



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Literatura

Proyecto de investigación teórica

Copi: Por una política de la profanación

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Literatura

Autora:

Cristian Agustín Alvarado Montalvo

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Cristian Agustín Alvarado Montalvo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

María Paulina Briones Layana
Tutor del Proyecto: Investigación teórica

Nombre de miembro del Comité
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Deseo expresar mis agradecimientos a mi familia, a mi abuela y sus largos relatos que excitaron la imaginación de un niño, a mi madre que con su espíritu luchador formó el carácter de un adolescente, a mis docentes y sus clases llenas de dedicación y afecto, a mis amigos y amigas que acompañaron de cerca esta experiencia, con especial cariño a Margarethe por sus conversaciones y apoyo, y, finalmente, quisiera agradecer a Copi cuya obra literaria atesoraré siempre.

Resumen

Este proyecto de tesis aborda el funcionamiento de la narrativa del escritor Copi (1939-1987), en particular, sus novelas *El uruguayo* (1973), *La ciudad de las ratas* (1979) y *La guerra de las mariconas* (1982). El enfoque de este trabajo consistirá en revisar sus novelas breves antes mencionadas, con el objetivo de dar cuenta de los procedimientos narrativos que configuran una política de la profanación en Copi. De esa manera, esta propuesta busca especular sobre la relación entre la sensibilidad camp y el neobarroco como líneas estéticas posibles en la articulación de esa política profana. Se pretende revisar cómo la dimensión estética y política de su narrativa puede ser pensada como potencia desclasificadora de las categorías de lo viviente (animal/ser humano, hombre/mujer, transexual/transespecie, verdad/ficción, estado/comunidad), propiciando la invención de otros mundos posibles que interpelan cualquier forma de orden, produciendo rupturas en la tradición literaria argentina y poniendo en cuestión también las dinámicas normativas del multiculturalismo occidental.

Palabras claves: Profanación, camp, neobarroco, Copi, multiculturalismo

Abstract:

This thesis project addresses the functioning of the narrative of the writer Copi (1939-1987), in particular, his novels *El uruguayo* (1973), *La ciudad de las ratas* (1979) and *La guerra de las mariconas* (1982). The focus of this work will be to review his short novels mentioned above, in order to account for the narrative procedures that make up a politics of desecration in Copi. In this way, this proposal seeks to speculate on the relationship between Camp and neo-baroque sensibilities as possible aesthetic lines in the articulation of this profane policy. It is intended to review how the aesthetic and political dimension of his narrative can be thought of as a declassifying power of the categories of the living (animal / human being, man / woman, transsexual / trans-species, truth / fiction, state / community), promoting the invention of other possible worlds that challenge any form of order, producing ruptures in the Argentine literary tradition and also questioning the normative dynamics of Western multiculturalism.

Keywords: Desecration, camp, neo-baroque, Copi, multiculturalism.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	8
Capítulo I.	
1.1. Contexto de producción: “Soy un Argentino París”	12
1.2. Lo Camp y el neobarroco.....	21
1.3. Por una política de la profanación.....	28
Capítulo II.	
2.1. Análisis de <i>El uruguayo</i>	33
2.2. Análisis de <i>La guerra de las mariconas</i>	41
2.3. Análisis de <i>La ciudad de las ratas</i>	48
Capítulo III.	
3.1. “Genealogía de lo nuevo”.....	56
3.2. El no-lugar: crítica profana contra el multiculturalismo.....	59
Capítulo IV	
Conclusiones.....	63
Bibliografía.....	65

Introducción:

“Como un copito de nieve”

Copi, seudónimo de Raúl Damonte Botana (Buenos Aires, 1939-París, 1987), historietista, dramaturgo, actor y escritor, nace en el seno de los Botana y, por lo tanto, en medio de la historia política familiar (nieto de Natalio Botana, fundador y propietario del prestigioso diario *Crítica*, y su padre Raúl Damonte Taborda, diputado del partido radical y opositor político del peronismo). En la infancia, su abuela, la dramaturga y pensadora anarquista Salvadora Medina Onrubia, acostumbra apodarlo así: “Copito de nieve” (por un mechón rebelde que lo distinguía entre los chicos de su edad¹). Ese apodo sería acogido con gusto por el autor y posteriormente se convertiría en la firma personal bajo la que editó sus dibujos, comics, piezas de teatro, novelas y cuentos.

En 1945, la llegada de Perón al poder, provoca el exilio de la familia Damonte, primero a Uruguay, luego a Francia hasta 1955, cuando pueden regresar golpeados económicamente a su país. Ese estadio conforma también el proceso de formación educativa, siempre interrumpida, y que fue prácticamente sustituida por el aprendizaje autodidacta y el ambiente artístico procurado por la familia Botana. Esa “intoxicación intelectual, cultural y artística” de la que Copi habla en el libro de José Tcherkasky, y de la que después su “monstruosa memoria” practicaría el “olvido”. Con su regreso a Argentina, devora piezas dramáticas, interesándose por el mundo del teatro, además de estrenarse como dibujante, colaborando en el periódico *Tribuna Popular*, fundado por su familia, donde aparecen personajes como “Gastón, el perro oligarca”, y sus primeros textos, bajo el disfraz del anónimo, aunque (como menciona Patricio Pron): «si bien no llevaban su firma, delataban ya el humor delirante de Copi»². En 1962, Copi se instala definitivamente en París (solo regresaría a Argentina en dos ocasiones, en 1968 y 1987, poco antes de morir víctima de sida). Un año después, cuando deja de recibir apoyo

¹ José Tcherkaski, *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. “Palabras de Jorge Lavelli”, (Buenos Aires: Queleer S. A, 2013), pg. 92. En una entrevista realizada por Michel Buteau en 1971, Copi parece corroborar lo anterior refiriéndose a su sobrenombre como una herencia de la infancia. Sin embargo, en una de sus novelas, el narrador que lleva por nombre el mismo de nuestro autor: Copi, menciona al respecto: “me llamo Raúl Damonte, pero firmo Copi porque así me ha llamado siempre mi madre, no sé por qué”. Resalto ese estado de nominación indeterminado desde su génesis como autor-Copi, refractado en el abanico de su producción literaria, ese conjunto heterogéneo e inclasificable que constituye ahora el material de interés de esta tesis de investigación.

² Patricio Pron, «“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 doctoral, Georg-August-Universität de Göttingen, 2007), Pg. 14

financiero de su padre, decide vender sus dibujos en la calle. En ese periodo también incursiona en la escena cultural de la vanguardia parisina, con el grupo de acciones teatrales “Pánico”, en compañía de Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor. En el verano de 1963, es descubierto en Pont des Arts, por la mujer de Jean-Claude Fournet, quien compra sus dibujos y abre las puertas para la difusión de sus caricaturas en diferentes revistas³. Dos años después, nace la publicación de su personaje más prestigioso y popular en *Le Nouvel Observateur*, “L’ femme assise” (“La mujer sentada”). Una caricatura donde Copi pondrá en práctica su poderosa imaginación desestabilizadora “para mirar las cosas” desde otro lugar.

Ese desplazamiento, concentración de humor y singularidad, funciona como un dispositivo profanador que contagiara toda su producción artística. Como podemos ver en su primera pieza teatral presentada en 1970 en París, titulada *Eva Perón*. La polémica ópera prima de Copi, armó alboroto a inicios de los setenta⁴, al representar en el escenario parisino a Eva Perón como un travesti. Con su humor iconoclasta, la profanación de Copi subtrae la figura del imaginario argentino para crear su propia versión desbocada y grotesca de la primera dama del peronismo. Despótica y enloquecida, envuelta en su vestido presidencial, la Eva de Copi, es un cóctel monstruoso. En palabras del propio autor, “una mezcla peligrosa de Marilyn Monroe y Stalin”. Una forma de sodomizar esa unidad del imaginario, para decirlo en clave deleuzeana (la presentación de *Eva Perón* es contemporánea con la publicación del *Anti-Edipo*), llevándolo a sus últimas consecuencias, esa poderosa y peligrosa mezcla, que estalla para desmoronar lo dado y propone rehacer nuevos mundos en la indeterminación.

Su actividad como dramaturgo y actor es prolífica⁵, marcada por ese excentricismo que él mismo encarnó hasta sus días finales, como se observa en su última

³ Revistas importantes para la cultura de izquierda parisina como: *Charlie Hebdo*, *Gai-Pied*, *Libération* y en el semanario *France-Observateur* (Francia). Sumado a eso otras publicaciones en *Linus*, *Il Giornalone* (Italia), *Tía Vicenta* (Argentina) y *Triunfo* (España).

⁴ Tanto peronistas como antiperonista proclaman que la pieza dramática de Copi es una ofensa a la Argentina. La obra es censurada y se impone la prohibición de arribar al país a Copi hasta su revocación en 1984 en el contexto del retorno a la democracia. Cuentan algunos que la agrupación peronista “Los Monteneros” se había presentado a Perón para solicitarle el permiso de ejecutar a Copi, a lo que el presidente se había negado. Véase Daniel Link, *La Lógica de Copi*, (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017) pg. 131.

⁵ Cita tomada de Patricio Pron donde podemos encontrar las piezas de teatro de Copi ordenadas cronológicamente: «*El General Poder* (ca. 1955), *Un ángel para la señora Lisca* (1962), *Sainte Geneviève dans sabaignoire* (1966), *L’Alligator, le Thé* (1966), *La Journée d’une rêveuse* (1968), *Eva Peron* (1969), *L’Homosexuel ou La difficulté de s’exprimer* (1971), *Les Quatre jumelles* (1973), *Loretta Strong* (1974), *La Pyramide* (1975), *La Tour de la Défense* (1978), *L’Ombre de Wenceslao* (1978), *La Coupe du monde* (1978), *Cachafaz* (1981), *Le Frigo* (1983), *La Nuit de Madame Lucienne* (1985) y *Une*

pieza dramática *Una visita inesperada* (1987), donde el protagonista está pereciendo en manos del sida. Copi siempre cruzó los límites, no hay distinción entre realidad/ficción, abominando de cualquier lugar de autoridad para parir, en un parto de imaginación, sus creaciones, diagramas de mundos indeterminados, donde se profanan las leyes transcendentales y las comodidades ideológicas.

Su corpus narrativo empieza a aparecer dos años después de la polémica *Eva Perón* con la publicación de la nouvelle *L'Uruguayen* (1972), a la que le siguen *Le Bal des folles* (1977), *La Cité des rats* (1979), *La vida es un tango* (1981), única novela escrita en español, *La Guerre des pedés* (1982) y *L'Internationale argentine* (1988). Su obra narrativa constituye una zona de pasajes, como menciona César Aira, «un umbral entre comic-teatro y novela»⁶, donde encontramos más una *forma de trabajo* que un estilo que delimitar, ya que Copi era un autor que no pretendía cultivar un estilo propio, lo propio le es ajeno, ya sea la lengua, la cultura, el género, la identidad, la nación, etc. Es ese extrañamiento, esa forma de trabajo particular, la que funciona como base de nuestra operación Copi.

La intención principal de esta investigación radica en señalar la caracterización transgresora de esa narrativa, con la hipótesis de describir, en su particular forma de trabajo, unos procedimientos profanos que componen su lógica ficcional e interpelan críticamente nuestro presente. Como método de investigación se propone revisar el contexto de producción de la narrativa de Copi, analizar el carácter transgresor y humorístico de su estética en la articulación posible entre la sensibilidad “Camp” y lo neobarroco, y establecer una relación con el planteamiento filosófico de Giorgio Agamben para pensar el acto de profanar como una intervención política crucial para propiciar el derrumbe de las categorías transcendentales e impugnar la neutralización de la diferencia en el capitalismo multiculturalista. Además, plantearé una revisión de la recepción crítica de la narrativa de Copi para repensar como potencia desestabilizadora su no-lugar en la tradición argentina.

Esta propuesta de investigación teórica nace de un trabajo anterior sobre Copi, titulado “Copi: la felicidad de la imperfección”, que se realizó en el contexto del seminario “Posthumanismo y literatura”, dictado por Fabián Mosquera, en la Universidad

visite inopportune (1988)». «“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», pg. 14

⁶ César Aira, *Copi*. Rosario: (Beatriz Viterbo Editora, 2003), pg. 5.

de las Artes (2019), y pretende continuar con el análisis de su obra narrativa en relación con la crítica argentina. Es de esa manera que proponemos una intervención que pone en relación lecturas decisivas en la recepción literaria de Copi en la crítica argentina.

En la actualidad, el estado de la cuestión sobre Copi es diferente al escenario de finales de los ochenta, donde Cesar Aira presenta “Cómo leer a Copi” por primera vez en el mundo académico argentino, y también diferente al coloquio internacional “Encuentro sobre sexualidades, género y cultura: un diálogo desde el Sur”, organizado por la Universidad de Santiago de Chile y la Universidad de Harvard, en Santiago (2003), donde el escritor y crítico argentino Daniel Link, en compañía del artista chileno Pedro Lemebel, constatan el escaso conocimiento de la obra de Copi en el contexto de las letras latinoamericanas. Desde ese espacio inaugurado por la crítica de Aira, han aparecido trabajos valiosos, para mencionar algunos: *Habla Copi: Homosexualidad y Creación* (1998), de José Tcherkasky, *Copi: sexo y teatralidad* (2003), de Marcos Rosenzvaig, la tesis doctoral de Patricio Pron “*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* (2007), y *La Lógica de Copi* (2017), de Daniel Link. A fines del siglo XX, la obra de Copi empieza a despertar interés en el mundo académico norteamericano, y a resonar en la crítica latinoamericana, con numerosos artículos que intentan dar cuenta de la potencia inventiva del artista argentino desde diferentes perspectivas contemporáneas de investigación. Sin embargo, con esto no queremos decir que Copi haya sido aceptado por el canon de las letras latinoamericanas, ni tampoco lo deseamos así, mientras desconfiamos de esa maquinaria institucional que moldea y acomoda a sus elegidos en un marco bien definible de tendencias (recordamos la impugnación de Copi en *El uruguayo*: “Aquí me río de las modas”).

Nuestra intervención consiste, entonces, en inscribir esta investigación en ese debate y confrontar a Copi con una lectura política con respecto a su *forma de trabajo*. Se pretende leer su narrativa desde una estrategia profana que postula un desplazamiento epistémico (la desacralización de la razón universal humanista), una ruptura caótica del orden ontológico de los mundos narrados (caosmopolítica), ese pasaje entre umbrales que constituyen una contra-antropología (invención de nuevos sujetos y otras formas de comunidad) y conforman una (est)ética basada en la indeterminación que contagia el humor transgresor de su singularidad poética. Esos diferentes ejes de lectura compondrán lo que llamamos una política de la profanación.

Capítulo I

1.1.- Contexto de producción: “Soy un Argentino de París”

La producción novelística de Copi emerge a inicios de los setenta en el escenario parisino, posterior a los acontecimientos de mayo del 68’ que propulsaron la transformación de los valores conservadores de la sociedad francesa, pero también a nivel global, contemporánea de los movimientos de liberación sexual en norteamérica y las movilizaciones políticas y culturales en el continente latinoamericano. El contexto de mayo del 68 (“La imaginación al poder”, “seamos realistas-pidamos lo imposible”), el Cordobazo (las agitaciones revolucionarias de obreros y estudiantes, que ya habían resonado en torno a la muestra “Tucumán Arde”), y la revuelta de Stonewall (el nacimiento de los movimientos de liberación sexual), condensan el trasfondo histórico de una nueva sensibilidad que compone el horizonte cultural en el que surge el material crítico de la producción estética de Copi. Un campo estético atravesado por diferentes experimentaciones de vanguardia, como podemos vislumbrar años previos en varios procesos de renovación de la producción narrativa francesa, cuyo cuestionamiento a la tradición venía anunciándose desde el surrealismo, el auge del *nouveau roman* y en el grupo de escritores de la revista *Tel Quel*⁷. Al tratar, entonces, de describir el campo de producción estética de Copi, se hace evidente enunciar su cercanía al rechazo de las convenciones estilísticas y su apertura a la experimentación que formaba parte de la novela en ese contexto.

