

LAS FORMAS DE COPI VARIACIONES DE UNA IDENTIDAD PUESTA EN FUGA

Carina Fernanda González*

Resumen: La literatura del exilio ha sido leída casi exclusivamente desde la impronta política asociada a las dictaduras militares del Cono Sur. Sin embargo, en la tradición que la vincula a la fundación de las literaturas nacionales, se incorpora a la literatura del *boom*, coincidiendo con la irrupción política y social del peronismo. Copi (Raúl Damonte, 1939-1987) se inscribe en la excentricidad de un desplazamiento que lo lleva a cambiar de lengua y a alterar con ello los modelos estéticos que definen las identidades culturales, sexuales, genéricas y literarias. En este ensayo se aborda la metamorfosis lingüística y el devenir animal de su historieta *La mujer sentada* (1968) a partir de la extraterritorialidad y de las biopolíticas, descubriendo nuevas formas de vida relacionadas a la naturaleza animal, pero también a la síntesis disyuntiva que permite y hace posible la contradicción.

Palabras Clave: Extraterritorialidad; Bilingüismo; Historieta; Animal; Vida Desnuda.

Abstract: *Literature of Exile was read almost exclusively from Southern Cone military dictatorship. However, in the tradition related to national literature foundation, exile could be also related to the political view linked with Peronism. Copi (Raúl Damonte Taborda, 1939-1987) could be included into the eccentricity of displacement that drives writers to change languages and to modify identities specially bound to sexuality, genre, and norms of socialization. In this essay, I analyze his linguistic metamorphosis and the becoming animal on his book of comics La mujer sentada (1968). I focused on the extraterritorial point of languages and its ability to question Biopolitics in order to discover a new type of life through the recognition of the animal nature inside Humanity and the creation of subjectivity based on a disjunctive synthesis that includes contradiction and diversity.*

Keywords: Extraterritorial; Bilingualism; Comics; Animal; Nude Life.

* Ph. D. por la Universidad de Maryland. Investigadora del CONICET y docente de la Universidad Nacional de San Martín. Correo electrónico: farruggio@gmail.com.
Gramma, XXVII, 57 (2016), pp. 9-24.

Fecha de recepción: 03-08-2016. Fecha de aceptación: 31-08-2016.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

LOS TRÁNSITOS DE LA LENGUA

La palabra fue central en casi todas las culturas de Occidente; desde el verbo cristiano que convoca a la creación del universo hasta el nombre sagrado que se revela en la escritura del dios, el lenguaje fue un atributo divino usado no solo como domicilio de un saber, sino también para establecer los límites entre lo humano y lo viviente. Esa primera escisión pasa a formar parte de las teorías lingüísticas que estudian el origen del lenguaje ligado íntimamente al origen del hombre. La antigua aparición del *Zoon Phonanta* o animal que habla apeló al lenguaje como diferencia entre el hombre y otras especies articulando una distinción que encontró en la lengua el punto de inflexión de una existencia espiritual (alma o razón) y una existencia física (cuerpo o materia)¹. Sin embargo, al dejar de lado lo estrictamente biológico o religioso, el vínculo entre el lenguaje y el hombre parece diluir las certezas de las ciencias dogmáticas y plantear un acercamiento que se apoya más en la incertidumbre de lo desconocido y, por ende, dar cabida a la variación. Muchas disciplinas contemplan el lenguaje como incógnita, desde el psicoanálisis, la filosofía del lenguaje, la semiótica y la filosofía política, hasta las ciencias relacionadas con las nuevas tecnologías, como la cibernética, coinciden en reconocer en el lenguaje un núcleo inaccesible que permanece en el territorio algo ficcional del misterio, que por transitoriedad afecta también al hombre. Se sabe: la subjetividad es una construcción lingüística condicionada por las variaciones de sentido y el inconsciente está estructurado como una gramática que el hombre debe interpretar para entender la configuración de su «ser/estar en el mundo». Estas afirmaciones acentúan el poder del lenguaje para crear identidad, pero no responden unívocamente al misterio desencadenado por la palabra. Si la lengua es un componente esencial de lo humano, ¿cuánto más complejo es el fenómeno de la existencia entre varias lenguas, cómo será el estatuto del sujeto atravesado por la convivencia de voces que desgarran la certeza anclada en la univocidad de una lengua que se quiere materna, humana, ancestral? George Steiner, ya en la década del 70, resaltó la importancia de pensar los alcances filosóficos de Babel frente a los estudios de la gramática generativa; el quiebre cultural que representa la diversidad lingüística como desafío de la economía comunicacional y de la teoría totalitaria del lenguaje, una pluralidad que admite la variación como regla, y la diferencia como base de una construcción identitaria inestable e imposible de concebir desde un modelo universal. Desde esta perspectiva, la lengua

1. George Steiner resume esta idea luego de describir el complejo sistema de códigos que los animales emplean para comunicarse. A pesar de que los seres vivientes manifiestan activamente su identidad, el lenguaje es un atributo exclusivo del hombre. Coincide, en este aspecto, con Noam Chomsky, quien señala que no hay un correlato análogo a la lengua en el mundo animal y que el hombre se define por su calidad lingüística. Sin embargo, la clave del estudio de Steiner se distancia del análisis generativo al desconfiar de la gramática universal y proponer un enfoque que incluye la variedad de lenguas atravesadas por diferencias culturales, geográficas, y funcionales (2002, p. 74).

natural es una lengua perdida que no garantiza el sentido ni favorece la condensación de la información. Es el fin de una lengua de origen, única y universal, lengua de pertenencia que, a partir del «monolingüismo del otro», se presenta como otra lengua que es siempre impropia. Jacques Derrida (1996), en un decurso que une lo biográfico con lo analítico, examina esa paradoja que coloca al sujeto como extranjero lingüístico aun en el territorio cultural en el que nació, porque la lengua materna es también la que le impone una identidad a la cual debe ajustarse, porque el lenguaje es parte de la ley del otro, porque desde lo simbólico el sujeto asume una de las formas del ser que está decidida y enjuiciada por el afuera. Esta condición natural del exilio lingüístico, que luego Kristeva expande hacia la semiótica del lenguaje, reconoce en la articulación del lenguaje la tensión permanente entre lo propio y lo ajeno, la oposición entre una lengua dominante que dicta sobre la gramática y los usos frente a la lengua bastarda que es por ello prohibida o confinada a un territorio determinado por el poder de la lengua hegemónica. En este sentido, todo hombre está sujetado al lenguaje como territorio ajeno que determina su lugar en el mundo.

