

COPI EN COPI: EL CUERPO DEL TRADUCTOR

Lucía Cytryn

Universidad Nacional de Tres de Febrero, Juncal 1319, Código postal 1062,
Ciudad Autónomas de Buenos Aires, Argentina

lucia.cytryn@gmail.com

Copi within Copi: the translator's body

Abstract: Copi's work twists the categories and units of the traditional literary story, from temporality, causality, and speed to its verisimilitude. The categories of author, writer, and name are particularly affected by this procedure: narrators and characters named Copi, Pico, Raúl Damonte, Darío Copi, cartoonists, and writers produce a multiplication of the proper name. Following a qualitative analysis methodology that takes elements from close reading, this article analyses the novels *El Uruguayo* and *La ciudad de las ratas*, by the Argentine author Copi, in the light of the theoretical relationship between translation, proper name, and body. As it turns out, through the figure of the translator, these two novels problematise the practice of naming, the relations of referentiality, and the limited authority of the authorial position. In both novels, translation appears not as the practice of passing from one language to another, as a search for the mediatisation of a text, but as a recognition of what is untranslatable in the relationship between things and their names. It will be concluded that, in these two novels, guaranteeing the transmission of an experience and a language through translation poses a fundamental problem: the impossibility of translating and the will to do so do not contradict each other but are transformed into a reflection on names. Names thus fulfil a condensatory function: they are the empty place left by writing and are the putting into action of a naming that is not naming but translating.

Keywords: Copi; queer studies; literary studies; author; translator

Resumen: La obra de Copi tuerce las categorías y las unidades del relato literario tradicional, desde la temporalidad, la causalidad y la velocidad hasta su verosimilitud. Particularmente intervenidos por este procedimiento se hallan las categorías de autor, escritor y nombre: los narradores y personajes llamados Copi, Pico, Raúl Damonte, Darío Copi, dibujantes, historietistas y escritores producen una multiplicación del nombre propio. Siguiendo una metodología de análisis cualitativo que toma elementos del *close reading*, este artículo analiza las novelas *El uruguayo* y *La ciudad de las ratas*, del autor argentino Copi, a la luz de la relación teórica entre traducción, nombre propio y cuerpo. Según resulta del presente trabajo, a través de la figura del traductor estas dos novelas problematizan la práctica

del nombrar, las relaciones de referencialidad y la limitada autoridad de la posición de autor. Tanto en una como en otra novela, la traducción aparece no como la práctica de pasaje de una lengua a la otra, como una búsqueda de mediatización de un texto, sino como un reconocimiento de lo que en la relación entre las cosas y sus nombres hay de intraducible. Se concluirá que, en estas dos novelas, garantizar la transmisión de una experiencia y de un lenguaje mediante la traducción plantea un problema fundamental: la imposibilidad y la voluntad de traducir no se contradicen entre sí sino que se transforman en una reflexión acerca de los nombres. Los nombres propios cumplen, pues, una función condensatoria: son el lugar vacío que deja la escritura y son la puesta en acto de un nombrar que es traducir.

Palabras clave: Copi; estudios *queer*; estudios literarios; autor; traductor

Cuando levanté los ojos hacia mi imagen en el espejo, pegué un salto. Había perdido la mayor parte de mi pelo, no conservaba más que el de arriba del cráneo; mis orejas estaban pegadas a mis sienes; mi trompa, antes aguiluña, se había encogido al punto de convertirse en una nariz respingada de hombre, como todo el resto de mi cara; mi boca minúscula estaba rodeada de un tipo de hemorroides que usted llamaría labios, lo que me hizo vomitar de la repulsión, y mi cuerpo empezó a crecer a la imagen de un hombre.

Copi, *La ciudad de las ratas*

1. Introducción

La obra de Copi no ha dejado de ser analizada por la crítica desde que comenzó a circular en español a finales de 1980. El seminario dictado por César Aira en 1988, luego reunido en *Copi* (Aira 1991), inauguró la serie de lecturas argentinas sobre el trabajo de un autor que había producido casi la totalidad de su obra en francés. Una notable cantidad de ensayos, tesis y artículos abordan, pues, distintos aspectos de su obra dramática, narrativa y gráfica. Dentro de estos trabajos, un procedimiento merece mención una y otra vez: el personaje Copi dentro de la obra de Copi. Los distintos Copi que circulan en su narrativa han sido objeto, a su vez, de múltiples análisis. En este trabajo, me propongo retomar estos antecedentes teóricos para ahondar en los Copi de Copi, las figuraciones de autor y de nombre que despliegan y su importancia en la construcción de un dispositivo teórico y conceptual, haciendo hincapié, específicamente en las novelas *El uruguayo* y *La ciudad de las ratas*, a la luz de la relación entre traducción, nombre y cuerpo. Este trabajo respetará las últimas traducciones al español ofrecidas por las editoriales El cuenco de plata (*La ciudad de las ratas*, a cargo de Guadalupe Marando, Eduardo Muslip y María Silva) y Anagrama (*El uruguayo*, a cargo de Enrique Vila-Matas).

2. Copi: autoría y autoficción

Las lecturas críticas sobre la presencia del personaje y narrador de nombre Copi en la narrativa del autor abundan. Desde el análisis narratológico de Patricio Pron en su tesis titulada «“Aquí me río de las modas”: Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética

en la literatura argentina», donde se explica la presencia del personaje Copi en términos de una transgresión, narración paradójica mediante, de los procedimientos tradicionales (algo que sería difícil, o imposible, de contradecir) hasta los aportes teóricos que se apoyan en la noción de *autoficción*, el personaje Copi ha suscitado diversas interpretaciones. En particular, me detendré aquí a discutir los usos de este último dispositivo analítico.

