

# El lenguaje que excede a las cosas

Raúl Antelo •

Universidade Federal de Santa Catarina

## Resumen

El surrealismo trató de superar la autonomía burguesa del arte de forma tal que toda tensión revolucionaria fuese captada como sensación corporal y todo estímulo sensible de las masas suscitase la descarga de una ruptura. La Literatura Comparada en ámbito global trata de retomar esas experiencias vanguardistas.

34 35

## Palabras clave:

· Surrealismo · Masas · Anestético

## Abstract

Surrealism tried to transcend the autonomous phase of bourgeois art such that all revolutionary tension becomes bodily collective innervation and all bodily innervations of the mass become a revolutionary discharge. Comparative Literature in a global basis tries to develop those avant-garde experiences.

## Keywords:

· Surrealism · Masses · Anaesthetic

\* *Profesor de literatura en la Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil) y lo ha sido en varias Universidades norteamericanas y europeas. Publicó, entre otros, Algaravia. Discursos de Nação (1998), Potências da imagem (2004), Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos (2006) y Tempos de Babel: destruição e anacronismo (2007). Además fue el coordinador de la Obra completa de Oliverio Gironde publicada por Archives.*

Entre aujourd'hui et demain, l'une des tâches capitales de la Littérature Comparée, sous son aspect de poétique générale, pourrait être, plutôt que de se lamenter sur la mondialisation tueuse de littérature, d'enquêter sur la façon dont la conscience de la mondialisation et de la mondialité informe des réponses dans la création littéraire elle-même comme dans ses lectures, et des réponses médiées par des configurations théoriques explicites ou implicites plus ou moins partagées par la lecture comparatiste –comme le marxisme lukacsien, le freudo-marxisme, le formalisme russe et pragois, l'école de Tartu et l'école de Francfort, l'éthique esthétique du rasa–. Il se passe quelque chose de théorique à l'échelle mondiale quand on écrit dans un champ de tension entre Fidel Castro et Borges, ou entre Virginia Woolf et Gandhi.

Didier Coste, *Le mondial de littérature*, 2005

### **Translatio global**

Emiliy Apter ha sostenido, en su reciente *The Translation Zone*<sup>1</sup>, la idea de que la literatura comparada nace, en Estambul, en 1933, mucho menos por la actitud elegíaca de Auerbach, que lamenta la Europa perdida, con su *Mimesis*, y mucho más por la auspiciosa apertura de Spitzer quien escribe, a ese respecto, un himno, casi un epitalamio, “Aprender el turco” (1934).

Una comprensión de la literatura comparada como zona de intercambios en que se suspenden las convenciones letradas nos lleva también, en nuestro ámbito, a reexaminar el legado del surrealismo. No remontaré a *Qué* ni a Aldo Pellegrini. No evocaré la nada sin resto de Fondane ni el cero en la pupila de Gironde. Tampoco me propondré analizar la *poesía* surrealista porque el surrealismo hace hincapié en híbridos actos de *escritura*<sup>2</sup>. Quisiera cuestionarme, de manera acotada, acerca del surrealismo activo en la cultura argentina de los años 50-60 como un peculiar momento de translación global. Pero para abordar el problema, nada simple, habría que retomar, como punto de partida, el sombrío diagnóstico trazado por uno de los teóricos más fecundos del surrealismo. Georges Bataille argumentaba que, en cierto sentido, la palabra *surrealismo* no es más que una ausencia de palabra porque revela el poder que tiene la lengua de negar afirmando –ya que una negación perfecta del lenguaje, un absoluto silencio, es contradictorio con el empleo mismo de la palabra–. El surrealismo *fue* (se anima a decir Bataille en 1948) el lenguaje que excede a las cosas y los surrealistas escribieron como escribieron porque no querían ser aquello que el hombre común es para un patrón, para un soberano; lo mismo ocurre con quien los lee. Esta definición surrealista de la literatura tiene el mérito de alcanzar el corazón mismo del enigma del lenguaje. Al pasar de la pasión que lo mueve a la expresión escrita, el escritor surrealista se encuentra con las palabras que cree someter a su pasión, pero que lo reducen más bien a un mero impulso dominado. Las palabras se suceden y, en última instancia, en virtud del acaso objetivo, todo puede aceptarse, justificarse de alguna manera. ¿Qué hacer? Si calla, el mundo en que el surrealista se mueve hablaría por él, lo reduciría a la medida de sus habladorías, lo subordinaría a lo comunitario. Ni el escritor más opuesto al discurso y al lenguaje servil que lo expresa, podría permitirse el lujo de

ignorarlos. Está obligado a expresarse a través del discurso. Está obligado a adoptar una postura intelectual. Pero esto no se logra sino a regañadientes<sup>3</sup>.

En virtud de esa contradicción, Bataille consideraba el surrealismo de posguerra meramente *edificante*, acusación mayor, si recordamos la lectura de Denis Hollier<sup>4</sup> y toda la secuela de lecturas en torno a la desconstrucción que le suceden<sup>5</sup>, ya que, en opinión de Bataille, las intervenciones de los surrealistas revelan el tabú (lo prohibido) que ellas mismas desdennan, algo completamente ajeno a lo que los surrealistas tuvieron intención de encarar, inicialmente. El orden establecido que se les imponía a estos vanguardistas era ya sin duda la constante negación de todo cuanto se pueda considerar irreductible o noble. Pero más que usar el lenguaje para impugnar el orden vigente, esos escritores tendrían que haberse abstenido de aludirlo, ya que darle nombre era, paradójicamente, reconocer ese mismo orden establecido (en la medida en que se lo discute, se argumenta, se acumulan razones, a favor o en contra, no interesa). La negación de las cosas, que era en esencia el surrealismo, se habría convertido así, quiérase o no, en una cosa. Una cosa más. Pero esto nos plantea el tópic de las relaciones entre las palabras y las cosas, o mejor, el papel de las imágenes *entre* las palabras y las cosas.