⁷ Patricio Pron señala el aproximamiento posible de la narrativa con algunos aspectos desarrollados por esta búsqueda antagonista que caracterizó el *nouveau roman*: “la estructura en tres capítulos o secciones habitual en el Nouveau Roman y que aparece también en *La vida es un tango*, las cartas que sólo pueden expresar “hoffnungslose Isolierung und Frustration” (Pollmann 1968: 186) en *L’Uruguayen* y *Le Fiston* (1959) de Robert Pinget y, especialmente, “daß es keine ‘image d’un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffirable’ mehr gibt, daß daher Romantechniken wie ‘emploi systématique du passé simple, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tensión de chaque épisode vers une fin’ formale Bedingungen geworden sind, die der Augenblick Lügen straft”. Véase Patricio Pron, «“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 doctoral, Georg-August-Universität de Göttingen, 2007), pg. 39.

Años previos al estallido social del 68', se vivió en Francia un periodo de experimentaciones narrativas vinculadas principalmente con la estética de la *Nouveau roman* y con las reflexiones críticas y filosóficas que se desarrollaban en el espacio cultural relacionado con la revista *Tel Quel*. Podemos citar al crítico francés Dominique Viart y constatar que:

Las décadas desde los cincuenta y hasta los setenta habían favorecido, especialmente bajo la influencia del pensamiento estructural y de lo que todavía llamamos, a falta de mejor término, la “nueva novela” (“le nouveau roman”) y luego la “nueva nueva novela”, una literatura poderosamente intransitiva, liberada de las “ilusiones” de la representación, de la subjetividad y del realismo.⁸

En efecto, la experiencia narrativa del *nouveau roman* se opuso a utilizar esas formas caducas, entendiendo como tal el clasismo y sus convenciones realistas predominantes en la narrativa francesa del s. XIX, y ambicionaron la invención de nuevas estrategias narrativas. Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier, Michel Butor, Robert Pinget y Jean Ricardou, más estrictamente asociados con ese movimiento, propusieron una búsqueda sensible que esgrimió su crítica contra las archiconocidas categorías de la narración: Personaje, Historia, Compromiso, Forma y Contenido, etc. *Pour un nouveau roman*, aparece en 1963 (que convertía esta tendencia estética tanto en un fenómeno ideológico como en una práctica literaria), y entre sus replanteamientos teóricos, Robbet-Grillet pone en tela de juicio la oposición forma y contenido, reivindica la innecesidad de contar una historia, crítica el culto de lo humano en el personaje y la noción del compromiso político de la literatura consigo misma: «la plena conciencia de los problemas actuales de su propio lenguaje, la convicción de su extrema importancia, y la voluntad de resolverlos desde el interior»⁹. Hemos entrado a la “Era de la sospecha”, advierte previamente Nathalie Surrare en su famoso ensayo (1952), para dar cuenta de la desconfianza frente a las formas tradicionales que ya no corresponden con la experiencia de lo viviente, y no logran expresar el shock contemporáneo provocado por la crisis epistemológica que anuncia el derrumbe de las categorías transcendentales y exige otra forma de mirar *la cosa*, desde su experiencia en sí, desnudada de la identificación antropocéntrica de la lógica humanista, tal como pone

⁸ Dominique Viart, *La novela francesa contemporánea*. “Escribir con la sospecha. Retos de la novela contemporánea”. (París: ADPF. Ministerio de Asuntos Exteriores, s/f.). Edición en PDF, pg. 113

⁹ Alain Robbet-Grillet, *Por una nueva novela*. (Buenos Aires: Ed. Cactus, 2010), pg. 71.

de manifiesto la irrupción del movimiento *nouveau roman* en la historia de la novela francesa contemporánea:

el *nouveau roman* es una experiencia narrativa que corroe el pensamiento metafísico, poniendo en cuestión todo recurso a la trascendencia y restituyendo la inmanencia al mundo, su puro estar ahí, su presencia muda, ni significativa ni absurda (el existencialismo es el último avatar del humanismo filosófico y sigue preso del pensamiento antropomórfico-identificador). De ahí el papel preponderante de la descripción en la nueva novela y la insistencia con una descripción óptica, que sitúe las cosas en el espacio, constata la distancia, se demore en las superficies y en las líneas de los contornos: una descripción que no pretenda captar el «corazón» de las cosas, es decir, su esencia humana, sino que las restituya a sí mismas, a su puro estar frente al hombre.¹⁰

No podemos entender ese contexto de “crisis epistemológica”, vislumbrada por el *Nouveau Roman*, sin mencionar brevemente el lugar de *Tel Quel* y el papel de los intelectuales en la formación del horizonte cultural que fecundó la sensibilidad sesentayochera, en lo que se denominó los años salvajes de la teoría. Fundamental para el campo literario en vista de la relación entre teoría, escritura y política, fraguada en los debates que germinaron en la transición del estructuralismo al post-estructuralismo: Diferentes corrientes como la deconstrucción (Derrida, Paul de Man), el feminismo (Showalter), el esquizoanálisis (Deleuze) o la genealogía (Foucault), coinciden en ese espacio de crítica contra el universalismo estructuralista y de la aparente racionalidad que lo sustenta¹¹. En otras palabras, en *Tel Quel* circulaban los bienes simbólicos desarrollados en la década de los sesenta que aportaron a la formación de un espacio de teorización significativo para el desplome de universales y la crítica contra la lógica occidental capitalista que se contagió con los acontecimientos del 68¹².

La densidad del debate teórico estableció un diálogo directo en la deriva de la novela francesa. Al finalizar la primavera del 68', las tensiones se reflejaron en la escritura de autores que se colocaban “más allá de la sospecha”, como menciona el crítico

¹⁰ Rafael Arce, “Nathalie Sarraute frente al *nouveau roman*. Una heterodoxa genealogía de la novela moderna”, *Cédille*, revista de estudios franceses, nº 12, abril de 2016, Pg. 40.

¹¹ Manuel Asensi Pérez, *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*, (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2006), Pg. 19.

¹² Asensi menciona en un generoso gesto de reconocimiento que el espacio *Tel Quel* supuso una de las primeras críticas al etnocentrismo occidental, abriendo de esa manera lo que luego se consolidaría con el nombre de Cultural Studies, Postcolonialism, Literaturas emergentes, etc.

francés Michel Braudeu, motivados por la necesidad de «reencontrar nuevas líneas de legitimidad, otras ondas de frecuencia, revivir antiguas genealogías para poder inventar»¹³. En esas líneas podemos mencionar el retorno de la preocupación por la autobiografía, la autoficción y la parodia. Sin embargo, no se trata de un rechazo a los escritores de la era de la sospecha, como ha querido verse, dice Braudeu, sino «una manera de llevar más allá esa sospecha, hasta aquello que queda cuando se ha desarmado todo: la persona social del autor, el titular del acta del registro civil, el yo»¹⁴. Dominique Viart menciona también que sumado a la preponderancia de la autoficción, se retoma una concepción lúdica y paródica, ya post-68¹⁵, que se puede observar en la inventiva “oulipeana” (del grupo Oulipo: Operador de Literatura Potencial, conformado por Raymond Queneau, Italo Calvino, Georges Perec, para mencionar sus figuras más relevantes), donde el principio de la imaginación al poder se funde con la búsqueda de la mayor libertad posible para la creación y la escritura. En ese contexto de producción emerge la narrativa de Copi, manifestando resonancias y disonancias con el campo literario francés, teniendo en cuenta su situación particular como “argentino de París”¹⁶.

El escritor y crítico argentino Daniel Link señala una nueva genealogía en la literatura argentina de la década de los setenta, compuesta por un grupo de artistas migrantes (actores, directores de escena, músicos, escritores, pintores) que realizaron sus proyectos creativos desde París (no Francia) como su particular teatro de operaciones¹⁷. Entre este grupo de “Argentinos de París” encontramos:

«las figuras del músico Carlos D'Alessio, que escribió la partitura para India Song, de Marguerite Duras, y para un breve film de Edgardo Cozarinsky, entre tantas otras colaboraciones para el cine; el grupo de teatro Tse, integrado

¹³ Michel Braudeu, “1983-1998: Menard, Don Quijote, Borges. Más allá de la sospecha”. *La novela francesa contemporánea*,. Pg. 44.

¹⁴ Michel Braudeu, *La novela francesa contemporánea...*, Pg.42.

¹⁵ Según Patricio Pron, compuesta por tres tendencias: “l’hyperconstruction” de autores como Georges Perec y los del grupo Oulipo (146), la “destruction, du langage et de ses codes” (147) con Philippe Sollers, Denis Roche y Christian Prigent como sus principales representantes y la de los “minimalistes”, con Maurice Blanchot, Edmond Jabès y Bernard Noël, entre otros.

¹⁶ En una entrevista realizada por Raquel Linenberg, Copi responde a la pregunta acerca de su nacionalidad con el humor ambiguo que lo caracteriza, con una articulación que pone en tensión la relación entre lo propio y lo ajeno: Soy un “argentino de París”. Véase: “Un argentino de París. Entrevista de Raquel Linenberg”, en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, ed. cit., pág. 105. Ese extrañamiento repulsivo a la fijación en una identidad nacional es retomado por María Moreno para problematizar la relación de Copi con su rastro argentino y condición migrante: “muchas veces insistí en que Copi era uruguayo para garantizar que era argentino. Como Cortázar es belga y Gardel francés”. Véase: María Moreno, “Prólogo” a *Obras, Tomo I* (Barcelona, Anagrama, 2010).

¹⁷ Daniel Link, *La Lógica de Copi*, “Apátrida”, (Buenos Aires: ETERNA CADENCIA, 2017), pg. 71

por argentinos, que colaboró activamente en la producción de las obras teatrales de Copi; el artista plástico Roberto Plate (amigo y escenógrafo de Copi); el entrepreneur y productor artístico Javier Arroyuelo, el escritor y cineasta Edgardo Cozarinsky y, naturalmente, Copi»¹⁸.

Link retoma la investigación de Germán Garrido para ubicar esos vectores de desterritorialización en el grupo de argentinos que emigraron a la metrópolis parisina a finales de los sesenta, cuyo motivo resulta complejo determinar bajo las categorías conocidas de la “diáspora”, las del “exilio” o las “migraciones”. Cabe destacar que no es un hecho aislado o ajeno a la historia literaria argentina, cuyo cosmopolitismo liberal es rastreable desde antes de fechas dramáticas en la historia política río platense a mediados del s. XX, como el 48’, 55’ o 76’. En esos registros históricos predomina el exilio político en un contexto de radicalización de la violencia estatal. Sin embargo, este grupo de artistas no se ubican en ese lugar, no son abiertamente obligados al exilio por una declarada persecución política, producto de esos desgarramientos de la Historia, más bien sus motivaciones parecen responder a una necesidad de experimentación estética, cultural y sexual, imposible de realizar en el ambiente conservador de la sociedad argentina en ese contexto, recordemos la censura a la muestra artística “Tucumán Arde” previa a la represión contra el estallido popular del Cordobazo, como se puede observar en la descripción que hace Copi de ese síntoma general, del que intentan escapar el grupo de los “argentinos de París” en su novela *La internacional argentina*:

En el extranjero, formando parte del grueso de las tropas que Nicanor Sigampa designaba con el nombre de Internacional Argentina, estábamos nosotros, que habíamos huido, no de la dictadura militar, sino de todo lo que hacía posible su existencia en la sociedad argentina: la hipocresía católica, la corrupción administrativa, el machismo, la fobia homosexual, la omnipresente censura hacia todo.¹⁹

Es preciso señalar que ya no estamos en la ciudad-fiesta de Hemingway, ni en la ciudad-fabulosa de Cortázar o Pizarnik, sino ante un lugar sin lugar, una heterotopía²⁰ generadora de inflexiones en el espacio, de contra-emplazamientos y fluctuaciones

¹⁸ Link, *La lógica de Copi*, pg.71

¹⁹ Copi, *La internacional argentina*. Barcelona: Anagrama, 1989, Pg. 11

²⁰ Michel Foucault, De los espacios otros (“Des espaces autres”), Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

amplificadas, formadas en las relaciones de fractura que cuestionan e invierten los discursos hegemónicos y las reparticiones del poder (parte del desplome de los universales como hemos precisado antes sobre el campo discursivo francés en el contexto político del 68'). Pensamos ese París heterotópico fuera del eje del humanismo moderno que iluminó su ascenso como insignia de la modernidad europea. Tal como aparece en las novelas de Copi, como una ciudad barroca y desquiciada, afectada por el despliegue de irregularidades y disrupciones.

En ese sentido, Daniel Link habla de un plano de composición hiper-espacial en la narrativa de Copi, mundos descolocados e inclasificables que trastornan los emplazamientos reales parisinos en un estallido carnavalesco (*La vida es un Tango*), o escapan de la órbita terrestre producto de una experiencia-límite o catástrofe capaz de desmoronar el mundo conocido para crear otros lugares y nuevas formas de comunidad (*La guerra de las mariconas*), señalando otros centros de gravedad (o la multiplicación de los centros: en ese sentido es importante mencionar la emergencia de la comunidades de locas que proliferan por la vida parisina en sus novelas), y que configuran para César Garrido un pasaje del cosmo-politismo a la caosmopolítica²¹, tema que abordaremos en el siguiente acápite. Es ahí donde radica la relación de Copi con ese destino de acogida, en tanto el espacio parisino puede ser pensado como un espacio heterotópico, que configura un campo inmanente de experimentación (est)ética, como plantea Link²². En ese sentido, los “argentinos de París” encuentran en ese teatro de operaciones la posibilidad de desarrollar sus modos de trabajo, esas relaciones con el espacio y la lengua que conforman la posibilidad de imaginar «una comunidad errante, asocial, melancólica y, al mismo tiempo, futurista»²³.

En el caso de Copi, podemos notar, cómo veremos en el análisis de su corpus novelístico, una política profana que le permite disolver las fronteras entre lo propio y lo ajeno. Por eso, no podemos decir que Copi escriba en lengua francesa o en español (a pesar de que su producción novelística haya sido escrita en francés, con la única excepción de *La vida es un tango*, y nuestro acceso a ella en gran parte se debe a recientes publicaciones editoriales y traducciones al lenguaje rioplatense), sino en una lengua extranjera a todo lugar establecido, lo que también podemos describir, con las palabras

²¹ Germán Garrido, “Entre locas y argentinxs: Copi y la comunidad que viene”. *El lugar sin límites*, revista de estudios y política de género, Número 2 / octubre 2019 / pp. 84-103, pg. 100.

²² Link, *La lógica de Copi*, pg. 73.

²³ Idem, Pg. 71.

de la poeta y crítica argentina María Negroni, como una forma de “extranjería de lo propio”²⁴, que constituye un entre-lugar, triturando cualquier sentido de propiedad y pertenencia. Aquí vale traer a colación la reflexión de Jorge Monteleone sobre la lengua en la que escribe Copi, comentando las propias afirmaciones del escritor “argentino de París” en su proyecto novelesco inconcluso “Río de la Plata” (“Me expreso a veces en mi lengua materna, la argentina, y con frecuencia en mi lengua amante, la francesa. Para escribir este libro mi imaginación duda entre mi madre y mi amante”):

Si la lengua es mujer, sus textos travisten los lenguajes. O acaso se escriben entre dos lenguas a contrapelo y no pertenecen del todo a ninguna, como si se hallaran en suspenso, inasimilables para todo código.²⁵

En la narrativa de Copi el modo de operar de la lengua funciona como un eco de otro eco, no solo por el tema de las traducciones al castellano, ahora en los últimos trabajos editoriales adaptadas a una tonalidad rioplatense, sino en su misma sintaxis subterránea donde confluyen diferentes texturas y tonalidades que desestabilizan la doxia de la lengua francesa. En ese sentido, compartimos el planteamiento de Damián Tabarovsky, cuando afirma que, a diferencia de Deleuze, quien piensa la literatura menor como la literatura que hace una minoría dentro de la lengua Mayor, aunque en Copi también la lengua se encuentra afectada por un fuerte coeficiente de desterritorialización²⁶, en su caso particular se trata de la invención de una lengua desde otra lengua. Una lengua otra, profana y minimalista, más allá del sentido, cargada de exterioridad. Estamos ante un francés contaminado de argentinismos, pero también de flujos migratorios propios de la memoria de la infancia, la forma cultural de la adolescencia, la cultura pop y la sensibilidad “camp” en auge en su contexto de producción. En medio del descentramiento heterotópico de mayo 68’ (fecha recurrente e inquietante en su obra narrativa), podemos decir con Tabarovsky, que Copi inventa una lengua que no existe, la sintaxis de una lengua nueva, una lengua por venir²⁷.