La aparición del término *autoficción*, acuñado en 1977 por Serge Doubrovsky para designar un género narrativo definido por encontrarse en el espacio liminal entre la escritura novelesca de ficción (sin pretensiones de veracidad) y la autobiografía (la correspondencia entre el nombre del autor y el nombre del narrador, es decir, su identificación explícita), coincide con el «retorno amistoso del autor», propuesto por Roland Barthes en *Sade, Fourirer, Loyola* (1971). Barthes se refiere aquí a un retorno del autor no como protagonista de una biografía o como garante de una verdad sobre el texto sino como un «sujeto disperso», un «plural de encantos» que se relaciona, antes bien, con el *placer* del Texto (1997: 14). En la sesión «La vida como obra», del 19 de enero de 1980, de su curso *La preparación de la novela*, profundiza sobre la cuestión. Aquí, Barthes habla de la tendencia estructuralista (de la que él mismo había sido un exponente clave) que, en los años sesenta, había buscado «borrar al autor de la literatura en beneficio del Texto, ya sea como puro proceso de enunciación física o psicológica [...], ya sea, en el plano teórico, como estructura trascendente al autor» (2015: 276) y opone a ello un contemporánea «retorno a la biografía», un redescubierto *gusto* o placer por lo que él llama «la nebulosa biográfica». Se refiere, específicamente, a los diarios, las biografías, las entrevistas; en fin, a todo género en el que el lector pueda ir al encuentro de la vida del autor. En otras palabras, las escrituras de vida, que Barthes clasifica según cuatro formas distintas del *yo*:

- a) *Persona*: la persona civil, cotidiana, privada, que «vive» sin escribir.
- b) *Scriptor*: el escritor como imagen social, aquel del que se habla, que es comentado, que es clasificado en una escuela, un género, un manual, etcétera.
- c) *Auctor*: el yo, en la medida en que se siente garante de lo que escribe, padre de la obra que asume su responsabilidad; el yo que se piensa, social o místicamente, escritor.
- d) *Scribens*: el yo que está en la práctica de la escritura, que está escribiendo, que vive cotidianamente la escritura (2015: 279-280).

Volveré más adelante sobre esta clasificación desplegada por Barthes, que será de utilidad como herramienta de análisis de las obras de Copi.

En «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos», Julia Musitano traza un recorrido por las principales teorías acerca de la autoficción y destaca un elemento que ella considera central en todas ellas: la irrupción de los recuerdos. La autoficción, explica Musitano, se basa en un pacto ambiguo que afirma de manera simultánea la realidad y la ficción como dimensiones indiscernibles entre sí (2016: 109). En este sentido, aunque la correspondencia nominal entre el sujeto-escritor y el narrador en primera persona (aquel que enuncia un «yo») es condición fundamental para hablar de autoficción, no es, sin embargo, condición suficiente. Lo propio de la literatura autoficcional, en

cambio, tiene que ver con la presencia narrativa de lo que podríamos llamar la vida (biográfica) del autor. Que no aparece sino en la forma del recuerdo, cuya potencia disruptiva entra en tensión «con ciertos procesos de autfiguración que propone el autor y que están íntimamente relacionados con la construcción de una imagen de autor en y por fuera de los textos» (2016: 122). El proceso de recordar es inherentemente ambiguo e inherentemente desestabilizante de cualquier relato lineal. Pero en la autoficción, esa operación se mezcla, afirma Musitano, con

[...] el carácter propositivo de una construcción de una imagen de autor determinada. [...] En este sentido se podría afirmar que lo esencial de la literatura autoficticia tiene que ver con las formas estéticas en que resuelve la tensión entre la memoria, que se preserva de la ambigüedad, y el recuerdo, que se precipita, insistente, al borde del *desbarrancadero*¹ (2016: 122).

Conviene señalar, entonces, que el concepto mismo de *autoficción* se define por una tensión constitutiva con la narrativa autobiográfica o, en términos barthesianos, con una *escritura de vida*. Podríamos decir, hablando de Copi, que su obra está plagada de elementos biográficos (su vida en París, su infancia en Uruguay y, sin ir más lejos, su carácter de escritor, historietista, dramaturgo) que rozan permanentemente la escritura de vida. Sin embargo, en la obra de Copi los elementos biográficos tienden no tanto a irrumpir como recuerdos sino que aparecen como elementos aislados entre sí que entran en un vínculo in-forme y excéntrico con las zonas ficcionales, como veremos más adelante en el análisis de los textos. Del mismo modo, sería difícil afirmar que existe en Copi una construcción de «imagen de autor». Antes bien, la misma obra parece descartar toda construcción de autor que no sea afirmatoria del carácter des-autorizado del *Scriptor* y *Auctor* sobre el texto escrito.