En ese mismo momento, José R. Destéfano, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires<sup>6</sup>, recordaba la definición bretoniana de poesía: comparar dos objetos, tan alejados el uno del otro como sea posible, o ponerlos en mutua presencia, de una manera brusca y sorprendente, resta aún como la tarea más alta a la que pueda aspirar la poesía. Ese programa, que es el de Walter Benjamin con sus imágenes dialécticas, puede captárselo ya en la cultura de masas del peronismo, en un fascículo de emblemático título, *Imágenes de la cultura*, donde junto a *El espectro de la libido*, la *Leda atómica* o la *Madona de Port-Lligat*, de Dalí, leemos los anuncios que financiaban a ese mero folleto propagandístico de Taranto & Cia, con sus drogas, *Nervisedán*, *Corydrane*, *Mecanyl*, *Cacodyline* o *Mitosyl* o sus nuevos aparatos de escopía generalizada, como el cistoscopio de otro laboratorio, Gentile & Cia. En ese folleto banal vemos que las imágenes surrealistas ya son, en la Buenos Aires del 50, cosas entre cosas, imágenes anestésicas de lo nuevo<sup>7</sup>.

Conviene reparar no obstante que, con su lectura, Bataille no formula, en rigor, una impugnación sino más bien una apología del surrealismo porque, más allá de la objeción, está el reconocimiento de que es necesario, para quien realmente trata de entender lo que los textos surrealistas quieren decir, no detenerse en las palabras sino captar en ellas un más allá, ese susurro del lenguaje que no se contiene en el discurso y que se plasma en imágenes.

En marzo de 1940 Benjamin le escribe una carta a Horkheimer en que censura los excesos del círculo bataillano, integrado por Caillois y Leiris, con el argumento de que el *freudismo* (sic) los estaba volviendo más y más esotéricos<sup>8</sup>. Parece repetir lo que Adorno mismo le decía a Benjamin en la famosa carta de noviembre del 38, acerca de su ensayo sobre Baudelaire: el montaje es ineficaz políticamente y escamoteador teóricamente porque anula la *mediación*, concepto fundamental en la dialéctica hegeliana. No obstante, es a través del montaje que Benjamin obtiene los conceptos más urticantes para una nueva materialidad iconográfica en los ensayos sobre la fotografía o sobre la obra de arte. De allí provienen, además, los trabajos sobre la imagen de Bataille, muchos de ellos divulgados por la revista *Documents*, y de esos estudios extrajo, a su vez, Didi-Huberman la matriz para proponernos la autonomía de la imagen, como una manera complejamente articulada a la

historia de un deseo. No hay duda pues que *la imagen piensa* tanto como *el texto ve* y que, para estos disidentes surrealistas, la literatura no está más articulada a la realidad sino que, a través de la imagen, lo que ella nos plantea sin cesar es la relación entre el arte y lo Real o, si se quiere un concepto más convencional, entre el arte y el poder<sup>9</sup>.

El poder es aquello que escapa a la tragedia exigida por el conjunto comunitario de las fuerzas, pero que se logra al precio de capitalizar para sí aquellas fuerzas que se soñaron a sí mismas desestabilizadoras. En ese sentido, Bataille no nos revela, en suma, oposición a la voluntad de potencia, sino más bien sospecha en relación a la energía comunitaria de cuño nihilista. Es decir que, a la potencia activa, el círculo bataillano le contrapone la *potencia pasiva*, entendida como la pasión que pone las diversas existencias, separadas y distanciadas, en contacto. Es el tópico de Bartleby, suerte de ícono post-agónico de la cultura, que reencontraremos en los análisis de Deleuze, Derrida o Agamben y hasta en las ficciones de Vila-Matas o el último Piglia. Quisiera rescatar, pues, en lo que sigue, esa potencia pasiva en dos aventuras textuales entreveradas, herederas de aquellas aquí evocadas, la de Alejandra Pizarnik y la de Tulio Carella, cuya genealogía remonta, precisamente, a esos años 50.

### **Pernambuco polígrafo**

Alejandra Pizarnik (1936-1972)<sup>10</sup> trabaja en su escritura con la ley, es decir, con el nombre, como categoría que instituye la sociedad. Por ello su apuesta es siempre en el sentido de una poética (no de una práctica), es decir, de una poesía de los márgenes, donde ya no hay dilema excluyente, sino una compleja interpenetración constitutiva con lo Otro. Veía, en la poesía moderna, dos extremos. El primero suponía que todo es nada, aludiendo así a los sistemas estables de la poesía social; el segundo afirmaba la desarmonía, como rotación de signos que celebran las bodas del cielo y del infierno. Con ella construyó su poética.

A título ilustrativo, tomemos uno de sus enunciados. “Acompañado de su oscuro paje, Cristóbal Quilombo penetró en el quiglobo”<sup>11</sup>. Con esta frase, que parece prefigurar las esferas de Sloterdijk, Alejandra Pizarnik activa algo más que el desmontaje de ontologías locales. Pone en práctica una manera de leer que es complementaria a su modo de escritura. En efecto, Pizarnik lee la historia colonial en clave nominalista. Se separa deliberadamente de cierta lógica *naïve*, exotista<sup>12</sup>, y por eso mismo, a la manera que luego veríamos en Paulo Leminski, rescata, de antiguas crónicas de Indias, una enunciación que ella denomina inocente pero que, con más rigor, cabría llamar *mimetismo nominalista*. “Un caracol y en él un pedazo de coral que parece nacer dél (...) las nueces muy encarceladas (...) todos pensábamos y hablábamos de lo cerrado que era todo alrededor de nosotros”<sup>13</sup>. Caracol y coral son cárceles del lenguaje. Las nueces (las carabelas), quiglobos. La nuez, precisamente, es una de las moradas ideales de Alejandra<sup>14</sup>, por eso, diríamos, Pizarnik usa el nominalismo como un modo de tomar distancia con relación a lo real, una manera ambivalente por la cual una mediación inmediata le permite a su lenguaje separarse de los discursos y depararse, al fin, con lo Real, con el lenguaje

mismo, en su negativo rechazo de la representación. Al adoptar esa estrategia, Alejandra se transforma en Hilda, la polígrafa, preceptora del papagayo Pericles.