²⁴ María Negroni, “Un tratado sobre la extranjería de lo propio (El uruguayo de Copi)”. [En línea] *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, no. 12, 2006, Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/> y http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.214/pr.214.pd, pg, 4.

²⁵ Jorge Monteleone, “Genio y figura. Copi: Un argentino universal”. Artículo publicado el 30 de noviembre de 2012 en *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/copi-peripecias-de-un-clasico-alternativo-nid1531438/>

²⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Por una literatura menor*, México: Era, 1978.

²⁷ Damián Tabarovsky, “Copi, ¡aceleren!”. Tomado de *Letras libres*, No. 131 (Agosto 2012). Véase link: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/copi-aceleren>

Esa potencia expresiva de una lengua otra, resultado de la “extranjería de lo propio”, provoca cierto desconcierto y asombro en la crítica francesa con respecto a Copi. Dominique Viart da cuenta de ese efecto en el campo literario francés que causan aquellos escritores que cruzan los límites geográficos, utilizando la lengua francófona para crear sus obras literarias: «Desplaza el hábito cultural y engendra otras consideraciones de un universo sociocultural que creíamos conocer demasiado bien»²⁸. Sin embargo, en Copi no existen esos elementos vinculadores que entusiasman al crítico francés (quién no lo incluye en la serie de extranjeros instalados en Francia que menciona: Alexakis, Bianciotti, Del Castillo, Kristof, Kundera, Maalouf, Makine, Manet, Wiesel) como estrategia conciliadora entre dolorosas separaciones de la Historia²⁹, sino una ruptura radical (que pone en crisis tanto el legado colonial francés como cualquier forma de nacionalismo) manifiesta en ese modo de uso profano, excéntrico y mutante de la lengua.

A pesar que el escritor argentino de París no se identificaba con las influencias de las vanguardias parisinas y en sus pocas intervenciones públicas reivindicaba la influencia de los trazos caricaturescos de Oskey, Lino Palacio y Landrú en sus dibujos, y el grotesco rioplatense en su teatro³⁰, Patricio Pron destaca el gesto destructivo y lúdico que comparte la escritura de Copi con el campo narrativo francés post-mayo del 68³¹,

Sus novelas parecen recoger aspectos formales y motivos (...) que subvierten y guardan relaciones aún a estudiar con las novelas de Georges Perec, Jean-Philippe Toussaint, Renaud Camus, Daniel Pennac y, especialmente, Jean Echenoz, cuyos relatos –al igual que los de Copi– destacan por el uso minimalista del lenguaje, la ironía, las situaciones rocambolescas y el carácter vertiginoso de la acción, los personajes de pasiones desmedidas a la manera del folletín, el aprovechamiento paródico de figuras provenientes del cine y la mezcla de humanos con objetos inanimados,

²⁸ Dominique Viart, *La novela francesa contemporánea*. “Escribir con la sospecha. Retos de la novela contemporánea”, Pg. 122

²⁹ Idem..., pg. 122

³⁰ “Yo conservo de Argentina lo mejor, conservo el teatro. Yo escribo en la tradición de Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère y escribo en verso y sé lo que es Luisa Vehil. Yo hago eso y lo hago desde acá porque eso forma parte de mi tradición”. Véase *Habla Copi* de José Tcherkaski, pág. 49.

³¹ Patricio Pron, «“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», pg. 39.

haciendo hincapié en el “desconcierto”³² de la crítica francesa con respecto a sus novelas, tal vez producto de la exploración de Copi en las texturas y tonalidades rioplatenses que incorpora en ese contexto de producción, crispando el horizonte de expectativas. Esa cualidad expresiva que despliega unos procedimientos narrativos transgresores, producto de una sensibilidad “Camp” que vincula la narrativa de Copi, con la experiencia de las revueltas de liberación sexual y lo que la crítica francesa ha denominado “literatura homosexual” producida en ese periodo³³.

En ese campo immanente de experimentación/producción, Copi despliega una imaginación profana ante la cual esas categorizaciones trascendentales: cultura, identidad, género, nación, raza, el código de lo humano, etc., quedan anuladas, reveladas como simulacros, artificios, accesorios. Mayo del 68 aparece como un signo desestabilizador en su narrativa, siempre como una situación anti-historicista, porque nos coloca ante una temporalidad que nunca tuvo lugar, frente a una heterotopía o zona del acontecimiento que ya no responde a ningún sistema de representación ni a los códigos dominantes de la modernidad, sino a la transfiguración de lo viviente en un gran teatro del mundo como posibilidad, un espacio gobernado por un goce profano donde Copi desmorona con un movimiento de aceleración mutante el edificio de los valores de uso del imaginario en el que se sostiene toda formación social en su conjunto. Es en ese sentido, en el que entendemos la relación de Copi con los restos de mayo del 68’ porque, nos dice Daniel Link, en la crisis del derrumbe de las categorías trascendentales y la

³² Algo muy distinto a lo que sucede con su producción gráfica asimilada en términos de su estilo burlesco y renovación del humor *noir*, de acuerdo con ciertas pautas culturales de la izquierda francesa, no obstante, la manifiesta influencia directa en su estética gráfica de argentinos como Osky, Lino Palacio, Landrú, Divito³². De la misma manera, su obra dramática es leída en la clave de un nuevo teatro del absurdo, nacido en las entrañas de las revueltas universitarias del 68. A mediados de los sesenta, Copi se aproxima en compañía de Jorge Lavelli, Víctor García y Jérôme Savary, al grupo de acción teatral Pánico, conformado por Fernando Arrabal, Roland Topor y Alejandro Jodorowsky, tomando distancia de la deriva pontificadora y litúrgica del surrealismo capitaneado por André Breton. El grupo se disolvería por su propia tendencia estética destructiva, dejando huellas en la producción teatral que desarrollaría Copi con éxito en la escena parisina, como menciona Patricio Pron, con herencias del teatro absurdo francés, pero también con una línea renovada del teatro grotesco argentino, en el tratamiento del tiempo y el espacio, de lo esperpéntico y monstruoso, contra las convenciones de la belleza, la seriedad y el buen gusto. Según Pron: «La producción dramática de Copi es aún más fácil de contextualizar en un “nouveau théâtre” absurdo heredero del primer teatro absurdo de Arthur Adamov, Eugène Ionesco y Samuel Beckett, un así denominado “théâtre fête” surgido en el ámbito universitario tras mayo de 1968, contestatario y postsurrealista, que podría ser asimilado al “happening” y cuyos principales cultores fueron Gilles Atlan, André Benedetto, Pierre Bourgeade, Louis Calaferte, Jean-Claude Carrière, Hélène Cixous, Guy Foissy, Gérard Gélas, Jean-Claude Grumberg, Victor Haïm, Eduardo Manet, Ariane Mnouchkine, Georges Perec, Roger Planchon, Jean-Michel Ribes, Michel Vinaver, Jean-Paul Wenzel, Éric Westphal, Jérôme Savary, Roland Topor, Fernando Arrabal y el propio Copi». Patricio Pron, «“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», pg., 37.

³³ Idem..., pg. 40.

aparición de nuevos sujetos sociales, Copi propone una antropología y una soberanía nuevas³⁴(tema al que volveremos más adelante).

Siguiendo esta línea de reflexiones pasaremos a revisar la relación de la sensibilidad “camp” con el intento de la crítica argentina de leer la obra de Copi desde una estética neobarroca, para destacar esos procedimientos transgresivos particulares que configuran una política de la profanación en su narrativa.

1.2.- Lo camp y el neobarroco

En 1964, Susan Sontag realizó el primer intento de definición teórica de la sensibilidad denominada “Camp”³⁵ en sus famosas notas, donde afirma que: «la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración»³⁶. Una concepción del mundo en términos de estilo, que se presenta como estrategia de des-identificación a través de la sobreidentificación del código expuesto, el ser impropio de las cosas, revelado como artificio: «El camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una “lámpara”; no una mujer, sino una “mujer”»³⁷.

La lectura estetizante de Sontag recae en el aspecto formal de la sensibilidad camp, en su teatralidad, travestismo, ambigüedad, en su operatividad recicladora de lo que está fuera de moda (vinculado con lo Kitsch y su apropiación de la cultura de masas), en su carácter carnavalesco y paródico de seriedad fracasada y gusto grotesco que se opone a los valores del «panteón de la gran cultura: verdad, belleza y seriedad»³⁸. Sin embargo, la recepción crítica norteamericana posterior considera incompleta esa lectura, debido a

³⁴ Link, *Lógica de Copi*, pg. 10

³⁵ Sabemos que la palabra Camp, cuya etimología es incierta, en francés quiere significar posar de una manera exagerada, ser camper, plantarse de modo desafiante. En inglés ha sido usada en términos de campo, campamento, campo de batalla, menciona José Amícola, como una inversión que «de la seriedad de la metáfora guerrera hace un uso carnavalizado, al pasarla no a “lo divino”, sino al propio código de la subcultura “gay”». José Amícola, “Camp Followers. Estética Camp y nueva carnavalización”. CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Año 11 - No 14 - Mar del Plata, ARGENTINA, 2002; pp 167-175, pg. 165.

³⁶ Susan Sontag, *Contra la interpretación*. “Notas sobre el Camp”. (Editor digital: Titivillus, EPUB base r1.2, s/f.) p. 239

³⁷ Sontag, *Contra la interpretación*, pg. 243

³⁸ Idem, pg. 249

la ligera afirmación sobre su valor apolítico y no comprometido, sobre todo, la desvinculación y falta de reconocimiento de la influencia del movimiento de liberación homosexual, considerados como los sujetos históricos que ponían el cuerpo en la escena social a través del performance de lo Camp. Como menciona la investigadora Silvia Hueso, a partir de los setenta, el Camp tomaría una dirección más reivindicativa a la meramente estética propuesta por Sontag, y será redefinida producto de las revueltas de Stonewall, no solo como “un modo de mirar y ser visto”, sino como un modo de existencia en relación con la vida homosexual. Siguiendo la reflexión de Hueso, en un resumido recorrido histórico, la sensibilidad camp atraviesa tres periodos claves para su devenir contemporáneo: la estetización pop no comprometida en el sesenta, su implicación con las reivindicaciones del activismo gay de los setenta, y la entronización en las teorías Queer a partir de los ochenta, donde lo camp invade y subvierte otras sensibilidades a través de la parodia, el artificio y la exageración, entrando en contacto con el avance de posturas feministas y discursos post-coloniales.

En la crítica argentina el aporte teórico de José Amícola alrededor del camp es insoslayable en ese sentido, quién define esta sensibilidad estética originada en los guetos de la subcultura homosexual como una bandera de protesta frente a los mecanismos reguladores del ordenamiento simbólico patriarcal. Para Amícola, “lo Camp” está definido por: «una percepción “gay” masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad, poniendo el acento no tanto en la arbitrariedad de este fenómeno, como en el hecho de que ella no está biológicamente determinada, y que, en cambio, representa una construcción social»³⁹.

Amícola articula esta sensibilidad “camp” con algunas experiencias excéntricas de la literatura argentina como el caso de Manuel Puig, Néstor Perlongher y Copi. Para este trabajo resulta fundamental el caso de este último, quién práctica una desfachatada exhibición de la ambigüedad sexual, de la irrisión paródica con su notable incorrección política y potencia ética para evidenciar el artificio de las esencias. En ese sentido, vale mencionar un fragmento de su pieza teatral *La torre de la defensa* (1981) donde un travesti le pregunta a un muchacho árabe: “¿Me prefieres como hombre o como mujer?”. A lo que el muchacho contesta: “con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer”⁴⁰. El travestismo es fundamental para la lógica “camp” debido a su potencia para desactivar lo dado, esa “naturalización” puesta en crisis por la performatividad de los

³⁹ José Amícola, “Camp Followers. Estética Camp y nueva carnavalización”, Pg.168.

⁴⁰ Daniel Link, *La lógica de Copi*, pg. 9

géneros (Butler), que se expresa perfectamente en la figura de la Loca y en su desplazamiento en el terreno de la ambigüedad. Silvia Hueso piensa esa identidad de la Loca como un espacio discursivo de subversión, de gran relevancia para la sensibilidad “Camp”, cuyo encanto consiste en el juego que invierte lo serio por lo frívolo, en una puesta en escena de la ambigüedad de lo indeterminado que hace estallar el sistema de binarismos de la cultura patriarcal, exhibiendo el artificio de esos dispositivos sociales (especialmente los roles de género como se expone en ese fragmento de *La torre de la defensa*) como accesorios abiertos a un nuevo uso, más que paródico, diríamos con Giorgio Agamben, profano⁴¹.

Pero, además, por su poder lúdico y transgresor, el travestismo extiende su gesto del plano discursivo al plano de las convenciones narrativas, como señala Patricio Pron, a través de un travestismo literario: «circulación y trasposición de procedimientos narrativos y motivos temáticos de un género literario a otro que es producto de la actividad de Copi como dibujante de cómics, dramaturgo y narrador»⁴². Para Pron, la importancia de la sensibilidad “camp” en la narrativa de Copi radica en la transgresión contra la doxa del realismo, contra la convicción en la historia de lo narrado, que consigue por medio de la utilización de mecanismos propios de la narrativa paradójica⁴³, vinculados a una sensibilidad “camp” que responde con la experimentación de la literatura homosexual francesa del periodo post-68⁴⁴. Sin embargo, para este autor en

⁴¹ Esa aparente frivolidad es un componente “camp” que marca el ritmo lúdico en la obra de Copi, con una fuerza desclasificadora de las categorías transcendentales (género, raza, clase, etc.), poniendo en escena una estrategia del juego profanador y nuevas formas de uso que mencionaremos más adelante con el aporte de Giorgio Agamben en su texto *Profanaciones*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005).

⁴² Patricio Pron, «“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», pg. 41

⁴³ Pron analiza la obra de Copi en términos de narrativa paradójica, es decir, cuyos procedimientos transgreden las convecciones narrativas de su tiempo y plantean “un estado de autodistanciamiento y contradicción consigo misma”. Menciona cinco ámbitos en los que se expresa esta contradicción y que resultan fundamental para el hecho narrativo: «aquel de las relaciones ontológicas entre una obra narrativa y la realidad, en tanto la primera se funda en un concepto coherente de ficcionalidad que surge de la obra misma y no de su “similitud” con el mundo real; en el de la relación entre la obra narrativa y el repertorio de los géneros literarios; en el “sistema mismo de la obra narrativa” (23) entre los planos del discurso y de la historia; en lo que hace a la relación del discurso consigo mismo, no pudiendo presentarse elementos del discurso que sean contradictorios entre sí; finalmente, en lo que hace a “la condición de lo narrado” (24), en tanto este posee “un [solo] orden específico de sucesos y acción” (24) basado en una –sola–ontología específica». Véase Pron, «“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», pg. 30-41.