En «Sujeto y narración: algunos recorridos en la Utopía Copi» (2010), Alicia Montes sostiene que el uso del nombre Copi en su narrativa tiene que ver con un uso desestabilizante de tropos asociados a la identidad, tales como el género, la sexualidad y la nacionalidad. En este sentido, dice, «su escritura pone en marcha un nomadismo que afirma el devenir y la posibilidad de forjarse a sí mismo, postura en la que puede leerse un acto de libertad textual y sexual» (Montes 2010: s/p); es por eso que, afirma Montes, los textos de Copi pueden ser leídos como «ficciones de identidad» o como contrarrelatos de identidad, en tanto que asignan un carácter ficticio a la identidad. Las subjetividades, desplegadas en un constante devenir, no permiten ser asociadas con rasgos identitarios fijos y, por lo mismo, se encuentran siempre abiertas. Hasta aquí, el análisis de Montes se revela atinado y útil. Sin embargo, en su conclusión, confunde la subjetividad de la *Persona* con el personaje de ficción (o narrador homodieético) llamado Copi y con la figura autoral del mismo nombre:

[...] el sujeto, por obra de la ficción, se vuelve una configuración de innumerables caras y tiene la oportunidad de vivir mil y una vidas para evadirse de un mundo que se empuña en etiquetarlo, estigmatizarlo por su condición sexual o sujetarlo a control. Copi

¹ El concepto de *desbarrancadero* que utiliza Julia Musitano surge de una tesis sobre *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo, «para dar cuenta de que la inestabilidad -la indiscernibilidad entre realidad y ficción, y la oscilación del personaje entre ser y no ser- e asienta sobre el desbarrancadero de los recuerdos» (2016: 119).

concreta, en esa fuga, un proyecto artístico que no tiene otra meta que asimilar, finalmente, su nombre autoral, conectado con la matriz semiótica de lo femenino, al cuerpo de una escritura en la que desaparece ni más ni menos que convertido en literatura (Montes 2010: s/p).

Inesperadamente, la idea de autoficción como contrarrelato de identidad se desplaza y apunta, en cambio, a una noción que podríamos vincular directamente con las ideas del autor como conciencia trascendental respecto del texto. Se trata, en definitiva, de un problema en el que cae la misma definición de autoficción al hablar de la construcción de una imagen de autor (que, en el texto de Montes, aparece como «proyecto artístico»): antes que desaparecer, el autor vuelve aquí a operar como sujeto cuya voluntad literaria debe (o puede) ser encontrada y que la misma formaría parte central de la interpretación o la lectura del texto. Considero que eso es lo que está detrás de la idea de que Copi realiza una asimilación subjetiva utópica por medio de la ficción, otorgando a ella cierto carácter sublimante y psicologista que ciertamente se aleja de sus textos y de las dimensiones que allí se despliegan.

Otro antecedente crítico que utiliza la noción de autoficción para analizar la narrativa copiana es el artículo de José Amícola «Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)» (2008). Este trabajo, sin embargo, resulta somero, en tanto utiliza el concepto únicamente para explicar la aparición del personaje Copi en la narrativa del autor, gesto que vincula con un uso borgeano puesto deliberadamente en marcha como «confrontación con Borges» (Amícola 2008).

El nombre de Copi en las novelas que analizaré a continuación es el nombre de un traductor, y es una de las vías posibles para reflexionar sobre la acción misma del nombrar. Como se verá, no es la vida de la *persona* Copi lo que irrumpe en estas obras (aunque se podría trazar, ciertamente, algunos paralelismos) sino un abierto cuestionamiento a los mecanismos del nombrar.

3. *El uruguayo*

En una entrevista con Raquel Linenberg, Copi admite su preferencia por lo que él mismo caracteriza como «inocencia» en un personaje que narra. Este tipo de narrador, opuesto al narrador literato, de ambiciones artísticas o teórico-críticas, permite «volver inocente a la persona que cuenta en relación con sus pretensiones literarias» (Tcherkaski 2013: 107). Afirma Copi:

[...] no hay nada más ridículo que las pretensiones literarias en un personaje de ficción. Aquellos que tienen la pretensión de mostrar el destino de tener una idea artística sobre la vida son los personajes menos interesantes. A los escritores nunca les pasa nada (2013: 107).

Un fragmento tachado y descartado del primer borrador manuscrito de *Virginia Wolf a encore frappé* apunta algo similar: «Tú y yo no somos personajes de ficción, nunca nos pasa nada interesante»². Un poco más adelante, en la misma entrevista antes citada, explica que, a diferencia de lo que ocurre con el teatro, cuya escritura

² Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Caen, France (IMEC), Fonds Copi.

permite modificar rápidamente el decorado, el vestuario o la situación, la forma de la novela exige una linealidad. La novela, dice:

[...] tiene la imagen de un médano, un poco aburrido. Y esta forma asumen también la escritura o la lectura, siempre una línea igual, una detrás de la otra. Mientras que, cuando se lee teatro, hay réplicas, interjecciones. Pero una novela es como un médano: hay que sacudirlo cada tanto (2013: 108).³

Los pasajes citados ofrecen un interesante punto de partida para examinar las dos novelas que conforman el eje analítico de este artículo: *El uruguayo* y *La ciudad de las ratas*. Se trata, en ambos casos, de novelas de viajeros en clave epistolar, estructura que permite subrayar la falta de interrupción del continuo narrativo en un universo que ya cambió al momento de ser contado. Los acontecimientos, en ambos casos, empiezan y terminan en forma repentina, de manera «fantasmática, entre ficción y realidad» (Aira 1991).