—¿Quién inició a Pericles en la literatura? —dijo el doctor Chú alarmado por la verdifusión de la cultura de papas.

—Hilda la polígrafa —dijo la paralelepípeda.<sup>15</sup>

Hilda tiene la *bucca nera* e invirtiendo la mimesis idealizadora confunde *vultus* con *vulva*. El medusino significativo *Pernambuco* abraza entonces como una tijera al desdoblado lenguaje y de ese hueco profundo emerge entera el habla de entre piernas. En sus diversiones públicas, Alejandra lleva *ad pernam bucca*. Leemos así en la versión de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* integrada a la *Prosa Completa* (2002): “En tanto su pico deterioraba una tortilla de verdurita, papita y mole, disparo —bang, bang y pum, pum— al divino cojete con su trabuco trabado en Pernambuco por un oso que le comió el ossobuco”<sup>16</sup>. En cambio, en la versión mucho antes divulgada en *Textos de sombras y últimos poemas* (1982), tenemos: “Cuando Cocó Panel afrontó el malón con pigmón amotinado sin tino, ella agitó sorcieramente sus aretes, heredados de un espléndido cretino —Pietro Aretino— con el propósito de deslumbrar a la pigmeada plebeyuna que chillaba como cuando en Pernambuco trabé el trabuco del oso que se comió el ossobuco”<sup>17</sup>. Para la polígrafa, Pernambuco no es paisaje sino un pasaje de coprológico cratilismo. Sabe Alejandra que en el Corán no hay camellos y por eso escribe en la posdata:

La repetida lectura de Baffó, Aretino, Crebillon fils, las memorialistas anónimas (princesa rusa, cantatriz alemana), me deparó la comprensión de esa alegría. Algunos —yo, la primera— me reprochan el “realismo”: situar en Dentáfrica un cuento sobre Dentáfrica. Cierito, la verosimilitud torna mi relación intolerable. Pero ¿no habrá nunca un espíritu valiente? Veintiocho mil aninimitos no pudieron doblegarme. La verdad no es más cara que Platonov, quien sintió como nadie lo trágico del destino pigmeo.<sup>18</sup>

En esa época en que Alejandra está leyendo a Apollinaire (“poemas graciosos y medianos”), la lengua se le escurre entre los dientes de Dentáfrica, dando consistencia, como en el *Apolinère enameled* de Marcel Duchamp, al cratilismo del lenguaje. A través de ese fenómeno, Platón defendía que los nombres, en la medida de lo posible, se asemejaban a las cosas, aunque admitía, sin embargo, la inocultable grosería de la convención para explicar la precisión nominativa. En su expresión más elemental, el cratilismo evalúa la significación del lenguaje como la mimesis discursiva de un objeto dado, pero en un sentido más amplio y moderno, en cambio, el cratilismo consiste en encontrar un resto resistente a la significación, el núcleo mismo de extrañamiento de un discurso que funciona como un paraíso perdido del lenguaje y, al mismo tiempo, ofrece un motor utópico a la proto-historia. Orientado a multiplicarse, más que a reproducir sentidos, a fijar vértigos, más que a adecuar imágenes y, en última instancia, a extraer del carácter no-mimético del lenguaje la energía suficiente para desestabilizar convenciones, el mimetismo nominalista redefine la escritura como diseminación del lenguaje y, en ese sentido, de la verdad misma. Al tiempo que ensaya la poligrafía de Hilda, la bucanera pernambucana, Alejandra anota en su diario:

Vértigo y náuseas. Advertí que el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebatara fuera de mí —a diferencia, par ex., de los instantes frente al pizarrón, en que me reúno (o al menos me parece). Sin embargo, ninguno de los poemas por rescribir me enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua<sup>19</sup>.

Sabemos desde Barthes, al menos, que todo sentido singular deviene plural y que

la obra, al alcanzar su estatuto neutro, su grado cero, se transforma así en texto. La literatura –nos dijo el crítico de *S/Z*– se vuelve entonces exploración del nombre, porque, en el fondo, el escritor, como un eterno Crátilo y a diferencia de Hermógenes, conserva la creencia de que los signos no son arbitrarios y que el nombre es una propiedad natural de la cosa. Leer como se escribe, es pues, la consigna. A través de lo neutro, es decir, de una poética de la distancia, de una apatía, de una potencia pasiva, Barthes ha de concluir que la palabra literaria es siempre un destrozo inmenso y suntuoso, como resquicio de un continente perdido en que las palabras, saturadas de cualidades y ya no de ideas, brillarían como esquivas de un mundo sin mediaciones, donde todo se entregase al sentido pero en que nada, al fin y al cabo, tendría entonces cualquier sentido<sup>20</sup>.

Leer como se escribe es pues descubrir el funcionamiento simultáneo de dos valores ambivalentes; en ese sentido, la literatura tiende a substituir la verdad particular y contingente por una recepción duradera o diferida, de modo tal que el texto que busca conquistar el tiempo debe, ante todo, perder su propia entereza y, para producir verdad, pasa a desdoblarse en figuras fragmentarias. En consecuencia, toda obra dura por haberse transformado, así como la imitación que de ella se hace la despoja, a su vez, de todo lo imitable. “Anoche escribí de un tirón *La bucanera*. ¿Que relación no puedo captar?” –se pregunta Alejandra.