Ante este extrañamiento, el exilio es una condición importante al considerar la relación entre lenguaje-sujeto, porque no solo coloca al hombre frente a la alteridad-alteración de otro, sino que le impone el desafío de la lengua como elemento central de apropiación, integración y articulación de lo político. La clásica afirmación de Theodor Adorno, «en el exilio la única casa es la escritura» (1951/1984, p. 87), que apuntaba a mantener cierta ilusión de identidad amparada en la lengua, un territorio fijo cuando lo geográfico, cultural e histórico se desmorona, solo puede sostenerse a partir una lengua que también sea inestable. Por eso la escritura del exilio es transgresora: de los límites nacionales, de los modelos estéticos consagrados y de la realidad representada en la ficción.

La obra de Copi, Raúl Damonte Taborda Botana (1939-1987), bien podría colocarse en esa ambivalente posición de las lenguas del exilio. Escrita mayoritariamente en francés, atravesada por la hibridez de géneros tan diversos como el monólogo teatral y la historieta, construida en el umbral de representaciones que trabajan más con formas no específicas o catalogadas que con la precisión y fijeza de los totalitarismos, la narrativa de Copi se relaciona con la indefinición del extrañamiento sugerida y propiciada por esa cualidad del lenguaje alterado en su extraterritorialidad. Casi completamente ignorado por el público argentino durante su estadía en Francia (que coincide con los años gloriosos del *boom*), sus obras atraviesan la primera instancia de una lengua traducida que hoy lo vuelve accesible ampliando su difusión a nivel local, pero no por ello lo hace más fácil de reincorporar a la idiosincrasia nacional². Entre el francés y el español, Copi comparte la extraterritorialidad de los escritores bilingües, aquellos que

2. Las obras de Copi comenzaron a editarse en español en la década del 90. Además de las primeras publicaciones de Anagrama (2010), dedicadas a su obra narrativa, Cuenco de Plata, a partir de 2011, ha

según Steiner, descolocados por el exilio, pierden la relación con un centro —con la lengua de origen— y utilizan las lenguas abriéndolas a la diversidad ajena contra la que combaten las políticas lingüísticas que reglan en los estados nacionales. Copi, desde este mismo plurilingüismo, describe la lengua exiliada como un proceso que desterritorializa el mapa lingüístico introduciendo variaciones que tienen que ver con el uso y por ende con su condición social:

Aprendí francés cuando estaba en la escuela, a los doce o trece años. Mi lengua natal es el español pero lo perdí después de casi ocho años que casi no lo hablo. Escribo siempre en francés. El español argentino es una lengua que cambia todos los días, cambia constantemente. Si tuviera que traducir una de mis piezas escritas en francés al español argentino, me costaría, no sabría hacerlo, porque ya no conozco la lengua. Quiero decir, hay diferentes lenguas, que pertenecen a diferentes clases (Copi, 2012b).

La operación planteada en la cita no se agota en el plus lingüístico que Steiner le otorgaba a lo extraterritorial, sino que, como lo han señalado Gilles Deleuze y Félix Guattari para entender la literatura de Kafka, ahonda en la desterritorialización de las lenguas para desafiar las coordenadas del poder. Una literatura menor se funda en la cualidad revolucionaria que hace posible cambiar, revertir y transformar la literatura mayor a partir de un movimiento que elude la estratificación en donde están fundados los valores de la sociedad burguesa, el capitalismo y el acuerdo colectivo del que deriva la nación. El elemento principal del que se vale la escritura para lograr esa minoridad es la desterritorialización de la lengua, entendida como un desplazamiento que reniega de la distribución jerárquica del uso y de las funciones que organizan el sistema del lenguaje. De este modo, el bilingüismo o el multilingüismo expone la desarticulación de las funciones lingüísticas ejercidas por un mismo grupo en diferentes lenguas. Advirtiendo que existe una estructura hegemónica que organiza los territorios, y siguiendo los estudios lingüísticos de Goddard, Deleuze reconoce por lo menos cuatro sectores que se distribuirían de acuerdo a las políticas lingüísticas instaladas en el poder: la lengua vernácula, amparada en cierta tradición rural que la legitima como lengua de origen; la lengua vehicular utilizada como instrumento de administración burocrática y de transacción comercial (que se reterritorializa en lo urbano); la lengua referencial o del sentido que se reterritorializa en la cultura; y la lengua mítica reterritorializada en la religión o el espíritu. Sin embargo, esta distribución varía de grupo en grupo y de época en época, sometida a procesos de inversión y de reacomodación que el sistema de la lengua hegemónica trata de combatir regulando las políticas lingüísticas y reajustando los acuerdos para que la pirámide del

emprendido la edición de sus obras de teatro e historietas (2011, 2012 y 2013).

poder no se derrumbe. Dicen Deleuze y Guattari: «lo que se puede decir en una lengua no se puede decir en otra y el conjunto de lo que se puede decir y de lo que no se puede decir varía necesariamente según las lenguas y las relaciones entre estas lenguas» (1978, p. 31). De ahí que los desplazamientos originados en el multilingüismo amenacen la estructura del sistema provocando la alteración del mapa de poder que señalaba una determinada función para cada lengua.