El narrador de *El uruguayo* (*L'Uruguayen* en el original, publicada en 1973 por Christian Bourgois en París), de nombre Copi, escribe a su Maestro una serie de cartas para contarle sobre su inexplicable viaje a Montevideo, Uruguay. A lo largo del relato, y a la manera de las novelas de aventura de viajeros, describe las costumbres de los uruguayos, sus peculiares formas de nombrar y su curiosa relación con el espacio que los rodea, todo lo cual se le revela en el devenir de infinitos acontecimientos extravagantes, como la muerte y resurrección de todos los habitantes de Montevideo y la aparición de un Papa argentino sodomita, entre otras cosas.⁴ *El uruguayo* es la primera obra narrativa de Copi publicada, y ya se puede leer su resistencia a escribir novelas «aburridas» (aunque, en este caso, se trata de una *nouvelle*), a someterse a la linealidad de médano que mencionaba en la entrevista citada más arriba. Luego de cavar un pozo por el que desaparece su perro, el narrador (que le ha pedido por favor a su Maestro que tache todo el texto a medida que avanza en su lectura, haciendo imposible cualquier pretensión de archivo y poniendo a prueba la memoria de su receptor) comprende que la arena ha comenzado a cubrir la ciudad de Montevideo: «Volviendo de la playa me di cuenta de que las calles habían cambiado de sitio... La arena ha invadido ciertas calles (el viento aquí no cesa nunca y las dunas no paran de cambiar de lugar)» (Copi 2010: 53).

En esta novela, las dunas (médanos que se encuentran en las zonas no-costeras de un territorio) no son pesados paisajes de quietud o aridez; al contrario, el viento sacude de manera constante la arena y hace que los médanos se desplacen rápidamente por el espacio. Si una novela es, en términos del propio Copi (me refiero, en términos barthesianos, a la *persona* Copi), como un médano, la ciudad cubierta de arena de Montevideo se revela, ella misma, como novela. Pero no tanto una novela

³ En la obra narrativa de Copi reina, de hecho, un cierto *ethos* del teatro, en el que relato se interrumpe y continúa a partir de acontecimientos inmotivados en un devenir verbal donde los personajes entran, salen y se transforman.

⁴ Las novelas de Copi resultan argumentativamente complejas, dado que los relatos toman repentinos y veloces cambios de dirección, opuestos a una lógica tradicional de la novela. Es por eso que, para los fines de este trabajo, las síntesis argumentales serán mínimas. Buscaré, en cambio, hacer hincapié en aquellos puntos del relato que me interesen especialmente subrayar.

que el narrador escribe sino, antes bien, una novela que él mismo *traduce*, un relato de viajes que cumple con el tradicional objetivo de describir la autoctonía del lugar visitado y explicar al extranjero sus raras costumbres. Siguiendo a Daniel Link, el uruguayo al que hace referencia el título no es otra cosa que el idioma uruguayo, un idioma que el viajero debe interpretar para el receptor de sus cartas (Link 2015).

En Montevideo «todo puede ser un lugar desde el momento en que ellos [los uruguayos] pueden darle un nombre» (Copi 2010: 46). Cualquier *cosa* puede, además, tener el nombre que ellos se inventen, pues «no paran de inventarse palabras que les pasan por la cabeza» (*ídem*) y cualquiera de esas cosas puede, a su vez, convertirse en un «lugar». El idioma uruguayo tiene la capacidad de delimitar espacios mediante la invención de nombres, pero también de desplazar cuerpos. Por otra parte, no es necesario que sus hablantes nativos pronuncien las palabras oralmente para realizar esta cotidiana operación; basta con que «sientan» la palabra para que se transforme en su lugar. En el idioma uruguayo, entonces, existe la posibilidad de nombrar al infinito, de nunca dejar de designar los mismos objetos con diferentes palabras, pero también de transformar los objetos en espacios mediante la expresa voluntad de un sentimiento. O, lo que es igual, en el idioma uruguayo no existen definiciones ontológicas de lo que cada cosa *es*: en cambio, cada cosa puede ser otra distinta, solo basta con ponerle el nombre que uno quiere. Este procedimiento, tan común en la Montevideo copiana, revela un problema sobre la capacidad referencial de los nombres en todos los idiomas: nombrar es traducir y es, también, ocupar un espacio que existe solo cuando se lo nombra. El nombre, como decíamos más arriba, puede desplazar al cuerpo:

Si uno de ellos me viera escribir en este momento (para escribir me escondo), podría inventar una palabra con la que nombrar mi cuaderno, mi estilográfica y a mí mismo [...] y esa palabra se convertiría automáticamente en un lugar que él ocuparía en el acto, dejándome, en cierta forma, fuera (Copi 2010: 46).

La palabra Copi, como se ve, bien podría ser un lugar del que se entra y se sale: el cuerpo mismo del narrador perdería el atributo de «individuo» para convertirse en un «espacio». Y, considerando que la palabra a inventar para «nombrar mi cuaderno, mi estilográfica y a mí mismo» no es otra que *escritura*, resulta entonces que la escritura deja fuera de sí al sujeto que la ejerce, es decir: Copi, en tanto *persona* y en tanto *scribens*, quedaría fuera del lenguaje desde el momento en que Copi, en tanto palabra, se vuelve un significante sin referencia que se borra en la escritura. Se trataría, como en «La muerte del autor», de una noción de escritura que implica el borramiento de un origen subjetivo y la ausencia de toda agentividad (Barthes 1994).