Desde ese punto de vista, no es, por lo tanto, el hecho lo que preexiste a la imitación sino que el lenguaje precede, infinitamente, al hecho mismo. La escritura nada le debe así al estilo, a la acumulación, y todo, en cambio, al dispendio, al exceso significativo que se lee en los márgenes de la representación. Eso acarrea una crítica a la mimesis y a la propia teoría como mirada desinteresada. La relectura lacaniana del psicoanálisis mucho ayudó a reformularla. En efecto, contrariamente a la mirada soberana de la *Dialéctica del iluminismo*, Lacan propuso superponer a Kant con Sade para obtener un efecto de verdad, la mirada traidora, la mirada que ve más de lo que mira y que denuncia así la ceguera del realismo. Gracias a esa operación, el valor visible, legible, de un texto transgresivo sería la verdad oculta por el ocularcentrismo racionalista. En la medida en que la Revolución, factor que se instala entre ambos textos, el que legisla y el que transgrede, había rearticulado el derecho, pero también a su revés, Lacan argumentaba que el mal sadeano era la inversión puntual del bien kantiano, o sea que tanto Kant como Sade hablaban, de hecho, de la sumisión del sujeto a la ley, con la salvedad de que, donde el moralista hacía aparecer al Otro en la figura del torturador, el filósofo secuestraba al objeto en nombre de una teoría de la autonomización del sujeto por medio de la ley.

Si es verdad entonces que uno mandaba gozar, mientras otro pedía reprimir todo goce, no hay pues diferencia entre leer y escribir y, siendo así, las nuevas mediaciones, los cambios en el orden técnico, no hacen sino alterar el sistema de sensaciones o, mejor aún, de excitaciones que hacen posible hablar del arte. La condición nominalista de la teoría de la mirada y de la escritura acarrea pues una consecuente definición an-artista del arte, captado por un más allá de la mezcla sinestésica, es decir, por una condición an-estésica. Duchamp explicita esa posición nominalista diciendo que *mesas* no es el plural de *mesa*, o que *comió* no tiene nada en común con *comer*. No se trata, en el nominalismo, de adaptación física de las palabras concretas. La palabra, en sí misma un infierno, pierde todo valor musical y pasa a ser legible sólo por los ojos –los ojos atrás de los ojos, dirían Warburg

o Lispector— porque, poco a poco, adopta una forma con significación plástica, convirtiéndose, igualitariamente, en una realidad sensorial y una verdad plástica. Lo crucial, en último caso, es que el nominalismo es independiente de la interpretación y así, desde una perspectiva posretiniana, el sentido se transforma en un suplemento del olvido, la obstinada búsqueda de una lengua que es universal y, al mismo tiempo, contingente.

Imposible no invitar a Marcel Duchamp: *Quand la fumée de tabac sent aussi la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par infra-mince.*

Rose Scélavy nos inculca:

Un CALIBÁN se fume  
y un canibal se esfume <sup>21</sup>.

Gracias al recurso infraleve, la polígrafa desanda la historia evolucionista y del Calibán shakespereano regresa al caníbal pernambucano, un indio caeté, que nos inculca con el mismo tesón del oso que se comió el ossobuco. Pizarnik no lo idealiza a Calibán, a la manera de Fernández Retamar, sino que, para rearticularlo, escande su misma memoria. Y hasta sus traiciones de memoria. Su Rose no es Rose, no es inversión especular o anagramática de Eros. Su Scelavy (así: con sc) es más que un consolador *c'est la vie*. Es más que un estímulo, *sel à vie*. Su Scelavy no es aséptica sino que, como todo ser manchado y mestizo, es *scéptico*. Duda. Su Scelavy *pareece nascer* del fondo de la escena primordial, del quiglobo de una nuez arrojada al vacío.

La polígrafa, lo sabemos, no escribe por líneas rectas sino que usa el rayo (la raya) oblicuo. Duchamp dice en sus *Notas* que un rayo oblicuo produce lo infraleve de donde, podríamos concluir, la inversión de imágenes se vincula asimismo a una inversión de género. El *ready-made* es una forma de alcanzarla. Pero la elección de un *ready-made* no obedece a ningún deleite estético sino, por el contrario, a una reacción de indiferencia visual, carente por completo de las nociones de corrección o desvío, es decir, dictada, de hecho, por una anestesia completa. En última instancia, el nominalismo es tan sólo una forma de perseguir la condición anoriginal del arte, ese punto neutro en que *les deux odeurs s'épousent par infra-mince*.

Pasa a ser así una exigencia de la razón infraleve suponer una creatividad compartida por todos los hombres para salvar las utopías, por más reduccionistas u ontologistas que éstas se hayan mostrado, devolviéndole a las fuerzas desestabilizadoras de la escritura una energía que no se confunda con arriesgados devaneos ni con optimismo inconsecuente. Desde ese punto de vista, apático o neutro, de la potencia pasiva, la tradicional escisión kantiana entre literatura pura y literatura social pierde totalmente sentido, en la medida en que el nominalismo de vanguardia coincide, paradójicamente, con la autonomización literaria y con el pasaje del lector/autor a la posición de sujeto apático, digamos así, *bartlebiano*.