Desde la perspectiva de Copi, la lengua es un mecanismo de desterritorialización que cuestiona el lugar de la lengua hegemónica. La lengua natal, lengua vernácula o de pertenencia, se transforma en una lengua olvidada y ajena asociada a la traducción, mientras que el francés, lengua extranjera aprendida institucionalmente es la lengua de la escritura que pasa a funcionar como lengua instrumental, como lengua de la cotidianidad asociada a lo natural y a lo conocido. Contrariamente a la visión nostálgica del exilio, la lengua de origen no remite a la nostalgia ni a la expresión de las emociones en el ámbito de la intimidad, sino que indica una pérdida asociada a la falta de convivencia con su contemporaneidad, es decir, con la pérdida del contacto con el aquí y ahora de la lengua. Esta operación que invierte la naturaleza de las lenguas modifica además los usos y funciones. La lengua materna se enrarece mientras que la lengua extranjera se naturaliza; al abandonarlo, el español ingresa al ámbito de lo desconocido, porque el sujeto hablante se aleja del presente y no puede seguir las transformaciones del uso, mientras que el francés pertenece al mundo conocido y habitual en donde el sujeto hablante vive y se relaciona con el otro. La frase citada anteriormente, «Hay diferentes lenguas que pertenecen a diferentes clases», no significa que unas lenguas sean más adecuadas para expresar el arte o el pensamiento abstracto —la lengua referencial territorializada en la cultura— y que otras lenguas se rebajen al registro y uso de los sectores más bajos —lenguas regionales o dialectos—, sino que las lenguas compiten por estos espacios ante el control que ejerce la lengua hegemónica impuesta a partir de las políticas lingüísticas ligadas al Estado nacional. Mucho se ha dicho sobre el francés aporteñado de Copi, sobre la interrupción de las normas gramaticales y sintácticas a partir de errores que proceden de la contaminación con otra lengua, pero no es allí donde debe buscarse el enrarecimiento de la lengua de Copi, sino en la impertinencia con la que desafía el pudor de la lengua francesa al incorporar giros que remiten al acervo cultural propios de la inmigración y de la variedad dialectal que la uniformidad de la academia francesa trata de ocultar. El francés de Copi juega con agregados porteños que, de alguna manera, traducen las variaciones ejercidas también por el magrebí y el argelino, las lenguas de la inmigración árabe que, junto a turcos, polacos, rumanos y otras muchas nacionalidades, enfrentan el legado colonial de Francia. Al elegir una lengua contaminada por lo extranjero, Copi se corre del lugar del diccionario y se pasa al registro de la oralidad en la que intervienen las variaciones lingüísticas y culturales sobre las que le interesa trabajar. El «puchero de lenguas» del

que hablan Deleuze y Guattari (1978, p. 40) se rebela contra ese poder lingüístico que niega la multiplicidad del uso y la diversidad de los dialectos apelando al enrarecimiento y la deformación de una lengua adulterada por la mezcla. De esta manera, Copi no solo escapa de la tiranía de la nacionalidad, sino que, al romper la relación centro-periferia, se libera del determinismo territorial y cultural que señala una lengua hegemónica única y totalitaria para colocarse en la extraterritorialidad que privilegia la variedad lingüística, la hibridez y el vaivén cultural de las traducciones³.

Por otro lado, la ruptura de la equivalencia entre lengua e identidad se corresponde con una operación complementaria que denuncia la construcción cultural y discursiva de la nacionalidad⁴:

Yo siempre he sido un argentino de París. Es decir que hablo como los franceses me visto como ellos y tengo probablemente los mismos puntos de vista que ellos respecto a las autopistas o al precio del pescado. Pero de todas maneras no soy un francés, pertenezco a una categoría de extranjeros que los franceses consideran como tales durante dos generaciones. No soy un francés, soy un argentino de París. Desde que me puse a escribir y comencé a escribir mis excentricidades de lenguaje que son las mismas que un argentino se permite en el español —que son una idea de la libertad con la cual uno puede trabajar una lengua sin estropearla—, fueron aceptadas por todo el mundo, de la misma manera que puede aceptarse un pintor que utiliza los colores de su país (Tcherkaski, 1998, p. 114).

Frente al lenguaje, Copi se ubica en el lugar del escritor; su pasaporte (ese que guarda cuidadosamente como un *dandy* en una funda de cuero de vaca) trasciende las barreras nacionales a través de la universalidad del artista que se sabe ciudadano del mundo. Esta condición del arte recuerda la figura del genio señalada por Steiner, la fuerza del escritor extraterritorial, «maestro privilegiado de la lengua» (2002, p. 17) que logra manipular el lenguaje en la tensión entre la norma y la prohibición. Como

3. Este estar *entre* lenguas define la actitud de Copi frente al bilingüismo e implica la elección voluntaria de la mezcla, el constante movimiento entre una y otra y la alteración de los sentidos por el contacto con la diversidad (ver Gasparini, 2009).