El narrador, por otra parte, tiene una habilidad que los uruguayos no tienen: todo aquello que nombra, todo aquello que imagina, se concretiza, se convierte en una realidad exterior a sí mismo. Copi, el personaje, llama a esto sus «pequeños milagros»: a diferencia de los habitantes de Montevideo, que solo pueden hablar el uruguayo bajo las reglas que les impone la lengua materna, el narrador tiene los privilegios del que relata, o sea, del que inventa.⁵ Pero, además, tiene la distancia con

⁵ En relación a la experiencia lingüística de la extranjería y sus efectos en la lengua francesa de Copi, ver Gasparini (2013; 2019) y Linenberg (1988).

la lengua del que traduce (la novela, escribe en la dedicatoria, fue «escrita en francés pero pensada en uruguayo») (Copi 2010: 39). En términos de Link, la perspectiva del viajero-traductor permite establecer «lo exótico como máscara ficcional de 'lo propio' [...] Copi fabula un lenguaje, el uruguayo, como condición de posibilidad para sostener una diferencia mínima que desbarata (relega, pos-pone o difiere) una identidad nacionalitaria insostenible» (Link 2015: 67).

Por otra parte, Copi no es solamente el traductor del uruguayo sino que es, además, su dibujante: cubierta enteramente de arena («los límites entre la playa y la ciudad son, en la actualidad, imaginarios», aclara el narrador) (Copi 2010: 53). Copi dibuja la ciudad para poder transitarla con las restricciones razonables: «Como no tengo nada que hacer, y para pasar el tiempo, dibujé en la arena con un trozo de madera el lugar de las aceras, de las calles, de las casas, de los peatones, de los perros, de los autos, y circulo únicamente por las calles y las aceras» (Copi 2010: 54).

Adelanto de los pequeños milagros de los que será capaz más avanzado el relato (y que serán, además, motivo de su canonización) el dibujante hace gala de su capacidad inventiva, al punto de confundir su dibujo de la ciudad con la ciudad misma. Cuando los pollos empiezan a salir del pozo recién cavado, «corren hacia... Iba a decir la ciudad, en fin, hacia mi dibujo» (Copi 2010: 55).

Hacia el final de la novela, el Presidente (que resucitó, junto con el resto de los uruguayos, tres años después de que un avión lanzara una bomba asesinando a toda la población de Montevideo y dejando al narrador como único sobreviviente), decide canonizar a Copi. Para eso, transforma su cuerpo: le corta los labios y los párpados, que conserva como reliquias, y entonces él mismo debe «escoger una palabra falsa (la palabra que pertenezca a cada uno de ellos y que constituya el punto de unión que tengan hacia mí)» para designarlo (Copi 2010: 69). Tenemos aquí una nueva definición posible de nombre propio: una palabra falsa que permite identificar a un individuo. Para su nombre de Santo, entonces, el narrador elige la palabra «rata», «que es bastante corta y no exige más que un pequeño temblor de la garganta en el momento en el que los pulmones se deshinchán» (Copi 2010: 69) (*rat* en el francés original, una palabra que puede pronunciarse sin necesidad de usar los labios).

El uruguayo problematiza la relación de identificación entre un nombre y aquello nombrado, sea una persona o un objeto inanimado. En esta novela, nombrar es una actividad infinita, tener un nombre puede significar dejar de tener un cuerpo y nombrar puede transformar algo (o a alguien) en un lugar. En el proceso de canonización, la operación es la inversa: una vez mutilado, transformado el cuerpo en restos de reliquias, aparece el nuevo nombre. Se transforma, en este caso, primero el referente y luego su designante, la palabra falsa que podría ser cualquier otra. Se trata del mismo problema que Humpty Dumpty subrayaba en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, de Lewis Carroll: el nombre «Alicia» (un nombre «estúpido»), no tiene la capacidad de traducir en una palabra el individuo que nombra: se trata, en definitiva, de un nombre falso (Carroll 2013).⁶ El idioma uruguayo pareciera

⁶ Los libros de Charles Dogson (profesor de lógica y matemática en el Christ Church College de Oxford

desarrollarse a partir del mismo principio del lenguaje: la imposible relación de referencialidad entre una palabra y una persona (el propio Copi había dicho que en el idioma argentino las personas tienen sobrenombres «que no tiene nada que ver con nada, nombres inventados, como los nombres de perro») (Bravo 2012, s/p).

Humpty Dumpty, que tiene el poder de unir las palabras con las cosas a su antojo, admite que la operación es más fácil con los adjetivos y los nombres que con los verbos, mucho más indóciles y difíciles de dominar. En el idioma uruguayo, los verbos no existen. En cambio, en Uruguay tienen que inventar nombres nuevos permanentemente (para evitar ser fusilados en caso de coincidir con otro uruguayo, porque si dos uruguayos dicen la misma palabra al mismo tiempo, les corresponde la pena de muerte). Los nombres, sometidos aquí a una lógica de la multiplicación, pierden constantemente sus referentes y crean referentes nuevos, formando singularidades materiales nuevas (los «lugares») y prescindiendo, a su vez, de la relación *a priori* que establece la esfera del sentido tal y como lo plantea Gilles Deleuze, «como la esfera en la que ya estoy instalado para operar las designaciones posibles, e incluso para pensar sus condiciones. El sentido está siempre presupuesto desde el momento en que yo empiezo a hablar» (Deleuze 2005: 27).

Si «no hay nada más ridículo que las pretensiones literarias en un personaje de ficción», la discusión sobre filosofía del lenguaje y la elaboración de una lógica lingüística propia se transforman, aquí, al formato de una novela de aventuras. La renuncia a la erudición hace lugar a otra traducción: del concepto elaborado en forma teórico-filosófica al concepto emergente del texto ficcional.