⁴⁴ Sobre esa reflexión cabe hacer una acotación. Aunque existen elementos vinculantes entre la narrativa de Copi y cierta literatura francesa homosexual que coincide con su contexto de producción, no significa que el autor “argentino de París” se instale cómodamente en esa clasificación, muy al contrario, resulta complejo realizar una ubicación estable en cuanto a su producción literaria. Copi rehuía de las reducciones clasificatorias como las locas que aparecen en su narrativa, aunque estas aparezcan en grupos o comunidades persiste una pulsión profana que arrastra y hace estallar cualquier determinación

particular la tentativa de la crítica argentina de leer a Copi desde la estética neobarroca no resulta de todo acertada. Lo que nos lleva a cuestionar su postura desde la operatividad crítica que evidencia la literatura de Copi, no tanto barroca o neobarroca por su lenguaje, caracterizado por el uso caricaturesco y minimalista de la lengua y por el aspecto conceptual de su estilo, más pensamiento e ideas en el menor despliegue de palabras, que en todo caso resulta muy diferente al lenguaje de autores como Severo Sarduy o Néstor Perlongher, pero cuya experiencia literaria aporta una zona de fuerzas (est)éticas que relaciona el camp y lo neobarroco de una manera que Pron no pretende atender, ya que no corresponde a la intención formalista con la que aborda la literatura de Copi. Aquí nos referimos al neobarroco como un procedimiento crítico y estratégico para comprender la configuración de una nueva genealogía en la literatura latinoamericana, en la que se puede incluir a Copi «en la medida que el neobarroco sea comprendido como una configuración de fuerzas estéticas que definen la modernidad novomundana»⁴⁵.

Valentino Díaz en su artículo “Sarduy y el método neobarroco” realiza un mapeo a partir de la lectura sarduyiana para comprender el advenimiento del neobarroco como una matriz interpretativa y ética⁴⁶ (capaz de imaginar nuevas formas de vida posible), alejada de la especificidad solamente estética del clasicismo, proponiendo una torsión metodológica en la serie de definiciones de lo barroco: «escuela, un estilo o una estética de autor (desde el punto de vista de los estudios más clásicos), un eón (d’Ors), una era imaginaria (Lezama Lima), una vocación “natural” latinoamericana (Carpentier)», que interpela Sarduy para configurar lo neobarroco como un umbral de la modernidad que establece un sistema de resonancias crucial para entender las fuerzas excéntricas de lo novomundano (en nuestro caso particular la articulación con la sensibilidad “Camp”). En ese sentido, pasaremos a explicar la vinculación con la sensibilidad “camp” y lo neobarroco para indagar en algunos de sus aspectos claves en relación con nuestra propuesta de estudio en torno a la obra de Copi.

identificatoria, sentido de pertenencia o propiedad, como podremos observar en el conflicto entre comunidades de locas que aparecen en *La guerra de las mariconas*.

⁴⁵ Daniel Link, *Fantasma, imaginación y sociedad*, (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009), pg. 322.

⁴⁶ Valentino Díaz comenta en la lectura de *Barroco*, la interpelación de Severo Sarduy a la serie de categorías que componen lo barroco, postulando una metodología de análisis para pensar ese descentramiento heterogéneo de la modernidad latinoamericana en tanto “la torsión metodológica que postula el libro conduce a pensar el barroco presuponiendo ese estado de la cuestión, pero modificando su alcance en relación con los procesos de conformación de la idea de lo moderno». Véase Valentino Díaz, “Sarduy y el método neobarroco”. *CONFLUENZE* Vol. 2, No. 1, pp 40-59, ISSN 2036-0967, 2010, Pg. 47.

Uno de los aspectos centrales reside en los umbrales que componen su obra, umbrales entre comic, teatro y narrativa, pero también umbrales entre mundos que contienen otros mundos como en un juego de pliegues barroco. En ese sentido, podemos citar a César Aira (uno de sus primeros intérpretes en el panorama argentino), quien asigna ese gesto barroco por una necesidad en la narrativa de Copi:

Todo mundo debe ser el receptáculo de otro, no puede haber mundos desprovistos de mundos adentro. Todo está envuelto en su representación, y eso es el barroco⁴⁷.

De esa manera, la sensibilidad “camp” hace mapa con la operatividad crítica y heterogénea del neobarroco latinoamericano, recordemos a Sontag cuando menciona que «percibir lo camp en los objetos y las personas es comprender el ser-como-representación-de-un-papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro»⁴⁸. Afirmación que se relaciona con los umbrales de Cesar Aira, esos “mundos dentro de mundos” que componen la escena gay en la que Copi encuentra su destino barroco⁴⁹: Un teatro barroco del mundo en el que «el espacio se hace pequeño, el tiempo se acelera. Todo se colma. Las cosas se pegan»⁵⁰.

Esa velocidad delirante, capaz de “rozar lo Imaginario y más allá”, señala para César Aira: «el tránsito de Copi hacia la imagen»⁵¹. Estamos frente a una lógica trans generalizada donde “lo humano se ha vuelto imagen”, afirma Aira. Si volvemos a Daniel Link, quien señala esa estética trans como un pasaje de lo imaginario a lo real⁵², podemos entender la potencia que reside en los umbrales de la literatura de Copi. Siguiendo la noción de pliegue, con Deleuze maquinamos un pliegue sin límites, cuya función operativa radica en la constante tensión entre las fronteras que se desvanecen en el artificio barroco (alma/materia, fachada/espacio, arriba/abajo, interior/exterior, orden/caos). En ese efecto, el travestismo, la imagen del teatro del mundo de Copi, expresa la operación de mutabilidad de la máscara barroca que apela al extrañamiento, teatralidad e irrisión en oposición a cualquier ley universal. En Copi podemos sentir esa contemporaneidad que lo vincula al neobarroco de Sarduy, en cuanto pensamos la

⁴⁷ César Aira, *Copi*. (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003), pg., 24.

⁴⁸ Sontag, *Contra la interpretación*, pg., 243.

⁴⁹ Aira, *Copi*, pg., 16.

⁵⁰ Aira, *Copi*, pg., 19.

⁵¹ Idem..., Pg., 39.

⁵² Link, *La lógica de Copi*, pg. 10.

“pulsión de simulacro” en relación con el travestismo⁵³, como una zona de apertura y mutación que propone la inversión del sistema platónico de las categorías transcendentales.

La operatividad del travestismo revela la fuerza de arrastre de los umbrales (en tanto expresa el pasaje de lo imaginario a lo real, esos cuerpos que realizan el imaginario de su deseo). Si en Copi lo humano deviene imagen, estamos ante una imagen neobarroca que consiste en «sobreimprimir al mundo su propia imagen simulada»⁵⁴. En esa operación de arrastre la imagen sobredeterminada constituye una simulación que no solo revela el carácter artificial del mundo de las esencias, sino que reinstituye la potencia política de lo imaginario para inventar otras imágenes novomundanas. Recordemos, por ejemplo, la afirmación de Néstor Perlongher⁵⁵, quien señala, desde su lectura del *Anti-edipo* de Deleuze y Guattari, la imagen de la loca como umbral, línea de fuga, no como una identidad, sino como una zona de devenires minoritarios (“devenir mujer, devenir loca, devenir travestí”) que horadan el sistema de clasificación de lo viviente y proponen otras formas de vida posibles.

Otros elementos característicos del neobarroco que se articulan con la sensibilidad “camp” presente en la narrativa de Copi son: el carnaval y el juego. Y eso lo notamos especialmente en la construcción narrativa de las situaciones ubicadas en el pliegue temporal del carnaval que trastorna el espacio de lo narrado y en la ética propia del juego que permite demoler lo establecido por medio del uso profano de las imágenes/imaginarios (la inversión de lo sagrado por lo profano, como diría Giorgio Agamben), puesto en escena en ese teatro gay del mundo (esos contraemplazamientos heterotópicos), desplegándose sin límites y poniendo en tensión la dicotomía orden/caos, que, en términos deleuzeanos, permite imaginar la invención de mundos radicalmente nuevos, cuya órbita desquiciada da cuenta del “caosmos”⁵⁶, es decir, de un conjunto de inestabilidades y divergencias que se recrean hasta el infinito en cada pliegue, repliegue y despliegue, alejándose en espiral hacia la profanación de la entidad logocéntrica

⁵³ Daniel Link menciona, al respecto de la afirmación anterior, la diferencia del travestismo barroco en Copi y Severo Sarduy: «Para Copi el travestismo no es necesariamente una ontología del ser (como para Sarduy) sino, además y, sobre todo, un dispositivo teatral de extrañamiento (brechtiano) ante (sobre) los estereotipos, la manera de resistir al terrorismo platónico, es decir, al terror del pensamiento categorizado». Daniel Link, *La Lógica de Copi*, pg., 63.

⁵⁴ Díaz, “Sarduy y el método neobarroco”, pg. 54

⁵⁵ Néstor Perlongher, *Prosas plebeyas: ensayos, 1980-1992*, ed. Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria (Buenos Aires: EDICIONES COLIHEU S.R.L., 1997), pg., 33.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *El pliegue: Leibniz y el barroco*. (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S., 1989), pg. 108

reguladora de la modernidad. En ese sentido, pensamos la ética neobarroca como una posibilidad de postular un nuevo mundo organizado en torno a la proliferación de imágenes de otros mundos posibles que permitan el desplazamiento del orden establecido por el sistema clasificatorio de lo humano sobre lo viviente (cosmología moderna) hacia una caosmopolítica, lo que sería decir con Germán Garrido, redefinir lo que entendemos por mundo «a partir de las relaciones entre humanos, híbridos humanoides y seres y materia no humana»⁵⁷.

Lo neobarroco en Copi también se expresa en un pensamiento alegórico que rehúye de la funcionalidad de la metáfora, un modelo alegórico de representación que incluye la falla del sistema en su propia lógica⁵⁸. Esa felicidad de la imperfección de la que habla César Aira. En ese sentido, podemos relacionar lo anterior con la reflexión de Gabriel Giorgi sobre la operatividad de lo animal (cuya potencia desclasificadora también ponemos en relación con la figura de la Loca) por fuera del corsé de la metáfora para pensar la dimensión alegórica en Copi como «una línea de desfiguración, un umbral de indistinción que interroga las condiciones sobre la propia figurabilidad»⁵⁹. Los mundos ficcionales de Copi encierran su propia falla expresada en esos procedimientos en el plano narrativo, que Pron reconoce tanto en la estética neobarroca como en la sensibilidad camp, productores de rupturas espacio-temporales que corresponden a la anulación de las relaciones de causalidad, en la problematización de las convenciones de la representación por medio de un contagio fronterizo entre umbrales (animal/humano, hombre/mujer, sagrado/profano, vida/muerte, estado/comunidad, ficción/realidad), en el uso profano de la lengua marcada por una forma de extrañamiento (“escribir en francés, pensando en uruguayo”), que crea situaciones ficticias levantadas sobre las bases de un orden ontológico fuera de quicio.

De esta manera, pensamos que las transgresiones narrativas que se cocinan en la articulación entre la sensibilidad “camp” y el neobarroco configuran en la literatura de Copi una política de la profanación, de la que pasaremos a hablar en el siguiente apartado.

⁵⁷ Garrido, “Entre locas y argentinxs: Copi y la comunidad que viene”, pg. 100

⁵⁸ Link, *La lógica de Copi*, pg. 63

⁵⁹ Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014), p.2

1.3.- Por una política de la profanación

El juego es un elemento fundamental tanto en la sensibilidad “Camp” como en la estética neobarroca. Ese despilfarro de energía que remite a lo lúdico, anti-serio, exagerado, al simulacro y a la teatralidad propia de los accesorios o disfraces que observamos en la obra de Copi, se expresa perfectamente en la figura de la loca⁶⁰, cuya risa demoledora va dirigida contra la lógica utilitaria y esencialista del mundo moderno. Con respecto a esta afirmación apunta Daniel Link el procedimiento transgresivo del humor en Copi:

«La risa es un instante de peligro en que las cosas dejan de ser lo que eran y se transforman en otras, los órdenes se invierten, se profana lo sacro, todo se mezcla y se confunde: es el carnaval, el fin de los principios trascendentales»⁶¹.

En eso reside el potencial de la articulación de la sensibilidad “camp” con el neobarroco, no solamente como estética excéntrica, sino en la formulación de una ética que podemos vincular con la experiencia de goce⁶², en tanto tiende a desmoronar el orden cultural de los valores tradicionalmente establecidos y proponer un arrastre hacia nuevas formas de hacer mundos posibles, por medio de una particular intervención de lo imaginario que pone en escena una política de la profanación.

Esa operatividad crítica en Copi se relaciona con las reflexiones de Giorgio Agamben en su texto *Elogios de la profanación*, donde el filósofo italiano precisa la potencia del juego como una intervención profana de lo sagrado. Para Agamben, el juego opera invirtiendo las formas de uso predeterminadas por el sistema de separación de la

⁶⁰ «En el universo-Copi no hay homosexuales, ese invento desdichado del siglo XIX, y los pocos que hay mueren en *La guerra de los putos*, sino locas. Locas desclasificadas y de-generadas. Locas fuera de todo sistema clasificatorio». Link, *La lógica de Copi*, pg., 10.

⁶¹ Idem, pg. 24

⁶² Apelamos a la distinción que realiza Barthes en su texto *El placer de la lectura*, donde plantea la diferencia entre placer y goce. En la vida moderna el placer es una experiencia que en la lectura reafirma al sujeto conforme con las formas culturales vigentes, mientras tanto, el goce es una experiencia problemática. El goce no reafirma al sujeto, sino que lo invita a un deslizarse en un juego erótico de sentidos múltiples. El goce del texto despersonaliza al sujeto, lo somete a la experiencia de lo plural, de lo indeterminado.

lógica capitalista, heredera del orden religioso que separaba lo sagrado (de acceso exclusivo para los dioses y sus representantes en la tierra) de lo profano (de uso común para todos los hombres):

«El uso al cual es restituido lo sagrado es un uso especial, que no coincide con el consumo utilitario. La "profanación" del juego no atañe, en efecto, sólo a la esfera religiosa. Los niños, que juegan con cualquier trasto viejo que encuentran, transforman en juguete aun aquello que pertenece a la esfera de la economía, de la guerra, del derecho y de las otras actividades que estamos acostumbrados a considerar como serias»⁶³.

El modo de trabajo de Copi se vincula con ese acto de profanación, como un método que consiste en modificar lo establecido (desmoronar mundos y levantarlos sobre nuevas bases), tal como cuando José Tcherkaski intenta ubicarlo, en relación con Artaud, con la tradición francesa del teatro del absurdo, a lo que Copi responde “No conozco nada de teoría del teatro... de literatura (...) No leo, no voy al cine, no voy al teatro (...) el tiempo de mi trabajo no me permite esas cosas”⁶⁴. Es radical su respuesta en tanto funciona como un deslinde frente a la pulsión de la crítica de enrollar tradiciones y bibliografías para determinar una interpretación de su obra en un marco cultural legible. Además, señala su forma de trabajar en la línea de la profanación cuando, ante la pregunta de su interlocutor que intenta encontrar el sentido de su aparente rechazo a ese consumo cultural, revela una forma de uso profano en cuanto a su propia producción: «Si voy al cine, lo que veo me molesta, sea bueno o malo, porque en lo único que pienso es en modificarlo»⁶⁵

Esa nueva dimensión del uso que niños y filósofos entregan a la humanidad, como menciona Giorgio Agamben, aparecen también en la loca que desclasifica y profana en su juego las normas que pesan sobre el uso (lo vemos en el reciclaje que realiza Copi, propio del camp y del neobarroco, de íconos y estéticas pertenecientes a la alta y baja cultura, anulando esa distinción en un juego de mixturas donde todo se pega), liberando su potencia de los dispositivos de captura y reinstituyendo un uso radicalmente nuevo frente al régimen del consumo contemporáneo: «las potencias de la economía, del derecho y de la política desactivadas en el juego se convierten en la puerta de una nueva

⁶³ Giorgio Agamben, *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. pg., 100

⁶⁴ José Tcherkaski, *Habla Copi*, pg., 28

⁶⁵ José Tcherkaski, *Habla Copi*, pg., 30

felicidad»⁶⁶. Y a eso tendríamos que agregar los dispositivos que configuran el placer de la cultura, y la profanación que abre por la vía del goce una puerta a lo heterogéneo e indeterminando. En eso radica la relación política entre uso y profanación, un uso emancipado de la lógica utilitaria y determinista, libre del sentido de propiedad y pertenencia, que inaugura una experiencia de goce en la invención de lo que falta.