### **Pernambuco perverso (o Kant con King)**

En 1962 Tulio Carella (1912-1979) desembarca en Pernambuco contratado como profesor de teatro. Llega precedido de antecedentes como poeta, ensayista y autor teatral de relativo suceso. Había estrenado, en 1940, *Don Basilio mal casado* (de la que hubo en 1966 versión televisiva con Iris Marga) y, al

año siguiente, *Doña Clorinda la descontenta*, pieza ésta de inequívocos acentos calderonianos. En 1942 hizo el guión de *El gran secreto*, una película de Mecha Ortiz dirigida por Jacques Remy y, en 1951, *Mi divina pobreza*, film dirigido por Alberto D'Aversa, con Elina Colomer y Armando Bó. Su teatro tiende un puente entre el sainete y la picaresca pero su indagación populista alcanza máxima expresión en un ensayo de 1956, *Tango, mito y esencia*. Publicó asimismo varios libros de poesía: *Los mendigos* (1953), *Intermedio* (1955), *Sonrisa* (1964/5). Casi inmediatamente sale en Pernambuco un libro escrito en Buenos Aires pero tan “de pura nostalgia pernambucana”, que su nombre es portugués, *Roteiro recifense* (1965). Uno de los poemas iniciales se enlaza con el libro anterior, dejando ver la risa de los dioses:

### *Secreto*

Admites mi secreto  
en tu más íntima sonrisa.  
Tu tienes un secreto,  
también oscuro  
como el mío.  
Por eso vuelves la cabeza  
para mirar la luna<sup>22</sup>.

El secreto estallará en un relato casi clandestino, *Orgia*. Confiscado por la policía —que lo expulsa de Brasil porque “entregava furtivamente, nos portos e nos mictórios públicos, mensagens de revolucionários cubanos para receptores de armas”— *Orgia*, inédito en castellano, fue traducido al portugués (Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, 1968) por Hermilo Borba Filho, amigo pernambucano a quien Carella le dedica el *Roteiro*, también autor teatral y especialista en el arte de los títeres populares, los *mamulengos*, quien narró, en *Deus no Pasto* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972), las peripecias de Carella en los trópicos. Aislado del medio local, Carella se había entregado, dionisiacamente, a experiencias anónimas de sexo con desempleados y paseantes —la *pigmeada plebeyuna*, como diría Hilda—, compuesta de “estudantes, pais de família, maridos, artistas, operários, vagabundos, talvez ladrões”, entre los cuales era difícil reconocer una *vida*, una *vida desnuda*, ya que “um encontro na rua é apenas o leve atrito de dois trajes. Não há nenhuma profundidade. Necessitam de um corpo semelhante, ainda que o neguem, o dissimulem, ou pedem dinheiro para justificar o desejo. O sexo é como um alcalóide para eles. Ao desejo físico acrescentam-se muitos elementos. De alguma maneira, consideram o estrangeiro como a um deus ao qual se chegam sem temor ou vergonha; um deus tangível que lhes pode dar um momento de prazer e um pouco de dinheiro. E sentem-se poderosos, pois dobraram o deus”. Narra así Carella, en su autobiografía ficcional, las atribuciones del profesor Lúcio Ginarte, su alter-ego, que le provocaban

uma espécie de dor e alegria, de querer e não querer, de remorso e deleite, de fracasso e triunfo. Um escrúpulo o atormenta: não veio para semelhante coisa. Um orgulho o acalma: o contato íntimo com um homem desta terra doce e colorida. Recordava uma passagem de



insidioso misticismo, escrita por um francês, onde o protagonista sorri ao sentir-se tão perto da vergonha da qual já não se pode elevar, compreendendo que ali, precisamente na vergonha, é necessário descobrir a paz. King-Kong é um provinciano que veio trabalhar na cidade e que está para casar-se. (...) É evidente que King-Kong procurou, antes de mais nada, o seu próprio gozo. Mas o que mais desconcerta Lúcio é a naturalidade com que o jovem ficou nu, impôs-se e realizou o ato, como algo comum. O único pecado que vale a pena ser cometido é o pecado alegre, sem hipocrisias nem remorsos. Lúcio, que não confunde remorso com arrependimento, como muita gente, conseguiu chegar a um paralelismo entre a proibição religiosa e sua carnalidade.

Mimetizando las imágenes de Pierre Verger, el nombre del ocasional amante no podría ser más fetichista, King-Kong, un sujeto presentado como la fuerza primitiva más esencial y por completo ajeno a cualquier juicio moral. King-Kong es el oso que se comió el ossobuco. Pariente remoto del personaje de Miguel Briante, King-Kong es la contracara exacta del iluminismo del que Carella se siente portador en Recife, aunque su energía dionisíaca le reintroduzca, sin embargo, la tragedia de la corporalidad, como residuo inasimilable del proceso civilizatorio.