4. La ciudad de las ratas

En *La ciudad de las ratas* (*La cité des rats*, publicada en 1979) el editor, llamado Copi, presenta una traducción de las cartas de viaje de su rata amiga, bautizada por él mismo.⁷ Se trata de Gourí, un nombre que, pronunciado en francés, se oye como *guri* –la palabra «guri», de origen guaraní, es muy utilizada en Uruguay y significa, allí, ‘niño’–. El nombre, una palabra falsa (inventada), busca aquí traducir al individuo nombrado, haciendo alusión a su tamaño pero también a su edad: Copi conoce a la rata cuando es apenas un bebé. Como los nombres propios que Barthes analiza en la obra de Proust, este nombre se asocia con «la nacionalidad y todas las imágenes que se pueden asociar con ella» en sentido doble: Francia y Uruguay (Barthes 1976).

Gourí, desde la aparente inocencia animal e infantil que el propio Copi (*persona*) mencionaba en su entrevista con Linenberg (una inocencia mediada por el editor de la obra), narra en sus cartas al Maestro el recorrido desde una alcantarilla en la Rue de Buci hasta el intento de fundación de una ciudad de ratas luego de la inundación total de la tierra, de la que solo sobrevive la Île dé la Cité.

La novela comienza con una Advertencia del editor, en la que se lee:

y nombre detrás del célebre seudónimo de Lewis Carroll) parodian las instituciones y las costumbres británicas, pero también la filosofía del lenguaje en su totalidad.

⁷ De aquí en adelante, siempre que se hable de «Copi» se hace referencia al personaje de la novela. Para referirme a Copi (*persona* y *scribens*) haré las salvedades correspondientes.

El autor y el editor reenvían a los maníacos de la sintaxis, a los adictos a la concordancia temporal, a los enamorados del imperfecto del subjuntivo, a los fabricantes de neologismos para uso interno, a los obsesivos del punto y coma y a otros fanáticos del Littré, Robert o Grévisse a sus lecturas favoritas (Copi 2009: 17).

Más adelante, en el «Prefacio» del traductor, dice:

Accedí a las cartas que componen este relato dos años después de que fuera firmada la última. Recorrieron un largo itinerario entre un correo y otro: la querida rata había escrito «Icubedeur 61», y mi dirección es 19, rue de Buci, porque las ratas ven al revés que los humanos y, cuando aprenden a trasponer su pensamiento en literatura, dan vuelta la frase entera y el desciframiento no es siempre sencillo.

En cuanto a la elección del título, si el autor hubiera sospechado que estas cartas alguna vez iban a ser publicadas, lo habría elegido él mismo. Como *Cartas de una rata* me parece feo de pronunciar y *El maravilloso mundo de las ratas* huele demasiado a ecología contestataria, me decidí por *La ciudad de las ratas*, tal vez porque advierto en la escritura de Gouri un no sé qué de la influencia de una novela que le leí en voz alta en su infancia: *Historia de dos ciudades*, de Charles Dickens (Copi 2009: 17).

En esta novela, el traductor es aquel que descifra, como si de jeroglíficos se tratara, el idioma del autor. Copi es aquí un «honesto hombre de letras», casado con una mujer y padre de trillizas rubias que hace las veces de exégeta, comentarista e interventor del epistolario de la rata. El editor y traductor ofrece resúmenes siempre que le parece que las cartas son muy largas, o por encontrarlos «de una crueldad inútil», pero tiene incluso que cortar sus propias notas, demasiado eruditas, «por respeto al estilo fluido y fresco del autor» (Copi 2009: 139). Aclara, sin embargo, que él no cree en la veracidad del relato y considera, en cambio, que Gouri ha estado inventando y emulando las obras infantiles que conoce de su infancia (que el propio Copi le leía cuando era chico: Gouri, como se ve, es otro traductor).

Como se ve, la noción de autor es central en esta novela. Gouri, a quien Copi insiste a lo largo del texto en llamar «el autor» (para decirlo con Barthes, se trataría de la figura del *scriptor*), carece de autoridad sobre el libro que el traductor presenta para su posterior edición, e incluso ignora su existencia por completo. El mismo título de la publicación depende, como el mismo Copi afirma, de una especulación. En cualquier caso, las constantes intervenciones y comentarios del traductor son indisociables del resultado final de la novela que traduce, igual que las sucesivas invenciones del traductor de *El uruguayo* son inseparables de la realidad de esa novela que es el Uruguay. Este rasgo es constitutivo de los autores que inventa Copi (*persona y scribens*): se trata de personajes que están siempre bajo el orden tiránico e insoportable de sus editores (que aparecen aquí bajo la forma, también autoritaria, de «Maestro»). Sin embargo, aunque en *La ciudad de las ratas* las figuras de traductor y editor se confunden entre sí, conviene señalar que, en un sentido estricto, la del traductor es una figura privilegiada para poner en cuestión ciertos principios del lenguaje, como fue mencionado más arriba a propósito de la relación de exotismo respecto de «lo propio» que establece *El uruguayo* (Link 2015: 67).

A los escritores, decía la entrevista previamente citada, nunca les pasa nada. La diferencia entre Copi, un hombre de letras cuya máxima aventura es casarse

y mudarse al campo, y Gourí, una rata que lidera una revolución y descubre un Nuevo Mundo, es, por supuesto, enorme. De un lado, el traductor de vida aburrida; del otro, su aprendiz, que al comienzo del relato parece vivir una vida sumamente humana (en términos de Julieta Yelin, un «realismo animalizado que emula la vida de los hombres –el matrimonio, el trabajo, los hijos, las instituciones») (Yelin 2012: 2), pero luego se convierte en un aventurero. En el centro de este relato está, como es evidente, el tradicional tropo argumental que opone hombres de letras a hombres de acción. Hacia el final, como en una *bildungsroman*, la rata ha perdido toda la inocencia de la infancia:

Esta aventura es mi vida, por cierto, y no la cambiaría por ninguna otra, pero al precio de haber perdido la inocencia que consiste en encontrar placer en ver las hojas que se lleva el agua mientras como un cucurucho de papas fritas, que agarro con la punta de mi cola, bajo un puente del Sena, inocencia que no volveré a tener, ay de mí... (Copi 2009: 110).