En ese sentido, Germán Garrido señala a través del humor profano⁶⁷, el carácter sagrado de las ficciones nacionales (Benedict Anderson) que Copi pone en crisis interviniendo en el rol de lo imaginario para deconstruir el universo de imágenes que sostienen esas construcciones identitarias. De esa manera, Garrido extrapola el planteamiento de Agamben para poner en discusión un uso profano de los colectivos identitarios que aparecen interpelados en la obra de Copi. Por un lado, las comunidades nacionales, como podemos notar en el uso profano que Copi realiza de esos objetos identificatorios de la argentinidad en la entrevista con Tcherkaski: “Tengo el pasaporte de cuero de vaca legítimo, lo lustro como lustro los zapatos”⁶⁸. Y por otro, en las comunidades gays⁶⁹ que podemos rastrear en sus novelas, y que aparecen profanadas en una operación que al desactivar esas unidades de representación no hace sino postular una forma de comunidad por venir, cuyas bases no están reguladas por ningún sistema de leyes, categorías, o clasificaciones, sino por la caosmopolítica de seres y agenciamientos que despliegan incesantemente puntos de fuga e inestabilidades (como podremos notar en la *Guerra de las mariconas* y *La ciudad de las ratas*) contra esas lógicas de propiedad e identidad que configuran las separaciones sagrado/profano del orden capitalista.

Daniel Link piensa esos pliegues que operan en Copi, como un desplazamiento del sistema de representación para devenir en una fuerza operativa que somete a un uso profano aquellos repertorios culturales del archivo⁷⁰ (familiar, argentino, o parisino) que

⁶⁶ Giorgio Agamben, *Profanaciones*, pg., 87

⁶⁷ Germán Garrido, “Entre locas y argentinxs: Copi y la comunidad que viene”, pg. 91

⁶⁸ José Tcherkaski, *Habla Copi*, pág. 73

⁶⁹ Anota Garrido al respecto sobre la desterritorialización de esas unidades de identificación colectiva en las novelas *La internacional argentina* y *La guerra de las mariconas*: «lo que está en juego en Copi, hacia fines de los años setenta, (...), es la elaboración de una crítica profunda al modo en que las agrupaciones homosexuales, y especialmente las militantes, cuyo accionar político acompañó durante buena parte de su vida, tendían a convertirse en sólidos colectivos organizados en torno a una identidad fija, a prácticas burocráticas y hábitos homogeneizantes, es decir, a todo aquello que Copi cuestionaba en relación a la comunidad nacional. Paradójicamente, un sujeto que a través de la historia había sabido ocupar el lugar del otro en relación a los imaginarios y las pedagogías de lo nacional pasaba él mismo a consolidarse colectivamente replicando lógicas y mecanismos ligados a las ideas de identidad y propiedad». Pg. 94

⁷⁰ Gabriel Giorgi comenta sobre “la intervención del archivo” de Link como un método contrahegemónico de lectura que «contrapone la noción de archivo a la de obra: contra la obra orgánica, autorial, progresiva y acumulativa – y que se vuelve mercancía y capital cultural--, un archivo inorgánico, incompleto, hecho

estallan en la obra de Copi. Las imágenes identificatorias de esas matrices culturales son afectadas hasta volverse irreconocibles en la serie del imaginario-familiar-patriótico, hasta estallar e invertir su carácter sagrado para liberar potencias y crear las condiciones de posibilidad de esos devenires minoritarios, esos contagios desclasificados y alianzas creadoras de vida. Se trata de una intervención profanadora de esas unidades de lo imaginario (la lengua, la cultura, la identidad, el género, la familia, la nación, lo humano) que postula la invención de otras vías (monstruosas) para imaginar formas de comunidad futuras, o comunidad de monstruos, como menciona Garrido⁷¹. En ese sentido, Link habla de una antropología y soberanía nuevas.

Copi profana aquella maquinaria antropológica⁷² que define “lo humano”, dejando fuera de su esfera lo viviente como objeto de consumo, dominio y explotación. Estamos ante una nueva forma de imaginar lo viviente, es decir aquello cuya agencia es capaz de deshabilitar la matriz epistémica del modelo antropocéntrico. De esa manera, la narrativa de Copi realiza una nueva forma de uso profano que trasgrede las categorías transcendentales y el régimen de sentido que determina la modernidad capitalista. En sus novelas nos enfrentamos ante situaciones no regidas por la temporalidad cronológica, ante catástrofes que liquidan cualquier principio de realidad establecido, personajes descolocados cuya fuerza mutante les permite cruzar umbrales hacia experiencias-límites que ya no corresponden a la lógica humanista que aún se encuentra vigente en el multiculturalismo occidental.

Copi parece vislumbrar desde mucho antes el malestar provocado por el multiculturalismo como lógica cultural del capitalismo global. Slavoj Žižek crítica las políticas culturales del capitalismo de la tolerancia, donde está de moda enmascarar las relaciones estructurales de dominación y violencia colonial con pseudo-soluciones basadas en la popularidad de las correcciones políticas de gran alcance según la tendencia mediática. El filósofo esloveno llega a afirmar que se está imponiendo una forma de

de temporalidades dispares; maquínico, sin rostro; que pasa por la memoria familiar, la nación, el cuerpo y el territorio; se vuelve un vector que la crítica no controla ni “guarda” sino que activa y pone en variación: leer aquí no es “dar sentidos”, sino liberar potencias y armar contiguidades contenidas en el archivo» Véase en Gabriel Giorgi, “La Vía Copi”, publicado el 3 de agosto del 2017 en el portal digital de la editorial Eterna Cadencia. Link:

<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/editorial/presentaciones/item/la-via-de-copi.html>

⁷¹ Germán Garrido, “Entre locas y argentinxs: Copi y la comunidad que viene”, pg. 102

⁷² Mediante la noción de “máquina antropológica” Giorgio Agamben designa el conjunto de discursos que, a lo largo de la historia del pensamiento de la filosofía, la teología, la biología, la antropología y la lingüística, entre otras disciplinas, han procurado la invención de lo específicamente humano.

autodisciplinamiento que no permite superar verdaderamente el racismo⁷³, o eso que varios autores llaman la colonialidad del poder. En relación con lo anterior, Agamben señala esta operación de la lógica capitalista que anula el potencial de la profanación con la creación de nuevos absolutismos:

«Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente Improfanable»⁷⁴.

La incorrección política de la loca y el juego profano, que inventa nuevas formas de uso como estrategia de emancipación contra lo Improfanable, constituyen una nueva felicidad (otra oportunidad para el desvío) frente a la lógica de depuración del multiculturalismo occidental. Se trata de una felicidad que se experimenta cuando las identidades se confunden y desdibujan en una zona de indeterminación, en una alianza contra-natura que pone en escena una nueva antropología donde los agenciamientos de lo viviente son expresión activa de una soberanía indisciplinada y mutante. Copi crea las condiciones de posibilidad para el baile futuro, la afirmación dionisiaca y anarquista de mundos descolocados de cualquier forma de orden, donde el terrorismo de la depuración es socavado por el goce profano que atraviesa su universo narrativo trazando líneas de fugas para imaginar el porvenir.

Nos proponemos postular, en la operatividad crítica de los procedimientos narrativos que observamos en la literatura de Copi, entre la articulación de la sensibilidad “camp” y la (est)ética neobarroca, una forma de política necesaria para nuestro tiempo, cuya economía del goce consiste en derrumbar los universales y pensar en otras formas de vida posible más allá de la lógica antropocéntrica que determina la clasificación de lo viviente. Esa estrategia de lectura compondrá lo que llamamos una política de la profanación.

En el siguiente capítulo se analizarán las novelas: *L'Uruguayen (El uruguayo)*, 1973; *La guerre des pédés (La guerra de las mariconas)*, 1982; *La cité des rats (La ciudad de las ratas)*, 1979. Y finalmente, en el tercer capítulo abordaremos el problema de la inclusión tardía de Copi en la tradición literaria rioplatense, el incipiente interés en

⁷³ Slavoj Zizek. “La corrección política es una forma más peligrosa de totalitarismo”. Véase en línea: <https://lanotasociologica.wordpress.com/2017/04/26/slavoj-zizek-la-correccion-politica-es-una-forma-mas-peligrosa-de-totalitarismo/>

⁷⁴ Giorgio Agamben, *Profanaciones*, pág., 107

el mapeo de la crítica y el “no lugar” que ocupa en la literatura argentina, demasiado incómodo para una asimilación pasteurizada de la diferencia. Para pensar con Copi un antídoto a la neutralización de lo heterogéneo, es decir, contra la influencia normativa del capitalismo multiculturalista.

Capítulo II

2.1.- *El uruguayo* (1972)

La nouvelle *El uruguayo*, publicada en 1972, originalmente escrita en francés y luego traducida al castellano de la mano de Enrique Vila-Matas en 1978, es el primer experimento narrativo de Copi, y donde afirma César Aira, ya podemos encontrar todo lo suyo⁷⁵, es decir, esos procedimientos críticos que componen su modo de trabajo, donde postulamos una política de la profanación. Algunos críticos han señalado en su forma genérica algunos rasgos característicos de las novelas de “supervivencia” o relatos de viaje que conocieron su cúspide literaria a partir del s. XVIII hasta el XIX⁷⁶. Estamos frente a un relato corto en forma epistolar que describe las situaciones que le suceden al narrador viajero en un espacio radicalmente extraño: “El Uruguay”. Pareciera que el narrador estuviese embarcado en una misión antropológica y sometiera a los habitantes de ese lugar a una mirada etnográfica. Sin embargo, como menciona Ilse Logie, esas expectativas son de inmediato clausuradas ya que «el relato no enseña nada sobre el Uruguay y, al contrario, satiriza el discurso antropológico»⁷⁷. El pleno delirio de *El uruguayo* juega a describir un mundo que no corresponde a la lógica de la verosimilitud, a los datos informativos y pies de página propios de las literaturas de viaje que expresan el afán determinista y clasificadorio de la razón humanista occidental.

El narrador arriba a un lugar desmesurado, no sabemos por qué motivos, desde donde escribe sus cartas para un maestro francés, ofreciéndole un particular modo de lectura: «Le estaré, pues, muy agradecido si saca del bolsillo su estilográfica y tacha, a

⁷⁵ César Aira, *Copi*, pg., 8.

⁷⁶ Daniel Link, *La lógica de Copi*, pg., 36.

⁷⁷ Ilse Logie, “Geografías ficcionales : El Uruguay de Copi”, [En línea], 8 | 2013, Puesto en línea el 01 enero 2013, consultado el 30 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/985>; DOI : 10.4000/lirico.985, pg., 6.

medida que vaya leyendo, todo lo que voy a escribir»⁷⁸. Este procedimiento transgrede el orden convencional de lo narrado, va contra los códigos de lo verosímil, suspende las relaciones de causalidad y la temporalidad cronológica adentrándose en una particular forma de olvido, necesaria para hacer avanzar el relato y sumergirse en una aventura llena de catástrofes y golpes de teatro que desfondan el límite de lo representativo. De ese modo, Copi propone una inventiva radical para desmoronar el sistema de la representación y pasar a una escritura de goce que da cuenta de la potencia del devenir, «escapando tanto de la mimesis como de la memesis»⁷⁹.

La relación con el remitente de su carta, el maestro francés, resulta fluctuante entre un deseo que se expresa en un distanciamiento, no solo espacio-temporal, sino también tamizado por la ironía, cuando menciona la sensación de asco que le produce la autoridad cultural que el maestro representa desde Francia y esa razón occidental que lo caracteriza: «aprovecho para confesarle que lo que me asqueaba de usted (...) es su manía de detenerse a cada momento para tomar notas de lo que ve»⁸⁰. José Amícola comenta esa mezcla de ingenuidad y estupidez del registro de la mirada francesa en relación con la lógica humanista occidental que, durante el siglo XVIII, intentó poner orden a lo incomprensible fuera de las fronteras europeas. En ese sentido, siguiendo a Daniel Link, podemos decir que Copi profana esa mirada eurocéntrica imperialista, liberando las potencias del caos que corresponden a las catástrofes contra-antropológicas que configuran ese Uruguay fuera de serie.

El Uruguay aparece en el plano narrativo como un espacio deslindado de la referencia concreta del país en cuestión para configurar un artefacto, en todo caso, una geografía ficcional que funciona como un dispositivo de extrañamiento que se desplaza de la representación de lo identitario y de las unidades de lo imaginario que componen el orden de lo nacional. José Amícola dice al respecto que Copi arroja «una mirada exotizante sobre la cultura uruguaya, que aparece como lo Otro de lo argentino o como una “Argentina miniaturizada”»⁸¹, citando a César Aira. En ese sentido, Ilse Logie destaca

⁷⁸ Copi, *Las viejas travestis y otras infamias*. “El uruguayo”. Editorial Anagrama, Barcelona, 1978 Segunda edición, 1989, pg., 89.

⁷⁹ Daniel Link, *La lógica de Copi*, Pg 37

⁸⁰ Copi, *Las viejas travestis y otras infamias*, 91Pg.

⁸¹ José Amícola, “L’Uruguayen de Copi como espejo del triple estereotipo”. Extraído en línea del portal de Le CIREMIA Centre Interuniversitaire de Recherche sur l’Éducation et la Culture dans le Monde Ibérique et Ibéro-Américain, 2005, <http://www.univ-tours.fr/ciremia/AMICOLA-Jose-29-01-2005.pdf>.

el gesto transgresor de Copi con respecto a las ficciones fundacionales⁸² que apelan a la constitución del Uruguay como espacio utópico del Oriente, refugio de exiliados o dispensa vacacional, para construir un dispositivo de exotismo y autoexotismo que da cuenta del extrañamiento de lo propio: «la mirada oscila entre exotismo (el del país extranjero) y autoexotismo (el Uruguay como cultura espejo de la Argentina)»⁸³. Esta mirada realiza un desplazamiento del sentido (“una manera de ver desde otro lugar”), también definida por María Negroni como una forma de “extranjería de lo propio”⁸⁴, que constituye un entre-lugar, una zona de contagios y mutaciones, triturando cualquier lógica identitaria, sentido de propiedad o pertenencia.

“La extranjería de lo propio” se afirma desde el arranque con la dedicatoria o paratexto que antecede al relato en el uso de la lengua que postula Copi en *El uruguayo* (“escribir en francés, pensando en uruguayo”), un uso profano en tanto estamos ante la invención de una lengua (ni francés, ni argentino, tan solo el uruguayo de los giros catastróficos). Podemos decir con Tabarovsky que Copi inventa una lengua que no existe, la sintaxis de una lengua nueva, una lengua por venir⁸⁵. Este es un aspecto decisivo, como lo reconoce Ilse Logie, cuando afirma que el “Uruguay” de Copi «solo parece existir como creación verbal»⁸⁶. En un sentido más radical, Daniel Link afirma que el verdadero protagonista en la nouvelle de Copi no es un personaje (el narrador-viajero), sino un lenguaje⁸⁷. Un lenguaje profano y minimalista, más allá del sentido, cargado de exterioridad, como podemos notar cuando el narrador le confiesa al maestro que su escritura está afectada por una lengua desterritorializada de cualquier normatividad o doxia (en su caso la francesa), de esa manera excusa sus giros catastróficos que desactivan cualquier posibilidad de captura de las convenciones identitarias: «he practicado mucho más la lengua que se habla en este lugar que el francés y probablemente volver a un lenguaje normal me es más difícil de lo que creía. Le ruego, pues, que excuse alguno de mis giros»⁸⁸.

⁸² Como menciona Ilse Logie, Copi se opone a promover un paisaje representativo del Uruguay que, en novelas fundacionales como *Amelia* de José Mármol, se pretende constituir como orden imaginario que tipifica ese “lugar extraño” como lugar de refugio, exilios y utopías republicanas.

⁸³ Ilse Logie, “Geografías ficcionales : El Uruguay de Copi”, pg., 3

⁸⁴ María Negroni, “Un tratado sobre la extranjería de lo propio (El uruguayo de Copi)”, pg., 4

⁸⁵ Damián Tabarovsky, “Copi, ¡aceleren!”. Tomado de Letras libres, No. 131 (Agosto, 2012). Véase link: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/copi-aceleren>

⁸⁶ Ilse Logie, “Geografías ficcionales : El Uruguay de Copi”, pg., 8

⁸⁷ Daniel Link, *La lógica de Copi*, pg., 40.