King-Kong procede com cautela: pouco a pouco desliza para as minhas costas até encontrar uma saliência convexa onde se instala, a princípio suavemente, depois acentuando o roçado para torná-lo vivo, intencional e não casual. O ruído dos ônibus que rolam sobre as pedras desparelhadas do calçamento não altera o silêncio que se criou entre nós e nos envolve. Um silêncio denso e quase palpável pode formar-se em meio a um tumulto. Continuar dessa maneira é comprometedor: podem ver-nos da rua. Acho que o mesmo pensamento nasce instantaneamente em King-Kong que se afasta e fecha a janela como se fosse o dono da casa. Decidiu-se. Com uma liberdade que me deixa pasmado, desabotoa a camisa e tira-a. Faz a mesma coisa com a calça. Está completamente nu e se exhibe com orgulho: sabe que é difícil achar-se um corpo mais perfeito que o seu. E como eu pareço indeciso, atrai-me, ajuda-me a tirar a roupa. Vejo meu próprio corpo e o de King-Kong no espelho da penteadeira. A luz escassa é suficiente para assinalar os relevos e as concavidades. (...) Algo do desejo desmedido de King-Kong comunica-se a mim. King-Kong agora é um monstro obcecado, possuído por um furor erótico exaltado, implacável, perdeu o controle das suas reações. Está cego, mudo; mudo com exceção de certos ruídos naturais e respiração entrecortada que indicam inquebrantável propósito. Para ele só conta a sensação do tato e busca o contato das mucosas que lhe proporcionará a calma que perdeu. É preciso que entre no meu corpo pálido, alheio à sua terra, para comunicar-se com os deuses brancos que o habitam, mesmo que tenha de rasgá-lo e fazê-lo sangrar. Bota mais saliva, abre minhas nádegas e aponta com o membro teso. As possibilidades de conseguir seu intento parecem remotas. Dou um grito e fujo. King-Kong ruge, volta a apoderar-se de sua vítima, coloca bem a verga, empurrando mais quando percebe que a carne está começando a ceder. Dilatou-se levemente diante da contínua pressão, permitindo a esperança de completar o ato. Respira profundamente e empurra com violência terrível; afogo um grito ao sentir-me invadido. Os dedos do violador cravam-se em minhas costas e me produzem uma dor que de nenhuma maneira me distrai da outra—equilibram-se, complementam-se, anulam-se. O violentíssimo desejo de King-Kong contagia-me completamente. Esqueço o pudor, as precauções da prudência e as restrições morais. Sinto-me compelido a entregar-me, anseio sentir e desfrutar desse instrumento gigantesco. Relaxo-me, ajudo o macho que, com movimentos que doem e não doem, vai penetrando em minhas entranhas.(...) King-Kong é dono do meu corpo, submete-o; sinto que toca no fundo e que triunfa. Suas garras se tornam de seda, e em vez de cravar os dedos acaricia meu peito, as costas, o ventre, e apóia seu rosto num dos meus ombros para saborear com mais clareza os meus gemidos. Eu

sofro, mas esse sofrimento, quem sabe por que intercâmbio na ordem estabelecida para cada sensação, é também deleite. O violador começa a mover-se, a princípio com lentidão, depois com maior força e velocidade, até alcançar um ritmo igual, regular, inquisitivo. No espelho se reproduzem os corpos acasalados, que se movem em cadência...

Borges, lector de Minkovski, ha dicho que afirmar la cuarta dimensión es enriquecer el mundo, ilimitarlo, porque si mediante la tercera dimensión, el espacio, un punto encarcelado en un círculo puede huir sin tocar la circunferencia, gracias a la cuarta dimensión, la no imaginable, la del hiperespacio, “un hombre encarcelado en un calabozo podría salir sin atravesar el techo, el piso o los muros”<sup>23</sup>. Paralelamente, en *À l’infinif* Marcel Duchamp también imaginó algunas vías para alcanzar esa cuarta dimensión –*mon portrait dans la glace de la salle bain*, por ejemplo–. A través del espejo, en efecto, se vislumbra el hiperespacio del nominalismo pictural que se confunde con un arte celibatario, el de la inversión especular y genérica que, sin embargo, potencia la dimensión táctil. En 1934 Borges la ilustra con el *Caso Platner* de H. G. Wells, pero Duchamp también le aclara el punto a Serge Stauffer, más tarde, en 1961: la cuarta dimensión tal vez pueda ser intuida más fácilmente por el toque, de allí que el erotismo sea fundamentalmente una sublimación táctil que le permite a uno visualizar, o mejor, *tactilizar* la interpretación física de la cuarta dimensión. A través del espejo también, ya no como Carella sino como el Otro –como Ginarte, el artista fémica– el solitario pone la historia patas para arriba y admite, a la manera de Bataille, ya no amar la vida sino la muerte, es decir:

a vida interior, o sossego, a paz, a eternidade. Obter o prazer por meio da imobilidade requer mais sabedoria do que esse cansaço imoderado de dois corpos se amando. Mas embriagado pela beleza carnal sinto que os corpos substituem as idéias, os homens, as mulheres, o número e a qualidade do prazer. Eu parecia um homem criado para pôr as bocetas em combustão, mas eis que faço arder as picas como tochas.

En ese acto gratuito, *al divino cojete*, se anuncia, en efecto, el tiro de trabuco trabado en Pernambuco, la producción de presente, “Casi nada, todo”:

En el grano de arena  
y en la brizna de hierba  
el tiempo está  
y todo el universo.  
Y está también –si mirásemos  
con atención profunda  
la veríamos–, la angustia  
de saber que somos  
como el grano y la hoja:  
todo y no obstante tan poco  
y transitorio<sup>24</sup>.

Se anuncia así un más allá del surrealismo. No su olvido. No su impugnación. Sino su más completa realización como dispendio. Otro no es el sentido de la obra de Aira, cuya impronta, como ha dicho Martín Kohan, no es la de la reproducción sino la de la sobreproducción<sup>25</sup>. Allí recogemos, transfigurada, la potencia pasiva de Carella o Pizarnik. Allí se lee, en fin, la búsqueda laberíntica de Bataille.

## Notas

<sup>1</sup> Cf. APTER, E.: (2005) *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press.

<sup>2</sup> Cf. ANTELO, R.: (2004) “Poesía surrealista y hermetismo” en SAÏTTA, S. (ed.) *El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 373-400 [vol. 9 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por NOË JITRIK] y el estudio filológico preliminar a GIRONDO, O.: (1999) *Obra Completa*, Edición crítica de Raúl Antelo., ALLCA XX. Madrid/Paris, (Col. Archivos, 38).

<sup>3</sup> BATAILLE, G.: (1948) “El surrealismo y Dios” (originalmente una reseña de la *Historia del surrealismo*, de MAURICE NADEAU, publicada en *Critique*, en septiembre de 1948) recogida en *La literatura como lujo*. Ed. Jordi Llovet. Cátedra, Madrid, 1993, 99-102.