Las cartas de Gourí, que, como ya dijimos, tiene un nombre muy uruguayo, pero, además, como el Santo Copi de *El uruguayo*, no tiene párpados ni labios, empiezan cuando su «Querido Maestro» se halla convaleciente. Las aventuras del aprendiz, igual que en la novela analizada anteriormente, tienen lugar en mundos nuevos, lejos de la autoridad que les confiere el carácter de discípulos.⁸ En este sentido, las dos novelas funcionan como espejo. En la primera, el traductor Copi escribe cartas a un Maestro hasta devenir Santa Rata. En la otra, el Maestro Copi traduce las cartas de la rata, que escribe para contar las peripecias de un viaje que va desde el realismo animalizado a la animalización de la narración, una narración «inaprehensible, imprevisible, injustificada» que el hombre de letras debe articular (Yelin 2012). Hacia el final de la novela, Gourí sueña que su cuerpo se transforma, en un devenir cualquier-animal:

Soñé que era yo mismo pero que mi cola terminaba en una cabeza de gato que trataba de atrapar mi hocico, y daba vueltas en círculo sobre mí mismo para escaparme lo más rápido posible. Después, una enorme gaviota con cabeza de águila tragaba la cabeza del gato antes de disolverse para dar lugar a una esfinge [...] (Copi 2009: 66).

Pero la rata puede, también, devenir humano. Gouri alucina, por obra del Diablo de las Ratas, que su fisonomía se transforma en la de un hombre:

Cuando levanté los ojos hacia mi imagen en el espejo, pegué un salto. Había perdido la mayor parte de mi pelo, no conservaba más que el de arriba de cráneo; mis orejas estaban pegadas a mis sienes; mi trompa, antes aguileña, se había encogido al punto de convertirse en una nariz respingada de hombre, como todo el resto de mi cara; mi boca minúscula estaba rodeada de un tipo de hemorroides que usted llamaría labios, lo que me hizo vomitar de la repulsión, y mi cuerpo empezó a crecer a la imagen de un hombre (Copi 2009: 111, 112).

Como si su cuerpo de aventurero se encontrara expuesto al avatar de volverse *scriptor*, e insistiendo en la importancia de la relación de espejo con *El uruguayo*, la rata se humaniza como el humano que, santificado, se vuelve rata. Al igual que el autor, al terminar con la edición de la novela epistolar, el traductor sufre de una crisis nerviosa en la que sus hijas y su esposa se le aparecen como Rāka (la rata amiga de Gouri),

⁸ Cfr. Link, Daniel (2015), *La lógica de Copi*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

la serpiente y el Diablo de las Ratas. Una vez recuperado, Copi entrega el manuscrito a un editor. Se podría pensar en estas dos novelas, entonces, no tanto como serie sino como saga, donde el traductor Copi, una vez acomodado a la vida social burguesa, intercambiara los roles hasta tener él mismo un aprendiz a quien, como buen traductor del uruguayo, decide bautizar «Gouri».

En el archivo personal de Copi hay un documento inédito, una suerte de *storyboard* o historieta hecha de fotografía y texto titulada «La traite de blanche, avec Copi», con imágenes fotográficas de Copi tomadas por Y. Amat. Hacia el final de esta obra breve, en la que Copi es un amnésico que debe hacerse invisible como una mosca para rastrear a los «traficantes de droga, los bandidos, los travestis», una rata le habla:

Me dice que soy su líder / El jefe de la trata de blancas. Mi vida comienza de nuevo, entiendo por qué estaba incómodo en la piel de una mosca / Gracias mi amor de rata / Gracias a ti vuelvo a ser yo mismo / Y yo seré el rey de la destrucción, o su reina!⁹

La rata funciona, casi literalmente, como espejo: es la voz del animal la que hace aparecer un «yo mismo» posible, un yo mismo que es rey o, resulta indistinto, reina. Pero, además, hay en el nombre mismo de Copi, Raúl, una *rat*: en su etimología, que proviene de los nombres en francés Radulfo, primero, Radulfus y Radolfus, después, hay a su vez un nombre germano, Raðulfr, compuesto por el prefijo *rad*, *rad* o *rat* (que significa ‘aconsejar’) y del sufijo *wulf* o *ulfr* (que significa ‘lobo’). La deriva lingüística del significante *rat* se puede pensar, también, como el recorrido de sucesivas traducciones que dan como resultado el nombre Raúl.¹⁰