⁸⁸ Copi, *Las viejas travestis y otras infamias*, pg., 90

El extrañamiento de la lengua en *El uruguayo* produce una inversión del sentido, como menciona también César Aira, cuando recuerda la palabra que elige el narrador-Copi (“rat” en francés, “rata” en español, como el otro radical, umbral entre lo humano y lo animal) para describir su transformación luego de la secuencia de catástrofes que se suceden en la narración y los efectos que provocan en la escritura, siempre corriendo como una rata delante del sentido⁸⁹, es decir, bordeando su afuera (como se puede observar también en la lengua de los roedores revolucionarios de la *Ciudad de las ratas*). Daniel Link nota ese delirio de la lengua en la discusión etimológica que comenta el narrador al inicio de su relato sobre los nombres “Montevideo” y “Uruguay”⁹⁰: «La extranjería reposa, pues, en una postulación de un afuera del lenguaje, que está más cerca del delirio que de la evolución de las familias de lenguas»⁹¹. El lenguaje delirante que es el uruguayo de los uruguayos en Copi, nos pone en contacto con un sistema relacional donde los principios de nominación fracasan: «los uruguayos pronuncian tres palabras por día y cuando dos repiten la misma son fusilados. El terror los lleva, en consecuencia, a la invención permanente de nombres nuevos (el uruguayo carece de verbos)», nombres que, nos dice, Link⁹², no sostienen ningún vínculo determinante con el objeto designado. Como podemos comentar con Giorgio Agamben, en Copi la potencia profana del lenguaje se ha emancipado de los dispositivos de captura que determinan su estado de servidumbre ideológica o de dominación y se dispone así para un nuevo uso⁹³, cuya operatividad en la narración consiste en flotar sin vínculo predeterminando con los objetos que antes señalaba, en tachar la determinación del significado, proponiendo una nueva experiencia de la palabra, hasta desquiciar el sentido, hasta gozar de lo que queda afuera de él.

Las catástrofes se desencadenan en la narración a partir del momento en que Lambetta, el perro del narrador, cava un pozo sin fondo en la playa. La vida del narrador, que se había reducido a la de un turista que escribe una carta contando las costumbres de los uruguayos, en particular, la ocupación de lugares que configura la dinámica social de ese espacio extraño, se trastoca cuando su perro desaparece dentro del pozo y la ciudad

⁸⁹ César Aira, *Copi*, pg. 16.

⁹⁰ «El país se llama República Oriental del Uruguay. Y el Uruguay, siendo naturalmente un río que está al occidente de la República, es un nombre que, en indio, podría traducirse por la República (URU) está en Oriente (GUAY). Aquí tiene la primera cosa rara. La segunda es ésta: la ciudad se llama Montevideo y ellos te explican tranquilamente que esto en portugués quiere decir: he visto el monte. Y en nota al pie aclara: “‘Vide o Monte’, pues, aun aceptando explicación tan delirante, la ciudad debería llamarse Videomonte y no Montevideo”». Daniel Link, *La Lógica de Copi*, pg.40

⁹¹ Link, *La Lógica de Copi*, Pg. 40

⁹² Idem, pg. 40

⁹³ Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Pg. 114

queda enterrada por la arena junto con sus habitantes (posiblemente a causa de una tormenta de arena o una explosión nuclear, poco importa).

El narrador pasa de turista a único sobreviviente del cataclismo y decide dibujar la ciudad en la arena, en algunos casos llega incluso a colocar rótulos para precisar sus dibujos: la palabra “CASA” a una casa, “Perro” a un perro, y así. Una mañana el mar empieza a retirar la arena y del pozo sin fondo emergen pollos de los que puede aprovecharse. Otra mañana amanece en su buhardilla rodeado de militares, entre ellos descubre al presidente del Uruguay y a una niña, pero, luego, en la playa presencia la masacre de todos a causa del bombardeo de un misterioso avión. Otro día encuentra degollada a la niña en su cuarto de hotel. Pronto desarrolla una rutina que consiste en pasear, hacer compras, a inventarse juegos para sobrellevar el aburrimiento, hace de policía de precios en una tienda de ropa, lleva regalos a una mujer negra también muerta, con la que confiesa haber tenido relaciones sexuales, y comienza a desarrollar poderes psíquicos que le permiten hacer uno que otro milagro. En eso, la ciudad empieza a contraerse, el tiempo a acelerarse.

Luego de la catástrofe, con un golpe de teatro, viene la resurrección. Los habitantes empiezan a aparecer en el sitio donde fueron enterrados por la arena y persiguen al narrador. El presidente resucita y el narrador se refugia en la casa presidencial, que no deja de dar brincos en el aire, como le sucedería a cualquier institución reguladora de lo social en ese mundo. El presidente propone junto con la mujer negra y la niña canonizar al narrador debido a sus poderes milagrosos, este ve que no tiene alternativa y se termina cortando párpados y labios para conservarlos como reliquias. En eso, el papa de Argentina llega volando a la ciudad para entregarle la medalla de mejor cómico, ya que todo lo contado ha sido televisado y transmitido en ese país. Luego, el narrador decide irse a vivir al pozo de la playa, mientras el papa de la Argentina regresa a su país en compañía del presidente del Uruguay. Este último, tras algunas aventuras desafortunadas (fue engañado y obligado a prostituirse por el papa argentino, disfraz usado por un tratante de blancas), vuelve a la ciudad para vivir con el narrador en el mismo pozo donde todo comenzó, y así.

Salta a la vista en este breve resumen de los sucesos narrados el carácter desquiciado del mundo que describe Copi. Un espacio barroco y miniaturizado, donde opera una lógica de la simulación barroca en la que la imagen del Uruguay se vuelve

irreconocible, termina de «sobreimprimir al mundo su propia imagen simulada»⁹⁴. Por eso, César Aira destaca los umbrales en la literatura de Copi entre comic, novela y teatro. El narrador-personaje se pone a dibujar sobre la arena que cubre la ciudad, una copia de la misma que, cuando el mar retire la arena, tendrá la marca del comic. La marca de lo redundante propia del comic, como indica Aira, pero que también corresponde a la simulación de la ciudad, es decir, a la copia anómala que levanta un mundo sobre bases ontológicas inestables, el espacio se achica, el tiempo se acelera, al punto de que nada puede sostenerse, ya que igual puede ser tachado, o transformado por alguna catástrofe. Una lógica de la simulación que responde a las fuerzas del devenir, postulando «una nueva temporalidad basada principalmente en las mismas condiciones inhumanas en las que se basa su noción de experiencia»⁹⁵. Copi se aprovecha de esos golpes de teatro para invertir el tiempo cronológico en un tiempo aquí y ahora donde el olvido opera y permite el acontecimiento del milagro en esas mutaciones intempestivas (catástrofe y resurrección) que se suceden en la nouvelle.

El pozo sin fondo, donde la narración suspende todo principio de realidad, parece ser un nuevo centro de gravedad, otra forma de imaginar el mundo que puede relacionarse con esos agujeros negros⁹⁶ en los que se desliza Copi. El narrador-personaje piensa ocupar el pozo para vivir con el presidente, luego de su canonización. En ese sentido, podemos traer a colación a María Negroni cuando se refiere al mundo narrativo de *El uruguayo* como un agujero negro, donde todo se desmorona («como un tratado sobre el placer inimaginable y el terror, de sentir que “uno no es nadie”»), donde se desactivan las determinaciones identificatorias (lo humano, la nación, el género, la identidad, etc.), pero cuya potencia como punto de fuga revela otras formas-de-vida posibles afuera de las categorías transcendentales que configuran la máquina antropológica y su sistema de clasificación de lo viviente.

En ese sentido, los juegos profanos que el narrador-personaje se inventa para evitar el aburrimiento, constituyen nuevas formas de uso del espacio en crisis por el

⁹⁴ Díaz, “Sarduy y el método neobarroco”, pg. 54

⁹⁵ Daniel Link, *La Lógica de Copi*, Pg. 37

⁹⁶ María Negroni trae a colación una de sus obras de teatro, *La nuit de Madame Lucienne*, donde Copi le hace decir a un personaje: “Cuando cae el telón, antes de llegar al camarín, existe un instante en el que uno no es nadie. Es un placer inimaginable. Voy a tratar de deslizarme al más allá por uno de esos agujeros negros.” Luego afirma Negroni «leo *El Uruguayo*, precisamente, como uno de esos agujeros negros. Como un tratado sobre el placer inimaginable –y el terror, si ambas cosas no son lo mismo– de sentir que “uno no es nadie”» María Negroni, “Un tratado sobre la extranjería de lo propio (El uruguayo de Copi)”, pg. 1.

cataclismo. El narrador-Copi profana los restos de la ciudad, desquicia cualquier sentido concreto, se mueve en la incongruencia, sin caer en el efectismo surrealista (“Yo me río de las modas”), desplegando una forma de uso profana que invierte cualquier principio sagrado, como en el juego de los niños, nos recuerda Agamben. Copi inaugura una dimensión de uso que desactiva todas las actividades que consideramos serias, la vida se revela en el delirio, descubre una nueva felicidad, para decirlo con Aira, una felicidad de la imperfección, muy característico de la sensibilidad “Camp”, ese amor por lo no natural, artificioso y exagerado (Sontag). Hasta su canonización es un acto profano, donde las reliquias pasan al uso común utilizadas como supuesta utilería capaz de realizar pequeños milagros. Pues Copi descubre una forma de ascesis en la risa (como en la risa de la Loca exquisita para la cultura “camp”), que postula una incorrección política que desordena cualquier horizonte de sentido, y desborda la mirada exterminadora del otro (por ejemplo: la mirada eurocéntrica del maestro, su remitente, o si extendemos el abanico, la pausterización de la diferencia del multiculturalismo occidental), gastándose bromas así mismo, pasando de turista y sobreviviente para devenir hacedor de mundos inclasificables:

«Estos últimos días he tenido la idea de un juego que será, creo, el artificio gracias al cual mis últimos días, si es que mis días van a terminar aquí, se salvarán del aburrimiento: me gasto bromas a mí mismo. He ido a buscar a mi perro Lambetta a la otra punta de la ciudad (en la pobre habitación en la que yo antes vivía) y lo he colocado sobre el pedestal de la estatua de San Santo, en cuanto a San Santo lo he vestido de Madame Pipí y lo he sentado a la entrada del urinario del metro. En el interior del maldito avión he colocado una mesa Knoll que he comprado en las galerías Montevideo y sobre la mesa he puesto un cepillo de dientes y un guante (sé que esto es un poco surrealista pero me divierte, por otra parte aquí me río de las modas); he cortado un pie a la señora negra y me lo he guardado en el bolsillo (imagine la sorpresa que me he llevado al meter la mano en el bolsillo para coger el mechero), he pintado de rojo uno de mis zapatos así como uno de los del conserje del hotel y cada vez que entro miro su zapato, después el mío, con aires de aturdido, después paso delante de él más tieso que un palo y cuando entro en mi habitación estallo de risa»⁹⁷.

⁹⁷ Copi, *Las viejas travestis y otras infamias*, pg. 115

El juego profano en la narrativa de Copi es crucial para entender la vía propuesta por las políticas de la profanación. Copi establece un uso radicalmente nuevo de los restos, profana el lenguaje y el orden del espacio, creando las condiciones de posibilidad para la catástrofe, esa disposición al milagro capaz de desmoronar mundos y levantarlos sobre nuevas bases. Como podemos observar en el juego que inventa el narrador cuando acontece la resurrección de los uruguayos. Estos aparecen en el mismo lugar que ocupaban antes de morir y el narrador les explica con una frase (un rótulo caricaturesco) su vínculo con el pasado, ahora totalmente desactivado, cuyo significante parece emancipado del régimen del significado⁹⁸. El juego consiste en trazar un círculo entre todos los resucitados que coincide con los límites de la ciudad, a cada uno se le enseña a decir su frase a su vecino de la izquierda y a escuchar la frase de su vecino de la derecha y a repetirla a su vecino de la izquierda, y así indefinidamente. El narrador se percata que ese procedimiento lúdico, sin un fin determinado, empieza a acelerarse, tanto que es posible que la frase inicial vuelva a su origen en un instante, como un uróboros que engulle su propia cola, causando «uno de esos cataclismos típicamente uruguayos»⁹⁹. El juego en Copi funciona como un dispositivo de profanación que tuerce los límites de lo establecido, encoje el espacio, acelera el tiempo, desquicia el cosmos liberando la potencia de nuevas formas de uso que ponen en crisis la lógica utilitaria y esencialista del mundo moderno.

El uruguayo no es una nouvelle que tematice lo nacional en las coordenadas de la construcción de un imaginario asimilable por los dispositivos de captura que conforman el horizonte de sentido del estado/nación. En Copi la casa presidencial da brincos, como cualquier institución reguladora de lo viviente. El “Uruguay” aparece totalmente irreconocible, como un espacio anómalo donde cualquier posibilidad de identificación ha sido profanada. En ese sentido, en Copi podemos destacar una política profana que abre otras vías para desmontar el aparataje de la máquina antropológica que determina el control sobre la heterogeneidad imposible que pone en crisis la razón clasificatoria y

⁹⁸ La nueva experiencia de la palabra que postula el lenguaje de los “uruguayos” descubre una forma de goce en la potencia de decir cosas no sujetas a su referente, libres de significado, de representación: “Por ejemplo, a uno que perdió sus cabellos le digo: «usted ha perdido sus cabellos» y él se tranquiliza e incluso ríe, o bien a una mujer que ha perdido su marido le digo: «usted ha perdido su marido», entonces ella llora un poco y luego se calma. Han aprendido a tener entre ellos breves conversaciones. Ahora el calvo le dice a la viuda: «usted ha perdido sus cabellos» y la viuda le contesta «usted ha perdido a su marido» y esto les hace reír”. Copi, *Las viejas travestis y otras infamias*, Pg. 134.

⁹⁹ Copi, *Las viejas travestis y otras infamias*, Pg. 135

esencialista de la modernidad occidental. Nos ofrece otra forma de felicidad, una felicidad profana. Así podemos pensar su devenir “santidad”, ya que su rostro desfigurado después de su canonización, como un agujero negro sin determinismos esencialistas, nos entrega una reliquia liberada del peso de lo sagrado.

2.2 *La guerra de las mariconas* (1982)

Para Patricio Pron, *La guerra de las mariconas* (1982) es una novela corta que parece inscribirse en la serie de textos de ciencia ficción¹⁰⁰ que «ofrecen soluciones o alternativas al conflicto entre sexos que no involucren la reinscripción de la regla masculina»¹⁰¹, abordando la indeterminación de género en sus personajes andróginos/hermafroditas. No obstante, Pron afirma que si bien existe esa correlación de tópicos recurrente del género de ciencia ficción (“las amazonas hermafroditas y los viajes a la luna”), en Copi aparecen en tono satírico, o podemos decir, profano. En *La Guerra de las mariconas*¹⁰² pensamos destacar esa operatividad profana de Copi para comprender el despliegue hacia una comunidad monstruosa (profanadora de los colectivos identitarios sostenidos sobre las lógicas de la representación, propiedad y pertenencia), para decirlo con Germán Garrido, que nos invita a pensar en un escenario caosmopolítico como posibilidad de otras formas-de-vida, creando vías para impugnar el sistema colonial de la lógica humanista.

René Pico, nombre del caricaturista y militante ocasional de la FHAR¹⁰³, es el testigo principal de la catástrofe antro-política y crisis planetaria, que se propaga desde París hasta alcanzar a destruir el planeta entero. Todo empieza en el departamento de la Rue André-Antoine, cuando su pareja Pogo Bedroom encarga un show sadomasoquista a

¹⁰⁰ Cito la serie mencionada por Pron: *Proud Man* de Katherine Burdekin (1934), *Venus Plus X* de Theodore Sturgeon (1960), *The Left Hand of Darkness* de Ursula K. Le Guin (1969) y *The Haploids* de Jerry Sohl (1952), Patricio Pron, «“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», pg. 133.

¹⁰¹ Idem..., pg., 133.