<sup>4</sup> HOLLIER, D.: (1974) *La Prise de la Concorde*. Essais sur *Georges Bataille*, Gallimard, Paris.

<sup>5</sup> De JACQUES DERRIDA, entre otros, *El monolingüismo del otro. O la prótesis de origen*. (Buenos Aires, Manantial, 1997. [Traducción al castellano de H. PONS]) o *Torres de Babel* (Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2002 [Trad. J. BARRETO]). En esa vertiente podemos citar, además RAMIREZ, J. A.: (2003) *Edificios-cuerpo*. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones. Madrid, Siruela, 2003 o BARJA, J. y JIMENEZ HEFFERNAN, J.: (2006) *La hipótesis Babel. 20 formas de desplazar una torre*, Madrid, Abada. En la vereda opuesta, MALDONADO, T.: (2004) *¿Es la arquitectura un texto?*, Infinito, Buenos Aires, 2004.

<sup>6</sup> JOSÉ R. DESTÉFANO es autor de *La danza de Salomé y otros poemas* (Buenos Aires, Atelier de Artes Gráficas Futura, 1930) y de *Las ideas religiosas y morales en el teatro de Sófocles* (La Plata, Coni, 1929). En los años 40 llegó a prologar varios libros de divulgación para la editorial El Ateneo, siempre editados en los talleres de Mercatali. Citemos, entre otros, *Las catedrales de Francia*, de Augusto Rodin, en versión castellana de un crítico del círculo de Pettoruti, ANGEL OSWALDO NESSI (1943), la *Filosofía del arte* de Hipólito Taine (1946), *El arte clásico: iniciación al conocimiento del renacimiento italiano*, de H. WÖLFFLIN, traducido por AMELIA BERTARINI (1944), *Rafael. Su vida, su obra y su tiempo*, de EUGENIO MÜNTZ (1946) o *Las siete lámparas de la arquitectura*, de JOHN RUSKIN. Repárese en el efecto de *translatio* global, que no se detiene ante nada, ni siquiera ante los nombres propios –Hipólito, Eugenio, Augusto...

<sup>7</sup> Cf. *Imágenes de la cultura*, a.1, n° 4, Buenos Aires, F. y M. MERCATALI, s.d. Una poeta martinfierrista, Nydia Lamarque, al traducir a Rimbaud, destaca que sus temas, su estética, sus teorías, desarrolladas, cultivadas, deformadas naturalmente por los poetas surrealistas, aunque desprovistas de “su dura armazón ósea”, se convirtieron en “la gelatina necia de la escritura automática”. Pero los surrealistas, “buenos hijos de una civilización comercial, saben mirar muy de cerca sus intereses, maniobran con habilidad extrema, comprenden y practican la eficacia de la propaganda, y bien pronto el alma de Rimbaud, algo ablandada y rebajada a la estatura del vulgo, aparece en los carteles de anuncios, en los dibujos publicitarios, en los decorados escénicos, en las fabricaciones industria-

les. Las escuelas pictóricas siguen o mejor dicho acompañan en líneas paralelas ese movimiento literario; los jóvenes aceptan con entusiasmo en el ambiente corrompido que sigue a la primera guerra mundial, una prédica de inmoralismo que se embandera con el nombre del poeta de las *Vocales*; los inofensivos salones académicos, entretanto en tardía ebullición, adoptan a su vez al réprobo y en adelante hasta los más ínfimos horterías intelectuales quieren entregarse a un desarreglo consciente y razonado de todos sus sentidos” (Cf. LAMARQUE, N.: (1959) –“Imagen de Arthur Rimbaud” en RIMBAUD, A.: *Una Temporada en el Infierno*. Prol. y trad. N. LAMARQUE, Buenos Aires, Kraft, 12-13). A la censura iluminista de Lamarque se le podrían oponer las *imágenes del pensamiento* ensayadas por la fotógrafa Grete Sterne para la revista *Idilio*. Una sección de cartas de lectores en una revista femenina era el punto de partida. Un psicoanalista, Richard Rest, analizaba dichas cartas y persuadía a las lectoras de que “El psicoanálisis la ayudará”, tal el título de la columna. Sterne producía así fotomontajes, traduciendo los mundos de ensueño en imágenes complejas. Rest era el pseudónimo tras el que se ocultaba un sociólogo funcionalista, Gino Germani, y en ese diálogo tenso entre muchachas soñadoras y sus fantasmagorías primordiales se condensaba no sólo la aventura del primer peronismo, abjurado por Germani, sino las búsquedas de una futura literatura argentina de masas. El factor Puig.

<sup>8</sup> Cf. BENJAMIN, W.: (2006) “Sur la situation littéraire française. Deux lettres inédites”. *Les Temps Modernes*, n° 641, nov.-dez. Paris, 81-83.

<sup>9</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, G. (1997) - *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997; IDEM: (2002) *L' image survivante. Histoire de l' art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit; IDEM (2002) *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris Gallimard; IDEM (2005) *Venus rajada*, Losada, Buenos Aires, 2005; IDEM (2005) *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo; IDEM (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Ed. Barcelona, Barcelona.

Destaco, además, los ensayos de MURIEL PIC, sobre el montaje literario, y de ARNAUD RYKNER, sobre la literatura no muerta, incluidos en el volumen de homenaje editado por ZIMMERMANN, L.: (2006) *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Ed. Cécile Defaut, Nantes.