4. Sobre la indeterminación de las identidades y contra la artificialidad del compromiso con lo nacional Copi fue siempre muy claro. «La Argentina no representa ningún problema; el problema argentino es como el problema homosexual, ustedes me quieren crear un problema. Porque yo no tengo problema de argentino, es un problema de ustedes. Porque no me criaron para ser argentino, porque yo no soy argentino, Mi abuela era española, mi abuelo uruguayo; tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos que eran indias... (La Argentina) Es un lugar de pasaje, como es todo el mundo; y sobre todo es un lugar de puerto porque toda la Argentina es Buenos Aires... La gente artista argentina es nómade; se encuentra allá por casualidad y sigue su viaje a cualquier lugar de mundo como cualquier artista» (Tcherkaski, 1998, p. 68).

dice en la cita anterior, al «trabajar la lengua sin estropearla» (referencia), Copi se mantiene en el borde de la ley ampliando los límites del gusto y desafiando los modelos estéticos enardecidos por el canon. Esa libertad que es atributo del artista tiene una especial naturaleza en los escritores bilingües asociada a cierto grado de transgresión que se hace posible en el pasaje o el umbral entre las lenguas. De alguna manera, la alteración de los territorios, al expresar la modificación de los usos de la lengua vernácula/instrumental, inscribe una nueva dimensión que encuentra en el bilingüismo la hibrididad necesaria para entender la función del lenguaje en tanto determinante de la ley y de su propia violación. Si es cierto que el pasaje de la naturaleza a la cultura está mediado por el lenguaje; si, como se afirma desde la antropología cultural, el lenguaje precede a la ley, porque es solo a partir del lenguaje que se instituye el tabú y la prohibición del incesto, entonces, dice Steiner, la relación promiscua del desplazamiento entre lenguas expresa tanto la norma como la excepción. En este sentido puede leerse la relación erótica entre el sujeto y el lenguaje, y particularmente, entre el escritor bilingüe que elige expresar la transgresión sexual a partir de la libertad que le da el uso y alteración de las lenguas. Así, Oscar Wilde puede escribir en francés la sexualidad desbordada de Salomé, Calvert Casey, cubano de nacimiento, elige expresar el deseo homoerótico de Piazza Morgana en inglés, su lengua paterna, o Nabokov ejercer el contrabando lingüístico que se manifiesta en el incesto de lenguas, en esa especie de infidelidad para con la lengua rusa que decanta en la metamorfosis lingüística de un inglés tamizado de formas aprendidas en Cambridge⁵. Del mismo modo, Copi encuentra en el francés argentinizado «con cadencias lunfardas» (Negroni, 2006, p. 7) la libertad absoluta para expresar la transgresión, ya sea de las normas lingüísticas dictadas por la lengua de amparo como de los modelos estéticos que regulan su literatura y de las fronteras genéricas que forjan los límites entre las especies.

LOS ANIMALES DE LA MUJER SENTADA

Si es cierto que el lenguaje sirve para explicar el origen del hombre, también es verdad que marca una distancia capaz de suscribir o legitimar la división de las especies. La frontera entre el hombre y el animal pasa necesariamente por una impronta lingüística que quiso ver en el lenguaje una capacidad exclusiva de la que se desprende no solo la relación con los otros a través de la comunicación, sino también la existencia de

5. Estas reflexiones acerca de la libertad del trabajo con un lenguaje que acentúa su carga poética para hacer estallar el sentido son compartidas por Pablo Gasparini, quien señala, en efecto, el desmadre de la lengua de *L'Uruguayen*. «Escuchar una lengua desde cierta extranjería, no participar de aquello que Steiner llama “la zona totémica de la lengua”, no participar al menos plenamente de los “secretos compartidos” de una comunidad — pensemos aquí en el sentido que algunas palabras tienen para ciertos colectivos, por ejemplo el término desaparecidos en Argentina — parece habilitar o exacerbar el descontrol gozoso del significante, la diversión bulliciosa, la juega o jolgorio que atribuimos al desmadre» (2013, p. 52).

una entidad capaz de dar cuenta del pensamiento y todo lo que esto implica; desde el espíritu hasta el alma, desde la razón hasta la creación y desde lo civilizado que anida en el logos de la palabra escrita hasta el tabú que inaugura la ley de lo simbólico. De esta manera, el mundo moderno se concentró en establecer los límites precisos de esa escisión evitando semejanzas y negando la naturaleza animal del hombre. Esta biología ordenada que clasifica y decide sobre las especies desconoce la naturaleza prelingüística de la humanidad, un estadio complejo en el que las fronteras se oscurecen y los bordes se contactan, una zona de indefinición en el que lo humano y lo animal parecen reconocerse en la semejanza más que en la diferencia. Si aceptamos este territorio en el que ambas naturalezas se mezclan, entramos en la dimensión inesperada de lo abierto. Siguiendo la disciplina de la máquina antropológica moderna, Giorgio Agamben (2007) desecha esta división que separa al hombre a partir del lenguaje reconociendo en el estadio prelingüístico una instancia capaz de generar la experiencia. Se trata de recuperar la infancia del hombre, aquel periodo de experiencia muda que marca la vida todavía en potencia, sin lenguaje. De esta manera, al desactivar la explicación lingüística, la diferencia hombre-animal queda reducida casi exclusivamente al terreno de la muerte. El lugar gozoso del balbuceo embrionario parece ser un paraíso perdido una vez que el hombre adquiere consciencia de sí y puede sentir su propia extinción. Los animales no conocen el temor a la muerte, no tienen consciencia de su finitud. Por eso, no es extraño que al final de la historia, en la era posthumana en la que los hombres, como todos los seres, recuperan su naturaleza animal, se desprenden del rigor de la palabra y vuelven al murmullo inicial, al juego gozoso de la forma sin sentido, a la experiencia muda y al placer del sexo sin reproducción⁶. La interpretación de esta animalización del hombre «refiere directamente al tenebroso parentesco entre el macrocosmos animal y el microcosmos humano» (Agamben, 2006, p. 11) que supone una descomposición de todo lo atribuible al universo humano, estructurado alrededor del lenguaje. Porque si el lenguaje sirvió en sus orígenes para establecer la diferencia, vuelve a aparecer en el final de la historia, en forma de pérdida, ya que lo que desaparece del hombre es el logos, el cese de la filosofía y el cese de la acción, el cese del cambio, según el principio de negatividad que Kojève aplica siguiendo a Hegel (Agamben, 2006, p. 16). Esta especie de suspensión del lenguaje, o de regreso a la vida natural del hombre, permite reconocer sin embargo un resto en el que la humanidad asoma, el arte, el amor, el jue-