¹⁰² Copi, *La guerra de las mariconas*. (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010).

¹⁰³ Se trata del Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, movimiento parisino que agrupaba las reivindicaciones políticas de gays y lesbianas, cuya herencia del 68, coincide con una postura crítica contra el estado burgués heteropatriarcal y su edificio de valores machistas y binarios.

una travestí singular llamada Conceição do Mundo¹⁰⁴, quien en realidad es una especie de hermafrodita amazona del Brasil. El show deriva en un acto brutal, manda al hospital a Pogo Bedroom e inicia la invasión de un escuadrón de amazonas hermafroditas que se enfrentan a los militantes homosexuales de la *Intelligentsia* parisina. La narración avanza con el romance entre Pico y Conceição, quienes —luego de la masacre de los militantes homosexuales— huyen del gurú de las amazonas, Vinicio da Luna (padre de Conceição), a la casa de la madre del narrador-protagonista. París es destruido y una nave en forma de platillo los captura para llevarlos a la luna, donde Pico descubre una especie de selva amazónica que, luego de la muerte de Vinicio, tendrá que defender de la colonización de la inter-espacial homosexual, y donde podrá realizar su amor junto a Conceição.

El primer punto que salta a la vista en ese breve resumen consiste en el desencuentro entre las amazonas hermafroditas y la militancia homosexual parisina. Este problema inicial se nos presenta a través de la narración en primera persona del protagonista René Pico (anagrama de Copi), donde podemos observar un gesto autoficcional¹⁰⁵, atravesado por el humor y la parodia, cara a la “sensibilidad camp”, para dar cuenta por medio de ese gusto por lo estereotipado y artificial, la exhibición paródica de rasgos unificadores en la representación del colectivo homosexual que se reúne en la Rue André-Antoine. El narrador protagonista describe por ejemplo a Pogo Bedroom como un “joven maricón, norteamericano, musculoso, rubio y de bigotes”, que se dedica a la moda y diseña colecciones por temporada de prêt-à-porter masculino (además, de militante ocasionalmente en la FHAR junto con Pico). Podemos pensar en ese sentido cómo opera la profanación en Copi de imágenes demasiado reconocibles para un determinado imaginario (el de la pequeña burguesía homosexual parisina), cuando Conceição do Mundo acaba desfigurándole el rostro a Pogo, quemando sus bigotes con un soplete y volviéndolo irreconocible.

¹⁰⁴ Así la describe Pico: “no era una travestí como las demás (...) entre sus piernas divinas y pelvis tupida colgaba la pija más maravillosa del mundo” (...). Dios santo, ¡era un verdadero hermafrodita! Entre los huevos y el ano, tenía un sexo de mujer que no habría sospechado...”. Copi, *La guerra de las mariconas*, pg. 21

¹⁰⁵ Copi mantuvo una relación cercana con Guy Hocquenghem y Françoise d’Eaubonne, líderes movimiento Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire, donde también participó ocasionalmente e impulsó proyectos editoriales. No obstante, como se traduce en sus entrevistas y declaración al respecto, Copi se niega a explicar su poética particular y la posible relación de su obra solamente desde el mundo homosexual y los debates en torno a la problemática de género. Siguiendo a María Laura Moneta Carignano, Copi mantiene un distanciamiento irónico (en algunos casos cínico) con lo que respecta a su encasillamiento en una identidad literaria determinada por una supuesta preferencia sexual.

Para Germán Garrido, esa escena señala en miniatura el despliegue de inestabilidades que propaga la catástrofe antro-política desencadenada por las amazonas hermafroditas: «La desidentificación del personaje consigo mismo y con su entorno (...) el debilitamiento de los poderes de representación de los militantes del Distrito 18 desde la perspectiva del narrador»¹⁰⁶. Ese debilitamiento de un modelo representativo de lo gay, integrado tanto a lo social como al mercado, nos dice María Laura Moneta Carignano¹⁰⁷, en Copi es trastocado por una apuesta radical por la anormalidad, por lo monstruoso, como veremos en la singularidad que encarnan las amazonas hermafroditas.

Después de ese acto brutal de tortura, Pogo no puede volver a reconocerse en los accesorios representativos que antes poseía (“ya no podría dejarse crecer el bigote, su labio superior era una llaga”¹⁰⁸), su situación se vuelve insoportable y termina en un suicidio. El asunto involucra a los militantes del distrito 14, quienes se encuentran en estado de alarma por el peligro que representa para su organización la invasión de las amazonas hermafroditas en la ciudad. En una escena propia del carnaval barroco, las amazonas hermafroditas se toman las calles parisinas, recreando una ceremonia desquiciante (una mezcla de desenfreno sexual, bailes y vestimentas exóticas que multiplican las posiciones de desidentificación y propician el derrumbe de los trascendentales), difícil de asimilar para la mirada eurocéntrica del sociólogo militante Jean-Jacques, quien no oculta sentirse escandalizado: «¡Pero es inaudito! (...) ¡Y todo esto baja desde la plaza de las Abbesses!»¹⁰⁹.

Bajo el dominio de la emoción estética provocada por la sensación de estar presenciando una ceremonia que proviene «desde el fondo de las edades, antes de que el hombre se convirtiera en hombre, y la mujer en mujer»¹¹⁰, Pico parece deslizarse en esos agujeros negros de la indeterminación, tan amados por Copi, para trazar una forma de alianza monstruosa en el lazo erótico que lo une a Conceição, lejos de la moral reaccionaria que comparten sus compañeros. La militancia homosexual se reúne en el departamento de Rue André-Antoine para decidir sus próximas acciones y controlar el

¹⁰⁶ Germán Garrido, “Locas y argentinx: Copi y la comunidad que viene...”, Pg. 96

¹⁰⁷ María Laura Moneta Carignano, “Disidentes por convicción. Copi y Perlongher: Formas de resistencia afirmativa al concepto de literatura gay”, Tomado en línea: VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica literaria Orbis Tertius, 7 al 9 de mayo de 2012. La plata. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2380/ev.2380.pdf, pg. 4

¹⁰⁸ Copi, *La guerra de las mariconas*, pg. 5

¹⁰⁹ Copi, *La guerra de las mariconas*, pg. 10

¹¹⁰ Idem, pg.10

alboroto provocado por las Amazonas hermafroditas. A Pico se le reprocha haberse enamorado del verdugo de su excompañero Pogo. En un diálogo que revela la transformación del protagonista, es decir, la desidentificación consigo mismo y con el imaginario representado por la comunidad homosexual del distrito 14, podemos señalar un punto de fuga contra los códigos normativos de lo humano cuando Copi afirma que uno solamente puede enamorarse de monstruos¹¹¹. Germán Garrido retoma la reflexión de Giorgio Agamben sobre el amor en *La comunidad que viene* para describir ese lazo erótico como un amor no identificable con ningún sentido de propiedad o pertenencia, sino como la posibilidad de imaginar umbrales entre lo humano y su afuera. En ese sentido, la línea de lo monstruoso postula una singularidad radical basada en la alianza contra-natura que pone en escena una nueva antropología de lo viviente, cuyos agenciamientos son expresión activa de una soberanía indisciplinada y mutante. Por eso, en la novela no sobrevive ningún militante homosexual del distrito 14, todavía asimilados a la normativa de una matriz cultural (parodia del modelo gay demasiado integrado en un sistema de identificación como pudimos observar en el caso de Pogo Bedroom) y a la sujeción del poder de la representación. En una escena característica del humor delirante y paródico de Copi, el padre de Coinceicao, Vinicio Da Luna, termina asesinando a todos en la sala del departamento de Pico, incluso a miembros referenciales de la *intelligentsia* parisina y militancia homosexual como Michel Foucault.

Copi profana la imagen homosexual asimilada en la cultura de la militancia del distrito 14, oponiéndole la operatividad de las travestis hermafroditas, cuyos cuerpos expresan la fuerza de arrastre de los umbrales. Recordemos que en Copi lo humano deviene imagen, una imagen neobarroca que consiste en «sobreimprimir al mundo su propia imagen simulada»¹¹². En esa operación de arrastre la imagen sobredeterminada constituye una simulación que no solo revela el carácter artificial del mundo de las esencias, sino que reinstituye la potencia política de lo imaginario para inventar otras imágenes novomundanas.

Las Amazonas hermafroditas emergen en la novela para propagar una catástrofe antro-política que ya se expresa, como hemos comentado, en el debilitamiento de los

¹¹¹ –¿Pero qué querés que haga? ¡Estoy enamorado de ella!–Uno no se enamora de un monstruo. En fin. /– Sí –le respondí–uno se enamora de un monstruo, uno solamente se enamora de monstruos. Copi, *La guerra de las mariconas*, pg. 27.

¹¹² Díaz, “Sarduy y el método neobarroco”, pg. 54

poderes de la representación. La indeterminación del género, en su caso, funciona como un umbral que traza líneas anómalas con respecto a lo humano. En efecto, las Amazonas parecen poner en escena una performatividad del cuerpo que viene “desde el fondo de las edades”, si seguimos a Agamben, también podríamos decir: antes de que la máquina antropológica definiera lo humano y su sistema de clasificaciones. En ese sentido, para Gabriel Giorgi, la potencia transgresora de las travestis hermafroditas no solo pone en jaque con su indeterminación genérica el orden heteronormativo, sino que «pone en cuestión también la pertenencia a la especie: *salirse del género normativo es siempre, en alguna medida, salirse de la especie*»¹¹³. Las Amazonas de Copi despliegan una fuerza inclasificable, desbordan cualquier codificación legible para la mirada eurocéntrica (como vimos en el caso del sociólogo militante Jean-Jacques o cuando el colectivo de homosexuales se pregunta a qué grupo subalterno pertenecen: “Pero qué son: negras o indígenas”, pg. 13). Sus cuerpos son agentes de proliferaciones mutantes, umbrales hacia experiencias-límites, que no responden a ningún sistema de representación, propiedad o pertenencia, desafiando la lógica humanista de la modernidad, y presentando una serie de involuciones profanas (contra la lógica progresista del evolucionismo darwiniano) que se observan en el retorno de su especie a formas de vidas primitivas o no clasificables¹¹⁴. Como menciona Gabriel Giorgi, esta potencia de mutabilidad plantea en el cuerpo *trans* «una interpelación a la legibilidad normativa de la especie, interpelación que muchas veces pasa por figuraciones de lo animal»¹¹⁵.

Por la descripción que hace Copi de su aspecto físico, podemos inferir que retoma esas fantasías eurocéntricas de las crónicas de indias sobre mujeres amazónicas en América del Sur, con un solo pecho, arco y flecha en mano, para someterlas a un nuevo uso, un uso profano que señala la creación de seres *trans* (umbral entre sexos y especies no regulados por la ley alguna), ilegibles y monstruosos que desquician la razón ordenadora occidental. De esa manera, podemos pensar con Germán Garrido, la invasión de las Amazonas hermafroditas como «una suerte de venganza anti-colonial»¹¹⁶, cuyo

¹¹³ Gabriel Giorgi, “La lección animal: Pedagogías queer” BOLETIN/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Diciembre de 2013)..., pg., 7.

¹¹⁴ «Hacia el final de su vida se convierten en animales acuáticos; van a fundar selvas de algas en el fondo de los ríos. Al comienzo, nadan un poco como los caballos, luego les crecen escamas y cada pié se prolonga hasta formar una cola de pez, ¡y esto les permite nadar a una velocidad extraordinaria! Antes de la muerte se convierten en bastante malvadas; son una especie de viejos batracios que pasan su tiempo devorando a las pirañas que contaminan los ríos». Copi, *La guerra de las mariconas*, Pg. 69

¹¹⁵ Gabriel Giorgi, “Pedagogías queer”...pg. 7

¹¹⁶ Germán Garrido, “Locas y argentinx: Copi y la comunidad que viene”..., pg. 97

punto de partida es París, la vieja luminaria de la modernidad humanista europea, pero que, a gran velocidad, consigue propagarse al resto de la tierra hasta alcanzar el nivel de una crisis planetaria. Por eso, con la destrucción de París, las amazonas han logrado dilatar el espacio del sistema-mundo (centro/periferia) de la modernidad con una serie de explosiones que terminan rediseñando el planeta¹¹⁷ (algo similar sucede también en el París de *La ciudad de las ratas*, cuando se desprende del territorio europeo y se desplaza hacia sus extremos).

La narración se enrarece, con esos golpes de teatro de Copi, pasando de un espacio a otro, de un planeta tierra en ruinas hacia otro escenario desplegado en el espacio exterior: el viaje de las amazonas a Luna. Pico descubre un espacio dilatado por otras formas-de-vida que proliferan en una especie de selva amazónica trasplantada en la Luna. Un espacio sin límites, barroco, cuyos pliegues (esos “universos innumerables”), se transforman en agujeros negros, libres de determinaciones o leyes transcendentales, donde fluyen intensidades y contagios que señalan una nueva experiencia de lo viviente. Sin embargo, pronto descubrimos que ese mundo de las amazonas se encuentra bajo dos peligros: la barbarie de Vinicio da Luna y la colonización de La Interespacial Homosexual.

Por un lado, Vinicio Da luna se presenta en la narración como un gurú de la comunidad travestí hermafrodita, como un líder que promueve una forma de barbarie sobre las amazonas que consiste en rituales sexuales sadomasoquistas, actos caníbales y sacrificios. Además, constituye un obstáculo para Conceição do Mundo. La liberación de Conceição es fundamental para su ritual de apareamiento, ya que es creadora de una nueva concepción del mundo (como lo dice tan insistentemente su propio nombre), y lo vemos en la escena final cuando aparece con la cabeza de Vinicio, asesinando a su “Padre” y liberándose así de la última estructura vigente, para unirse con Pico en una alianza contra-natura que apunta al advenimiento de una nueva comunidad, como dice Germán Garrido,

¹¹⁷ «Vi en el centro del cielo el globo terráqueo de mi infancia, reducido a la categoría de un melón podrido . . . Sobre una superficie oceánica en la que ya no existían límites entre el Atlántico y el Pacífico, África limitaba y casi coincidía con América del Sur. La Europa Occidental, de la que el Reino Unido había venido a deslizarse hasta el Golfo de Vizcaya, se había separad o de su hermana, la Europa Oriental y formaba una enorme masa de tierra que claramente daba vueltas sobre sí misma. La ruptura entre las dos Américas se había producido a la altura del Istmo de Panamá. América del Norte había quedado incrustada en Asia». Copi, *La guerra de las mariconas*, Pg. 61

una comunidad de monstruos, hija de la crisis antro-política, de la destrucción de la tierra, esperanza todavía para el desvío creador de otras formas de vida posible.

Por otro lado, tenemos a la Interespacial Homosexual. Se trata de una agrupación internacionalista de homosexuales que aglutina a los personajes más interesantes de la Tierra para formar una comunidad gay interespacial. Aparecen en la narración exacerbando esos rasgos identificatorios que encontramos en la militancia homosexual parisina: «una veintena de hombres con bigote, todos hercúleos, como los homosexuales de la California de los años 80'; llevaban shorts de blue jean, torsos desnudos y zapatillas»¹¹⁸, para instaurar un régimen civilizatorio que consiste en una forma de cosmopolitismo intergaláctico (turismo exotizante hacia otros mundos) al que Germán Garrido le opone una escena caospolítica con las amazonas como agentes de desorganización y proliferación de inestabilidades, cuyos agenciamientos mutantes redefinen «lo que entendemos por mundo a partir de las relaciones entre humanos, híbridos humanoides y seres y materia no humana»¹¹⁹.

Louis Du Bois, representante de la Interespacial Homosexual, le plantea a Pico los pormenores de la organización, aparecen para ajusticiar a Vinicio Da luna y liberar a las amazonas de la barbarie. No obstante, Pico puede leer en sus declaraciones un futuro plan de domesticación y explotación contra las amazonas hermafroditas. Una forma de la tolerancia y corrección política observada en el multiculturalismo liberal que se desarrolla a finales del siglo XX, y que, como señala Slavoj Žižek, corresponde a la versión light de la colonialidad capitalista multinacional¹²⁰. Pico no puede reconocerse en la utopía de Du Bois, en la inscripción asimilada de lo homosexual en una comunidad sostenida aún en una lógica demasiado representativa, donde es posible encontrar restos coloniales del humanismo occidental, y con ese humor propio de la loca desclasificada e ingobernable, Copi profana esos mismos restos al responderle:

«¡En los tiempos en que usted, Louis du Bois, y yo, René Copi, éramos asiduos de Saint-Germain-des-Près, su comportamiento se llamaba colonialismo! ¡Y, en resumidas cuentas, la barbarie de Vinicio da Luna me da menos miedo que la suya!»¹²¹.

