, imponiendo admiración y sorpresa, orden y terror.



«Gros Orteil. Sujet masculin. 30 ans.» Foto J.A.Boiffard. *Documents*, 6, 1929, p.298.

³⁰ G.Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le Gay Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995,

³¹ G. Bataille, «Architecture», *Dictionnaire Critique, Documents*, 2, 1929, p. 117.



«Mademoiselle De Rigny». *Documents*, 4, 1929, p.195.



«Mademoiselle Cécil Sorel». *Documents*, 4, 1929, p.195.

Por eso cada vez que la *composición arquitectónica* se encuentra fuera de los monumentos, en la fisonomía, el vestido, la música o la pintura, podemos deducir un gusto predominante por la *autoridad* humana o divina. Y por eso, “por extraño que pueda 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”.³²

El rechazo del cuerpo humano como forma sustancial estable o armoniosa, se revela en Bataille en el contra-antropomorfismo de un cuerpo aberrante, vacío y desordenado, “obra de una violenta discordia de los órganos”³³. Pues “el hombre se imagina con gusto semejante al dios Neptuno, imponiendo silencio a sus propias olas, con majestad: sin embargo las olas ruidosas de las vísceras se hinchan y remueven casi incesantemente poniendo fin a su dignidad”³⁴. Así sucede “cuando un personaje cualquiera dispuesto a evocar en su espíritu a la historia humana, posa su mirada sobre un monumento que testimonia la grandeza de su país, queda detenido por un atroz dolor en el dedo gordo, pues a pesar de ser el más noble de los animales, tiene callos en los pies, es decir tiene pies, y los mismos, independientemente de él, llevan una existencia innoble”. La vida humana implica en realidad, dice Bataille, “la furia de ver que se trata de un movimiento de vaivén de la basura hacia el ideal y del ideal hacia la basura, furia que es fácil traspasar a un órgano tan bajo como un pie”.³⁵ Sólo hubo una época en la cual la figura humana aparece como una burla decadente de todo cuanto el hombre pudo concebir de grande y violento, dice Bataille mirando las fotografías de los burgueses del siglo XIX, pero el estallido de risa provocado por estas fotografías, nos evita el horror.³⁶

La lucha de Bataille contra la filosofía idealista y contra la metafísica se sitúa en un mundo de conceptos, donde aparece claramente el proceso de descomposición contra las nociones filosóficas tradicionales tan fundamentales como las de forma y de semejanza. En este sentido lo que nos aporta la peculiar visión de Bataille con respecto al dislocamiento de las formas es una manera de desbaratar el pensamiento metafísico idealista y fueron tales intereses los que le llevaron a afirmar: “cuando Picasso pinta, la dislocación de las formas provoca la del pensamiento”.

Marisa García es alumna de Doctorado del Departament de Composició Arquitectònica, ETSAB-UPC

³² *Ibid.*, el subrayado es nuestro.

³³ *Id.*, “Le gros orteil”, *Documents*, 6, 1929, p. 302. Cuántas resonancias a Artaud nos trae también este “cuerpo sin órganos”.

³⁴ *Ibid.*, p. 300.

³⁵ *Ibid.*, p. 300.

³⁶ Cfr. “Figure Humaine”, *Documents*, 4, 1929, pp. 194-200