<sup>10</sup> Retomo aquí un texto previamente editado en la revista *Grumo* y que, por problemas de composición tipográfica, se vio afectado en su comprensión. En cuanto a PIZARNIK, digamos que, heredera de las preocupaciones de Aldo Pellegrini, Carlos Latorre o Enrique Molina, la poeta muestra un surrealismo menos programático que el de sus colegas. Es autora de *La tierra más ajena* (1955); *La última inocencia* (1956); *Las aventuras perdidas* (1958); *Árbol de Diana* (prefaciado por Octavio Paz, 1962); *Los trabajos y las noches* (1965); *Extracción de la piedra de la locura* (1968); *Nombres y figuras* (1969); *El infierno musical* (1971); *La condesa sangrienta* (1976); *Textos de sombra y último poemas* (1985); *Semblanza* (1992); *Correspondencia* (1998); *Poesía Completa*, a cargo de ANA BECCIU (2000), amén de algunos ensayos como “El poeta desinteresado” (sobre Yves Bonnefoy, en colaboración con IVONNE BORDELOIS, 1962); “*Salamandra* de Octavio

Paz” (1963) o “Andrés Pieyre de Mandiargues: *La motocicleta*” (1969), no incluidos por Ana Becciu en su *Prosa Completa* (2001).

<sup>11</sup> PIZARNIK, A.: (2002) *Prosa Completa*, Ed. Ana Becciu. Prólogo ANA NUÑO, Lumen, Barcelona, 125

<sup>12</sup> Un ejemplo contemporáneo a ése, HEBE UHART. Escribe en “Un viaje a Bahía” (1964): “El error en realidad fue ir a Bahía porque había antigüedades y pobreza. Mis propósitos no eran exactamente éstos, más bien me estaba escapando, pero con tal inercia, que el único modo de haber hecho turismo en Bahía como es necesario, hubiera sido sobre una silla de ruedas. Impulsando con diligencia mi silla de ruedas, yo hubiera recorrido las callecitas antiguas y tal vez hubiera entrado en alguna iglesia. Pero no entré en ninguna y recorrí con muy poco abandono las calles y el puerto. Cuando iba al puerto y me sentaba un rato en la costa, esperaba vagamente que viniera un Zeppelin, piloteado por dos hombres franceses de bigote, y que se incendiara en el aire o acuatzara y yo y toda la gente, todos los negros, fuéramos a recibirlos con grandes fiestas, comida, etc. Como eso no ocurría, me iba a mi pieza a leer el diario de Bahía y buscaba mucho color local en el diario. Generalmente no lo encontraba, y cuando lo encontraba, decía: ‘Esto tiene color local y lo podría guardar’. Después terminaba envolviendo con el diario toda una cantidad increíble de basura que yo dejaba en el piso y lo tiraba a un canasto de basura que era la cosa más triste y mezquina de este mundo”, cf *Sur*, N° 291, nov-dic. 1964, 69; con el título de “Turismo” el cuento fue incluido en *La gente de la casa rosa*. Fabril, Buenos Aires, 1972, 91-96.

<sup>13</sup> PIZARNIK, A.: (2002) *Prosa Completa*, *op. cit.*, 204

<sup>14</sup> “Prolongar inconmensurablemente el poema “Moradas” (...) Siempre quise vivir en el interior de un cuadro, ser un objeto a contemplar. Pero a veces quiero vivir en el ojo que mira ese cuadro en donde estoy. (...) Adentro de una nuez”. Cf PIZARNIK, A.: (2003) *Diarios*, Ed. Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 471. Una de las *imágenes de la cultura* de masas de los 40 antes referida es un famoso trabajo de Odilon Redon: “El ojo como un balón extraño se dirige hacia el infinito”.

<sup>15</sup> PIZARNIK, A.: (2002) *Prosa Completa*, *op. cit.*, 160.

<sup>16</sup> PIZARNIK, A.: (2002) *Prosa Completa*, *op. cit.*, 160.

<sup>17</sup> PIZARNIK, A.: (1985) *Textos de sombra y últimos poemas*, Ed. Olga Orozco y Ana Becciu, 2ª ed., Sudamericana, Buenos Aires, 214-215.

<sup>18</sup> PIZARNIK, A.: (1985) *Textos de sombra y últimos poemas*, *op. cit.*, 216.

<sup>19</sup> PIZARNIK, A.: (2003) *Diarios*, *op. cit.*, 495.

<sup>20</sup> Mientras ensaya *Hilda la polígrafa*, a mediados de 1969, Alejandra anota en su *Diario*: “Leo Barthes. La escritura es una opción a diferencia del lenguaje y del estilo. El estilo nace de la necesidad, está en la frontera de mi cuerpo y del mundo. No obstante, ¿qué pasa, *par ex.*, con los *Diarios* de Kafka, escritos por pura necesidad? No es esto, empero, lo que importa sino la conciencia de que la poesía –y la literatura– es más que mi necesidad animal (o patológica) de escribir lo que escribí”. Institución, que no instinto, la literatura mimetiza el acto y deshace la necesidad. Alejandra escribe en sus *Diarios* que Kafka escribe, en sus *Diarios*, que... cf PIZARNIK, A.: (2003) *Diarios*, *op. cit.*, 475.

<sup>21</sup> PIZARNIK, A.: (2002) *Prosa Completa*, op. cit, 126. Para una exploración de este tópico ver el ensayo de CARLOS JÁUREGUI, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropología cultural y consumo en América Latina* (La Habana, Casa de las Américas, 2006).

<sup>22</sup> CARELLA, T.: (1965) *Roteiro recifense*, Imprensa Universitária, Recife, 17. La tapa fue ilustrada por Adão Pinheiro.

<sup>23</sup> BORGES, J.L.: (1995) “La cuarta dimensión” en *Borges en Revista multicolor*, Ed. Irma Zangara, Atlántida, Buenos Aires, 31.

<sup>24</sup> CARELLA, T.: (1965) *Roteiro recifense*, op. cit., 12.

<sup>25</sup> KOHAN, M.: (2005) “Más acá del bien y del mal. La novela hoy” en *Punto de vista*, N° 83, Buenos Aires, diciembre de. 2005, 7-12.