6. Asombrado por la presencia animal en las miniaturas religiosas que ilustran la visión de Ezequiel en la Biblia Hebrea, Agamben describe la imagen del banquete de los justos en la que, bajo la supervisión de la divinidad, los tres animales del origen son, a la vez, dioses y alimento (2006, p. 18). En el friso, aparecen en el marco superior el pájaro, el buey y el pez con sus atributos sagrados, mientras que los hombres «de bien» que se disponen a disfrutar del banquete ostentan maravillosas cabezas de animales; águilas, leones, panteras y simios desfilan sobre el cuerpo humano desfigurando su rostro.

go, serán expresiones que, atravesadas por la formalización, supondrán la persistencia de la vida sin propósito o pensamiento⁷.

Desde esta perspectiva, el devenir animal del hombre no es «una catástrofe cósmica», sino un regreso a la naturaleza prehumanitaria que no ignora la escisión, sino que, por el contrario, la reconoce como umbral o marca en la que se suspende su naturaleza:

El hombre no es, en efecto, una especie biológicamente definida ni una sustancia dada de una de una vez y para siempre; es más bien, un campo de tensiones dialécticas ya cortado por cesuras que separan siempre en él —al menos virtualmente— la animalidad antropófora y la humanidad que se encarna en él (Agamben, 2006, p. 28).

Las especulaciones sobre el fin de la historia, sobre la era del posthumanismo, instalan la discusión sobre las prácticas en las que lo humano se sostuvo desde la modernidad. Por un lado, la máquina antropológica moderna intenta definir la vida natural para controlarla desde el biopoder, mientras que, por el otro, la negatividad afirmada en el gasto improductivo del erotismo o en la experiencia lúdica previa al lenguaje del hombre lucha por borrar la diferencia de la naturaleza viviente contra el poder que intenta dividirla para dominarla.

Copi se ubica, otra vez, en la extraterritorialidad que ignora las fronteras o más bien las atraviesa para permear los territorios. Los animales, el lenguaje y la muerte son para él materia y mecanismo de escritura que se moldean a partir de personajes y procedimientos. Lo vimos: la lengua de referencia, el español porteño practicado en su infancia, se convierte en el francés aporteñado de la lengua de contacto, en una lengua transformada por la contaminación con las otras lenguas de la inmigración. Pero, también, la muerte es una instancia que deja de sostener la trascendencia del ritual. Lejos de participar de una ceremonia que la vuelve hacia lo sagrado, Copi recurre a ella para enfatizar la forma. En su escritura aparece ligada a catástrofes naturales o como resultado de la barbarie instalada en la humanidad, pero nunca oscurece el final del relato. Por el contrario, en *El uruguayo* (Copi, 1972) después de que el país es invadido por una tormenta de arena, sus habitantes yacen sin vida sobre la playa acompañando la existencia solitaria del narrador, quien vaga, conversa y hasta tiene relaciones sexuales con los cuerpos abandonados a la degradación. Sin embargo, cuando la dinámica del episodio se agota, los cuerpos reviven sin solución de continuidad o explicación. Mágicamente (como en los *cartoons*), el cadáver resucita bajo un «golpe de teatro», efecto que solo la ficción que trabaja sobre su propio discurso y sobre el quiebre del verosímil y las formas de la hibridez puede le-

7. George Bataille abraza esta idea en la que el hombre recupera el goce a partir de «una negatividad sin empleo» (2007), una especie de humanidad sin sentido que se afirma en las formas del erotismo.

gitimar. De la misma manera, el sacrificio de la rata en *La pirámide* juega un rol similar. Escenas después de su muerte, el fantasma del roedor, más humano que inmaterial, azota la vida tranquila de la monarquía familiar⁸. La desmitificación de la muerte tiene que ver con el énfasis o el encantamiento de la forma. Lo que importa no es lo trascendente, sino la estructura vacía del juego, la vestimenta, el banquete, la decoración que acompaña el hecho. Separada del logos, la vida del hombre se acerca al fin de la historia y recupera la inmediatez prelingüística que le impedía reconciliarse con su naturaleza animal. Por eso, casi siempre la muerte termina o es precedida por un banquete en el que la carne no es ni humana ni animal, sino cruza de serpiente y cordero en *La torre de la defensa*, mezcla de rata y momia en *La pirámide*, o morcilla y carne humana en *Cachafaz*⁹.

Los animales tienen en la fábula el estatuto del personaje literario. Desde los clásicos relatos de Esopo, la voz del animal fue la voz que se alzó para denunciar injusticias, tramar venganzas y desafiar las costumbres de una sociedad degradada. Sin embargo, la narración concluye en la fórmula moral que es la que sostiene y comprende los límites del humanismo. No se trata del lugar contestatario del subalterno o de la resistencia de la barbarie al mundo de la civilización, sino de un desplazamiento que no tiene como objetivo romper la estructura establecida, sino sostener la moral de la cultura de Occidente¹⁰. Este acercamiento al hombre, funciona como justificación de la condición humana más que como el reconocimiento de un saber o de un valor propio a lo animal. Después de este escaso protagonismo, el animal reaparece en nuevas y diversas formas literarias que atraviesan épocas y géneros distintos¹¹.