5. Conclusión

En el juego de espejos que constituyen estas dos novelas, el nombre y el autor se constituyen como dos temas fundamentales. A través de la figura del traductor, que al propio Copi no se le escapa como propia (hay que señalar que existe, en su archivo personal, situado en el Institut Memoires de l’edition contemporaine, una traducción inédita al español de *La Internacional argentina* hecha por él mismo y una corrección de la traducción al francés, a cargo de Pablo Vigil, de *La sombra de Wenceslao*, proceso que parece haber supervisado), estas dos novelas problematizan la práctica del nombrar, las relaciones de referencialidad y la limitada autoridad de la posición de autor. Tanto en una como en otra novela, la traducción aparece no como la práctica de pasaje de una lengua a la otra, no como una búsqueda de mediatización de un texto sino, antes bien, como un reconocimiento de lo que en la relación entre las cosas y sus nombres hay de intraducible. La práctica de la escritura y la práctica de la traducción son una y la misma. Garantizar la transmisión de una experiencia y de un lenguaje mediante la escritura o la edición de cartas pone frente a los narradores-traductores, Copi(s), un problema fundamental: la imposibilidad y la voluntad de traducir no se contradicen entre sí sino que se transforman en una reflexión acerca de los nombres. Los nombres propios, como en el Proust de Barthes,

⁹ Copi, manuscrito «La traite de blanche. Avec Copi. Image: Y. Amat», en IMEC: COP 16/Fonds Copi. Consultado en mayo 2022. Traducción propia.

¹⁰ Cfr. Link 2018.

cumplen una función condensatoria: son el lugar vacío que deja la escritura (Copi en *El uruguayo*), pero, por otra parte, son la puesta en acto de un nombrar que es traducir (Gouri en *La ciudad de las ratas*). Por la vía del desplazamiento del cuerpo o por la vía de la búsqueda de una traducción, «entre la cosa y su apariencia se desarrolla el sueño, tal como entre el referente y su significante se interpone el significado: si por desgracia se lo articula sobre su referente, el nombre no es nada» (Barthes 1976).

Agradecimientos

This article has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the MSCA-RISE Scheme, Marie Skłodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange (Grant agreement 872299) and "Archivo y diagrama de lo viviente" (Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados, PELCC).

Referencias bibliográficas

- AIRA, César (1991), *Copi*, Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), «El autor como gesto», *Profanaciones*, Buenos Aires: Anagrama.
- AMÍCOLA, José (2008), «Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)», *Olivoar* 9/12, 191-207.
- BARTHES, Roland (1976), *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1994), «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- BARTHES, Roland (1997), *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- BARTHES, Roland (2004 [2002]), *Lo neutro*, México: Siglo XXI editores.
- BARTHES, Roland (2015), *La preparación de la novela*, México: Siglo XXI editores.
- BARTHES, Roland (2018), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Buenos Aires: Eterna
- BRAVO, Guillermo (2010), «Una visita oportuna», *Buenos Aires: Soy*, 15 de octubre de 2010 [disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1666-2010-10-15.htm>>, 27/11/2022].
- BRAVO, Guillermo (trad.) (2012), «La mujer sentida», entrevista por Michel Buteau. *Buenos Aires: Soy*, 20 de enero de 2012 [disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2292-2012-01-20.html>>, 27/11/2022].
- CAROLL, Lewis (2013), *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Buenos Aires: Longseller.
- COPI (2010 [1972]), *El uruguayo*, Madrid: Anagrama.
- COPI (2009 [1979]), *La ciudad de las ratas*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- DELEUZE, Gilles (2005), *Lógica del sentido*, Madrid: Paidós.
- GASPARINI, Pablo (2019), «Inmigración y bilingüismo literario: sobre las lenguas de Copi, Wilcock, Perlongher y Bianciotti», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 10/3, 247-257.
- GASPARINI, Pablo (2013), «De lo poético como desmadre de la lengua: sobre *L'uruguayen de Copi*», en MARSAL, M. H. - DINIZ, A. G. - CARDOSO DE FARIA E CUSTODIO, R. (org.), *Estéticas migrantes*, Niteroi: Comunitá, 50-56.

- LINENBERG, Raquel (1988), *Exile et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Saer*, Atelier national de reproduction des thèses.
- LINK, Daniel (2018), «Las hijas de Hegel», *V Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Centros de Estudios de Teoría y Crítica Literaria y de Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario. Rosario, 17 y 19 de octubre de 2018.
- LINK, Daniel (2015), *La lógica de Copi*, Buenos Aires: Eterna cadencia.
- LOGIE, Ilse (2006), «La transgresión de la identidad nacional en Copi», *Río de la Plata* 29/30, 419-430.
- LOGIE, Ilse (2013), «Geografías ficcionales: El Uruguay de Copi», *Cuadernos LIRICO* [En línea] 8 | 2013 [disponible en <<http://journals.openedition.org/lirico/985>>, 30/4/2019]. DOI: 10.4000/lirico.985.
- MONTALDO, Graciela (1990), «Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)», *Hispanamérica* 19(55), 105-112.
- MONTES, Alicia (2010), «Sujeto y narración: algunos recorridos en la Utopía Copi», *Mora* (B. Aires) 16/2.
- MUSITANO, Julia (2016), «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos», *Acta Literaria* 52, 103-123.
- PRON, Patricio (2007), «'Aquí me río de las modas': Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina». Tesis para la obtención del grado de doctor por la Philosophischen Fakultät de la Georg-August-Universität de Göttingen, Alemania.
- PRON, Patricio (2011), «Para una ampliación del campo de posibilidades de los estudios literarios: Sobre la narrativa literaria de Copi», *Revista de Occidente* 389, 45-72.
- TCHERKASKI, José (2013 [1998]), *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Buenos Aires: Galerna.
- TOPUZIAN, Marcelo (2014), *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*, Santa Fé: Ediciones UNL.
- YELIN, Julieta (2012), «Cartas desde el nuevo mundo. La Cité des rats», *VIII Congreso Orbis Tertius* [disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2621/ev.2621.pdf>, 27/11/2022].