La extraterritorialidad cultural que anida en la lengua pero se derrama a otros territorios

8. No sabemos cómo Copi habrá leído *Rayuela* (o si la leyó), pero, en *La Torre de la Defensa*, el cadáver que Daphné lleva en una valija es una parodia de la muerte del bebé Rocamadour en la que se elimina la tragedia de la muerte para acentuar lo cómico; la madre asesinó a la hija y el grupo de afiliaciones afectivas del exilio (que remeda al del club de la serpiente) está compuesto por árabes, transexuales y prostitutas.

9. Daniel Link habla de una «antropología antropofágica» que fusiona el sacrificio ritual del cordero con la tentación pecaminosa de la serpiente en una última cena en la que Copi se ríe de las trascendencias (Link, 2015).

10. Betina González sostiene que algunas literaturas menores del siglo XIX latinoamericano se alejan de la percepción occidental de la fábula como legitimadora del régimen para postularse como textos que trabajan desde la resistencia a las estructuras establecidas. El animal es, en las fábulas de Mansilla, Alencar o Machado una figura revolucionaria que cuestiona el colonialismo liberal implantado después de las independencias (ver González, B., 2016).

11. En sucesivas metamorfosis, se lo vio habitando los bestiarios medievales, los dramas de Shakespeare, las historias infantiles, las crónicas de Indias, las narraciones fantásticas del siglo XIX, las novelas del realismo clásico (como las de León Tolstoi o Anna Sewell que toman al caballo para darle voz) y los relatos del siglo XX como los cuentos breves de Augusto Monterroso. En estos pasajes, el animal conserva casi siempre su cercanía con el hombre tanto para imitar su micro-mundo o como para ilustrar la diferencia, siempre concluyendo en la metáfora o en la máxima moral que cierra la fábula.

del sentido permite, sin embargo, una mezcla más que se define en el devenir menor de una literatura que se desplaza y conmociona sus propios caracteres. Lo menor adquiere movimiento y, en su flujo, arrastra también al devenir animal del hombre. En este sentido, el animal ya no marca la semejanza que lo vincula a una identidad humana para señalar la ley, sino que se mezcla con lo humano para impulsar su devenir menor, para que el hombre vuelva a relacionarse con lo abierto desterritorializando lo establecido por las instituciones como la familia, la sexualidad o la nación. En la escritura descentrada de Copi, la presencia animal oscila entre ambos polos. Muchos han hablado de los animales que pueblan sus novelas como personajes que parodian y critican el estatuto del hombre en tanto especie. *La ciudad de las ratas* (1979) podría funcionar como una miniatura barroca de la humanidad si no fuera por la antropología del continuo que César Aira identifica con la intersección de dos mundos que se atraviesan para contaminarse (1991). No se trata de mundos paralelos, sino de un pliegue en el que lo animal interviene lo humano transformándolo. Este mecanismo de intersección, recupera la animalidad del hombre, pero, al mismo tiempo, sigue ligado a las formas y modos en los que se manifiesta la identidad. Para poder desprenderse completamente de las estructuras heredadas del humanismo, el animal (como el hombre) tiene que dejar de ser animal y convertirse en otra cosa, monstruo, fenómeno, centauro, especie definida en la cruce y no en la esencia; tiene que perder la cómoda taxonomía que clasifica para inmovilizar e iniciar el movimiento de desterritorialización que lo lleva hacia la mezcla entre la oruga y la flor. Devenir menor es no solo minoridad, sino también ambigüedad, travestismo, mezcla y contaminación¹².

En el mundo fabuloso de Copi, el animal pasa de la personificación humana al verdadero protagonismo cuando abandona el universo ficcional de las novelas para adentrarse en el cruce discursivo de otro género: la historieta. Es allí donde el animal se despoja para siempre de su cercanía con la especie y se convierte en una verdadera cruce que denuncia la tiranía de la esencia identitaria que comprime al hombre en su humanidad. Quizá el pasaje de la escritura a la gráfica sea una de las transformaciones que más afectó al cambio de función que la zoología ficcional adquiere como mecanismo capaz de cuestionar la máquina antropológica moderna. Allí, en el espacio limitado de la viñeta y atravesado por la mecánica particular del humor, el animal ocupa un lugar relevante en la cadena de las especies que lo vinculan con lo viviente. Puede mantener su protagonismo, denunciando errores políticos y absurdos morales o construyendo

12. Jorge Monteleone resalta la importancia del animal para desarticular las identidades: «Nada persiste en su ser porque toda marca de identidad fija estalla y así la identidad misma es anarquizada e inesencial [...] no sólo no hay diferencia jerárquica entre los sexos y las ascendencias filiales, sino tampoco entre humanos y animales. Los personajes de Copi mantienen con el animal una relación de igualdad: todos hablan. Las ratas y las serpientes y las aves y los moluscos y los perros actúan allí en el lugar donde lo humano desfallece. Para Copi “ra” (‘rata’, en francés) no es más que la inversión de “art” (‘arte’)» (Monteleone, 2012).

lazos culturales que solidifican la tradición. Algunos de ellos se convirtieron en leyenda, como Condorito o Clemente, que inicialmente surge como la mascota de Bartolo al que poco a poco desplaza para ocupar el lugar central de la tira. Menos conocido, «Gastón, el perro oligarca», primer personaje creado por Copi que aparece por entregas en la revista *Tribuna Popular*, condensa, en la figura del animal, la sutileza del dibujo con la densidad de una mordaz crítica política ubicada en las contradicciones de un mundo revolucionado por el ascenso del movimiento obrero y la ideología de la revolución libertadora que derrocó al peronismo¹³. Con frecuencia, los animales actúan como paralelo del hombre ajustándose a las vicisitudes de una pareja que, en espejo, provoca el diálogo o la confrontación. Pueden establecer con lo humano una relación de complemento o equilibrio, como la de Sancho con Don Quijote, o en los dibujos, la de Diógenes con el linyera, un desdoblamiento que le permite al héroe exponerse a su propio pensamiento y, al mismo tiempo, apoyarse en un interlocutor que a veces reproduce la presencia del lector. El perro de Inodoro Pereyra, el gato de Terrora, la tortuga de Matías o el oso de peluche de Enriqueta son la presencia de un otro que posibilita el apoyo o la acotación en la que, con frecuencia, recae el cierre humorístico.

En la historieta más conocida de Copi, *La mujer sentada*, los animales realizan el movimiento discursivo que actualiza la escena teatral. Frente a la mujer sentada, un personaje que resigna el dinamismo corporal para concentrarse en el saber poderoso del axioma, los animales desfilan trayendo las dudas e incógnitas del afuera¹⁴. Es la entrada y salida que rige la dramaturgia y que hace posible, con mínimos elementos, el diálogo. Esta cualidad dramática que estructura la viñeta pone en evidencia la existencia simultánea de dos narrativas (la del texto y la de la imagen) que son indisolubles¹⁵. *La mujer sentada* comenzó a aparecer en *L' Nouvel Observateur*. La primera edición en español fue *Los pollos no tienen sillas*, publicada por Jorge Álvarez en 1968 y traducida al español por el mismo Copi. La particularidad de esta tira es un estilo gráfico que prioriza el minimalismo del dibujo, la continuidad lineal que enlaza a los personajes en un mismo trazo, la casi ausencia de texto que funde lo visual y lo verbal en un mismo

13. Otros personajes que aparecen en la tira son pájaros, gorilas y generales. Uno de los blancos predilectos fue el presidente de facto Pedro Aramburu y su vice Rojas, que muchas veces son dibujados como Luis XVI y María Antonieta, con los atuendos y símbolos de la monarquía absoluta (Tarcus, 2001).

14. Hay pocos estudios dedicados a las historietas de Copi. Laura Vazquez (2009) analiza la narración gráfica de Copi en relación con el exilio y las vanguardias; retomando algunas ideas de Aira y Patricio Pron (2011), la estudia desde el punto de vista del género con relación al teatro y a la narratología.

15. Jorge Rivera (1992) ha realizado los primeros estudios del género en Argentina. Sostiene que el comic es una narración en secuencia gráfica por lo que texto e imagen son interdependientes, el dibujo no ilustra el texto ni el texto explica la imagen sino que se trata de dos narrativas que se superponen. Por esta razón, la historieta introduce además lo metadiscursivo, al trabajar como tema el discurso y la forma en que este es narrado.

discurso híbrido, y la perspectiva teatral que delimita el espacio del aquí y ahora dentro del marco territorial de la viñeta. Antes de analizar el rol del animal, habría que insistir en el carácter situacional de la mujer sentada, ya que no se trata de un personaje con una apariencia estable (la mujer a veces tiene una hija, un hijo, uno o varios nombres que cambian, por momentos es vieja, por momentos es más joven, a veces usa peluca, otras es pelada, etc.), sino de una presencia reconocible espacialmente y a través de un único atributo: el de estar sentada. A la manera de la hagiografía medieval o de los mártires que son representados junto al elemento de su tortura, la silla es un objeto inseparable del personaje. Especie de trono que reivindica irónicamente el lugar del rey, pero también las disputas por el poder; símbolo de autoridad política y al mismo tiempo filosófica, como lugar del saber, la silla es la base sobre la que se asienta la respuesta oracular que remite a los dichos populares, la filosofía cínica o el sentido común.

La cualidad de esta mujer (que no tiene identidad atribuible) tiene que ver con la traducción, porque interpreta aquello que sus visitantes le presentan como problema o hecho de la realidad. Por esta razón, excede la singularización de un personaje para convertirse en una especie de lente óptico por el cual se astillan los haces del mundo conocido y estratificado:

La mujer sentada no es ni siquiera un personaje, es más bien un estado de ánimo, no es ni siquiera un estado de ánimo, más bien una manera de mirar las cosas. Es alguien que está sentado, es una mujer pero no tiene edad. Un día ella es marquesa, al día siguiente es una portera, al otro no es nadie, al otro es una vieja, al otro una abuela que tuvo 90 hijos y después es una católica virgen y después una puta. Ella ni siquiera tiene nombre; sí a veces tiene un nombre, pero lo olvido enseguida, y al otro día tiene otro. No es un personaje, no es la mujer de Bellus. El personaje, creo que ni yo lo conozco (Copi, 2012b).

No pocas veces estos dilemas se relacionan con la identidad. Así como en *El uruguayo*, la subjetividad atravesada por la inestabilidad y la mezcla elige encarnar en lo animal¹⁶. Esta zoología fantástica está representada por seres sin fronteras, vidas que se multiplican en un devenir que desconoce las identidades esenciales afirmándose en el desliz, algo que se desplaza, pero también un «desacierto o indiscreción involuntaria», dice el *Diccionario de la lengua española* en línea de la RAE, que muchas veces se relaciona a «una flaqueza moral con especial referencia a las relaciones sexuales». En algún sentido, los animales de la tira dialogan con los animales humanizados que pueblan la narrativa de Copi en *La ciudad de las ratas*, en *Loretta Strong*, o en los cuentos como «La langosta». Pero, más

16. Recordemos que, en *El uruguayo*, los animales acompañan las vicisitudes del narrador: su perro Lambetta en la travesía desde París, los pollos sacrificados que le sirven de alimento, las vacas que su mente telekinética imagina y, hacia el final, la rata, nombre kármico que elige para definir su identidad sagrada.

específicamente en los gráficos, los animales dibujados en la viñeta desafían el estatuto del hombre dentro del mundo viviente; por un lado, reproducen las diferencias que remedan la falsa estructura natural de la humanidad (en tanto construcción ideológica, pero también en tanto construcción artificial de aquellos baluartes en los que legitima su existencia colectiva: la nación, el arte, la religión o la política); por otro, se alejan de la fábula moral que los asimila al hombre para presentarse como un híbrido capaz de superar la uniformidad de los universales y cuestionar el absolutismo de la verdad. En algunos casos reproducen las reglas del *establishment*: un caracol puede resultar buen partido para una boda por tener un departamento en el Tigre o una rata buscar trabajo como caricaturista. En otros, ostentan o sufren la crisis de personalidad propia de las identidades deslizadas, devenidas o en movimiento como el molusco que se sabe caracol, el lobo afeminado o el pollo que se cree faisán.



Los pollos no tienen sillas (Copi, 2012, p. 6).

En estos casos la identidad se deshace de las polaridades para concentrarse en la síntesis disyuntiva que elude la elección y permite la convivencia sin integración. Por eso, la sexualidad no reproduce los lugares trascendentales del género, sino que se expresa en una mezcla sin paternidad que da como resultado el devenir animal del hombre. El pollo, pelado y sin alas, que resume la identidad metadiscursiva del Copi caricaturista se repite en los otros interlocutores de la mujer que, sin vacilación, los enfrenta a la hibridez sin definiciones de rol, como el hijo que la increpa desde su cuna por una paternidad altamente perruna o el conejo que busca ocupar el lecho de la mujer y no un empleo «decente» de lustrador de pisos.

El mecanismo elegido para la desarticulación de las identidades es el de la cruce. Como el Odradek de Kafka o como el pato-conejo de Wittgenstein, los animales de historieta deambulan entre un ser y otro, no reconocen límites y, por ello, tensionan no solo las subjetividades sujetas a la normatividad, sino también la univocidad del sentido y de la reproducción. No olvidemos que las «preocupaciones de un padre de familia» tienen que ver no tanto con la imposibilidad de clasificar lo animal dentro de un reino determinado —Odradek es un «algo» peludo y escurridizo que asombra al narrador y a sus hijos— como con la inquietud acerca de la muerte y de la sobrevivencia de la especie —lo que asusta al narrador es que este ser pueda vivir más que él—. Una vez más, Odradek, con su «domicilio y naturaleza indeterminados» (Kafka, 1916), expone la vulnerabilidad del hombre atado a su humanidad. La subjetividad atravesada y travestida de Copi se burla también de la trascendencia; animales cruzados en monstruos, banquetes de comida fusión, antropología antropofágica y descendencia adulterada constituyen las formas de vida capaces de un desliz que es, al mismo tiempo, territorial y obsceno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, C. (1991). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Adorno, T. (1951/1984). *Minima moralia*. Londres: Verso.
- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal* (Costa, F. & Castro, E., Trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y el origen de la historia* (Mattoni, S., Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bataille, G. (2007). *Erotismo*. Madrid: Tusquets.
- Copi (2010). *Obras I*. Barcelona: Anagrama.
- Copi (2011). *Teatro I*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Copi (2012a). *Los pollos no tienen sillas*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Copi (1971/2012b, enero 20). La mujer sentida [Entrevista realizada por Buteau, M.]. (Bravo, G., Trad.). *Soy*. Recuperado el 10 de julio, 2016, de <http://www.pa->

- gina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2292-2012-01-20.html.
- Copi (2013). *La mujer sentada*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor* (Aguilar Mora, J., Trad.). México: Era.
- Gasparini, P. (2009). Inmigración y bilingüismo literario. Sobre las lenguas de Copi, Wilcock, Perlongher, y Bianciotti. *Hispanic Reaserch Journal* (3), 247-257.
- Gasparini, P. (2013). De lo poético como desmadre de la lengua: sobre *L'uruguayen* de Copi. En Marsal, M. Diniz, A. G. & Custodio, R. C. F. (Orgs.). *Estéticas migrantes* (pp. 50-56). Río de Janeiro: Comunitá.
- González, B. (2016). *Conspiraciones de esclavos y animales fabulosos. Seis ensayos sobre literatura y crítica moral en el siglo XIX latinoamericano*. Pittsburgh: ILLI.
- Kafka, F. (1916). Las preocupaciones de un jefe de familia. En *Obras completas*. Recuperado el 1 de noviembre, 2016, de <http://todoebook.com/index.aspx?lang=es>.
- Link, D. (2014). Copi: Formas de reproducción. En González, C. (Ed.). *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina* (pp. 81-98). Pittsburgh: ILLI.
- Monteleone, J. (2012, noviembre 30). Copi Un argentino universal. *ADN La Nación*. Recuperado el 12 de julio, 2016, de <http://www.lanacion.com.ar/1531438-copi-peripecias-de-un-clasico-alternativo>.
- Negrón, M. (2006). Un tratado sobre la extranjería de lo propio. *El Uruguayo*, de Copi. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11 (12). Recuperado el 1 de noviembre, 2016, de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.214/pr.214.pdf
- Pron, P. (2011). Para una ampliación del campo de posibilidades de los estudios literarios: Sobre la narrativa literaria de Copi. *Revista de Occidente*, 389, 45-72.
- Real Academia Española (RAE). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 1 de noviembre, 2016, de <http://dle.rae.es/?id=D8MAVVX>
- Rivera, J. (1992). *Panorama de la historieta argentina*. Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.
- Steiner, G. (2002). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* (Russo, E., Trad.). Madrid: Siruela.
- Tarcus, H. (2001). Las caricaturas del joven Copi. *Clarín*. Recuperado el 1 de noviembre, 2016, de <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/07/08/z-00615.htm>.
- Tcherkaski, J. (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna.
- Vazquez, L. (2009). La obra gráfica de Copi. Vanguardia, política y exilio. *Comunicación y Medios* (19), 129-145.