¹¹⁸ Copi, *La guerra de las mariconas*, Pg.79

¹¹⁹ Germán Garrido, “Locas y argentinx: Copi y la comunidad que viene”..., Pg. 100

¹²⁰ Slavoj Žižek, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, pg.13

¹²¹ Copi, *La guerra de las mariconas*, Pg. 85

Copi realiza una apuesta máxima por esas zonas de desidentificación, liberando del corsé de la representación, la potencia emancipadora de esos cuerpos *trans*, que proclaman su derecho a ser monstruos (como en el poema-manifiesto de la poeta y performer trans Susy Shock), seres no regidos por ninguna identidad ontológica establecida, seres en constante transformación, que desafían y suspenden todas las leyes, categorías y clasificaciones (como dice Garrido), desplegando un conjunto de inestabilidades y divergencias que se recrean hasta el infinito y desfondan la razón ordenadora de lo viviente. Estamos ante la configuración de una caosmopolítica imaginaria que abre la posibilidad para gestar una nueva concepción del mundo. Convencido de no querer regresar a ese mundo demasiado reconocible para su gusto, Pico se entrega a Conceicao para iniciar el ritual de un amor profano que postula otras formas de imaginar el porvenir en un lazo erótico con lo monstruoso.

2.3.- La ciudad de las ratas (1979)

La fauna salvaje de Copi recopila una variedad exquisita de animales desde su historieta *La mujer sentada* (*La Femme assise*)¹²², nombre tomado de la obra de Apollinaire, donde su protagonista interactuaba con animales y personajes excéntricos que venían a visitarla a su puesto inmóvil en la silla: pollos, caracoles y ratas; hasta la delirante irrupción de la fauna de animales parlantes -y algunos humanos cuyo lugar social los ubica cerca de los animales-, que transitan en su novela epistolar escrita en francés *La ciudad de las ratas* (*La cité des rats*)¹²³. Copi logra poner en escena a través del delirio de su narración travestida por lo animal, una máquina contra-antropología, o como dice Cesar Aira, «una antropología de lo continuo»¹²⁴, en rechazo de cualquier premisa totalizadora de la identidad, postulando lo que podríamos denominar como un nuevo realismo animalizado en función de la desmetaforización de lo animal. Tal

¹²² Copi comenzó publicando su tira *La femme assise* en el diario parisino *Le Nouvel Observateur* en 1964 y continuó con ella a lo largo de aproximadamente diez años.

¹²³ Copi, *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: (El Cuenco de Plata, 2009)

¹²⁴ César Aira, *Copi*, pg., 82.

denominador encuentra su anclaje en una amplia tradición literaria marcada por la máquina antropológica descrita por Giorgio Agamben¹²⁵ que podemos rastrear desde, parafraseando a Carina Fernanda González, los relatos clásicos de Esopo, donde la voz del animal se levanta como metáfora para denunciar injusticias, tramar venganzas, y desafiar las costumbres de una sociedad degradada. No obstante, la autora afirma que la forma de la narración clásica se cristaliza en una fórmula moralizante refrendada por 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 Occidente¹²⁶.

Julietta Yelin apunta la relación de la obra de Copi con la irrupción de una tradición *otra* en la zooliteratura occidental sembrada a inicios del siglo XX, por el impactante primer párrafo de *La Metamorfosis* de Franz Kafka. La autora rastrea en la correspondencia de Copi¹²⁷, una referencia directa a la influencia de Kafka en su novela *La ciudad de las ratas*, dibujando una pequeña cartografía kafkiana donde puede intentar posicionar a Copi, en compañía de escritores latinoamericanos como Juan José Arreola, Silvina Ocampo, Filisberto Hernández, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Witold Gombrowicz, César Aira, entre otros. Copi se inscribe con autoridad poética en esa posible contra-tradición dispar de lo animal, subvirtiendo las convenciones simbólicas que habían codificado la figuración literaria de los animales hasta Kafka. Siguiendo la reflexión de Yelin, Gabriel Giorgi comenta como en este pequeño linaje de escritura

¹²⁵ Mediante la noción de “máquina antropológica” Giorgio Agamben designa el conjunto de discursos que, a lo largo de la historia del pensamiento de la filosofía, la teología, la biología, la antropología y la lingüística, entre otras disciplinas, han procurado la invención de lo específicamente humano.

¹²⁶ Carina Fernanda González, “Las formas de Copi: Variaciones de una identidad puesta en fuga”. *Gramma*, XXVII, 57 (2016), pp. 9-24, p. 18. En una importante acotación la autora nos introduce al estudio de Betina González quien 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”. Desde el punto de vista de González, “el animal es, en las fábulas de Mansilla, Alencar o Machado una figura revolucionaria que cuestiona el colonialismo liberal implantado después de las independencias”. Cabría seguir indagando sobre este punto en otras investigaciones.

¹²⁷ Julieta Yelin, “Cartas desde el Nuevo Mundo: sobre *Le cité des rats* de Copi”. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 22 – Nro. 26 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2013; 221–236. Yelin cita la entrevista “Un argentino de París” de Copi por Raquel Linenberg, donde el autor de *La ciudad de las ratas* responde sobre la cuestión del narrador-traductor y confiesa que su “novela se presenta como un manuscrito que no ha sido escrito para ser publicado y que es encontrado por casualidad, como los manuscritos de Kafka”.

“salvaje”, lo animal deja de ser metáfora para pasar a ser «una línea de desfiguración, un umbral de indistinción que interroga las condiciones sobre la propia figurabilidad»¹²⁸. De esta manera, no resulta difícil articular la obra de Copi con el linaje de escritores -Kafka, Melville, Lawrence, Burroughs, Pasolini, Beckett, entre otros- tan amados por Deleuze como sintomatólogos o médicos de la civilización, capaces de detectar los síntomas del malestar colectivo y de transformarlos en expresiones emancipadoras, tomando en cuenta la tentativa de su escritura profana en tanto condición de apertura del devenir-animal.

En *Kafka, Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari describen la metamorfosis de Gregorio Samsa como ajena al corsé de la metáfora, como una salida esquizo frente al callejón sin salida edípico, «no hay ya designación de algo según un sentido propio ni asignación de metáforas según un sentido figurado». Se trata de alcanzar «una secuencia de estados intensivos, un circuito de intensidades»¹²⁹. Anna Sauvagnargues comenta al respecto: «la metáfora, que supone el transporte del vocablo de una zona del sentido propio hacia un sentido figurado, es sustituida en Deleuze y Guattari por la variación anómala del sentido»¹³⁰. El animal es una potencia de desterritorialización que imprime en el lenguaje un devenir intenso que toca a la escritura de Copi, un devenir-animal que propone en lo monstruoso una nueva singularidad. En ese sentido, Julieta Yelin afirma que «el procedimiento kafkiano de desmetaforización dibuja un arco de acción transformadora»¹³¹, capaz de impugnar la lógica de sumisión de lo viviente a lo humano.

La rata llamada Gouri, protagonista de la *Ciudad de las ratas*, logra transcribir sin mucha dificultad su experiencia viviente en escritura, pero una escritura literalmente invertida, o mejor dicho atravesada por el despliegue delirante de una inversión profana de lo sagrado, porque como nos anuncia un tal “Copi”, amigo, recopilador y traductor de sus cartas: «las ratas ven al revés que los humanos y cuando logran trasponer su pensamiento en literatura, dan la vuelta a la frase entera y el desciframiento no es siempre sencillo»¹³². Esa operación de “dar la vuelta” implica una variación que afecta a la materia de la lengua, donde la sintaxis experimenta un proceso de minorización, o en palabras de Anne Sauvagnargues, «una desterritorialización conexas a un devenir menor de la

¹²⁸ Gabriel Giorgio, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014), p.2.

¹²⁹ Deleuze y Guattari, *Kafka, Por una literatura menor*. (Mexico: Era, 1978) p. 37.

¹³⁰ Anna Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*. (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), p. 69.

¹³¹ Julieta Yelin, “Cartas desde el Nuevo Mundo: sobre *Le cité des rats* de Copi”..., p. 225 .

¹³² Copi, *La ciudad de las ratas*...., p. 17.

lengua»¹³³. En ese sentido, la escritura de Copi se vuelve anómala, las ratas se tornan agentes de un movimiento vertiginoso y caótico que desquicia la lógica causal, desmantelando las coordenadas espacio-temporales para crear un nuevo mundo que responda a la lógica del devenir, según la cual «la relación de lo singular con su tipo es una variación inmanente, y no la aplicación de un invariante trascendente a sus variaciones concretas»¹³⁴.

La novela se desarrolla con una velocidad vertiginosa, inventando un mundo posible donde las ratas invierten las formas de lo humano, denunciando la tiranía de la esencia identitaria que comprime su humanidad. De esa manera, Gouri conoce a Rakka, una rata de mundo, y después de poner un negocio de ventas de gusanos, empiezan una serie de aventuras desenfrenadas: embarazan a las hijas de la Reina de las ratas, se ven implicados en el juicio de los humanos sobre el vagabundo Mimile, son testigos de la muerte del Dios de los hombres, de la aparición del diablo de las ratas, participan activamente en la revolución de las ratas, liberan a los locos del Hospital Saint-Anne, a los presos en el Palacio de Justicia, de la Prefectura de la Policía y del Hotel Dieu, sobreviven al apocalipsis del mundo humano, navegando con un pedazo de tierra desprendido de París por el Océano hasta desembarcar en El Nuevo Mundo y levantar las ruinas de “La ciudad de las ratas”, cuyo gobierno se ve amenazado por la violencia de los últimos hombres. Al final, Gouri y Rakka descubren en compañía de una rata joven y curiosa, que resulta ser una cría de sus camadas recién nacidas, un pasaje laberíntico en los escombros de la ciudad que los traslada nuevamente al punto de partida, es decir, a la vida cotidiana de la ciudad de París. Como menciona César Aira: «A pesar de los peligros, han pasado una semana como en un libro, han aprendido mucho, y tienen un hijo, un hijo de los dos amigos, sin el engorro de las esposas histéricas, la suegra autoritaria y el infierno de la familia»¹³⁵.

Mara Campanella apunta que el lenguaje de las ratas no se reduce solamente a su excentricidad, sino que también funciona como un espejo barroco en que el hombre, al mirarse, ve su propia imagen deformada. La operación profanadora de las ratas invierte y transforma la imagen del *anthropos* para proponer, en palabras de Campanella, «una nueva cosmología en que los dispositivos de la humanidad, esto es, la máquina

¹³³ Anna Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte....*, p. 69.

¹³⁴ Anna Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte....*, p. 54

¹³⁵ César Aira, *Copi....*, p.81.

antropogénica, caen y se deshacen»¹³⁶. Resulta pertinente mencionar algunas palabras de Fernanda González, quien señala que el enrarecimiento de la lengua de Copi debe buscarse en su irreverente desafío al pudor de la lengua francesa, donde el autor ha incorporado giros que remiten a formas expresivas propias de la inmigración y de la variedad dialectal que la uniformidad de la academia francesa trata de reprimir. La autora concluye su reflexión afirmando que el francés *criollizado* 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».¹³⁷ Cabría agregar que Copi escribe en un francés no solo intervenido por los agregados porteños, sino también por la desterritorialización de la lengua de las ratas, provocando una proliferación delirante de intensidades que afectan al traductor “Copi”, arrastrándolo hasta los bordes de lo humano.

La mirada invertida de la rata proviene de las zonas más bajas en la jerarquía que la máquina antropológica impone a lo viviente. Su modo de ver “al revés” implica un giro epistémico animal que resuena con la reflexión de Deleuze en *Nietzsche y la Filosofía*, donde explica la inversión platónica que impulsó el pensador alemán, al realizar un giro de tuerca a la tradición filosófica occidental, poniendo en tela de juicio la buena voluntad del pensamiento ligado umbilicalmente a una verdad absoluta y universal, y oponiendo a la imagen dogmática del logos, un pensamiento nómada que olvida las esencias para reivindicar la capacidad creadora de la vida. Deleuze, interpretando a Nietzsche, comenta como el pensamiento se da por medio del error, a través del encuentro con fuerzas exteriores que no se oponen al pensamiento, sino que, al contrario, lo constituyen en relación con su afuera. En ese sentido, Julieta Yenin expresa que «lo humano es el logos que ordena, y lo animal, la falla, la imagen que descompone, transforma, inventa»¹³⁸. Como bien menciona César Aira, la operatividad crítica de la rata en Copi, funciona como «una pieza móvil que corre delante del sentido», o parafraseando a Deleuze, una línea de

¹³⁶ Mara Campanella, “El arte es una rata”. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata., 2012, p. 3. En ese sentido, Copi postula un nuevo mundo organizado en torno a la proliferación de imágenes de otros mundos posibles que permitan el desplazamiento del orden establecido por el sistema clasificatorio de lo humano sobre lo viviente (cosmología) hacia una caosmopolítica, lo que sería decir con Germán Garrido, redefinir lo que entendemos por mundo «a partir de las relaciones entre humanos, híbridos humanoides y seres y materia no humana»¹³⁶.

¹³⁷ Carina Fernanda González, “Las formas de Copi: Variaciones de una identidad puesta en fuga”..., p.13

¹³⁸ Julieta Yelin, “Cartas desde el Nuevo Mundo: sobre *Le cité des rats* de Copi”..., p. 233.

fuga que escapa a la reificación edípica de la representación para tender hacia los extremos o lindes del humanismo. Aira comenta que Copi establece un continuo hombre-ratas mediante el reciclado de desechos de la civilización humana, pero se trata de algo más, de un cambio de uso¹³⁹, un uso profano vía agambeniana que no responde a una lógica utilitaria o esencialista, desmoronando el orden antropocéntrico y su sistema de clasificación. Podemos reconsiderar la inversión de las ratas como dependientes de los desechos humanos, bajo el contagio delirante que despliega el devenir-animal, donde las identidades se confunden y desdibujan en una zona de indiscernibilidad, en una alianza contra-natura, que nos permite imaginar, como afirma Daniel Link, “una antropología radicalmente nueva”, promotora de “agenciamientos abominables o monstruosos”¹⁴⁰, donde la materialidad de lo viviente es expresión activa de una soberanía indisciplinada y mutante. Podemos utilizar las palabras de Julieta Yenin para constatar el efecto del pliegue entre umbrales que permiten esos devenires minoritarios en la novela de Copi:

Hay una continuidad entre el hámster, la rata, el niño, la madre, el mendigo, el loro, los antepasados, el traductor; todos están hechos de la misma materia y, por tanto, no se pueden representar los unos a los otros, simplemente se encuentran, se confunden, se transforman.¹⁴¹

La desterritorialización de la lengua de las ratas produce un pliegue barroco en forma de contagio entre lo humano y lo animal, donde lo animal es una fuerza creadora que desterritorializa lo humano y viceversa, borrando las fronteras entre lo humano y lo otro. Julieta Yenin afirma que «por medio del desmantelamiento de la metáfora, la novela produce innumerables imágenes de lo viviente»¹⁴², reciclando entre los desechos lo que la máquina antropológica ha separado de la figura del Hombre; continua Yenin: «capta así eso que resiste a las conceptualizaciones del “ser” –en este caso, humano o animal–, para exponer un devenir que no se deja aprehender por ninguna identidad»¹⁴³. En ese sentido, el uso profano del lenguaje de las cartas escritas por Gouri (esa inversión “al

¹³⁹ Aira cita esos “cambios de uso” que las ratas hacen de los desechos humanos, un uso profano, como señala Giorgio Agamben, que libera esos comportamientos de un fin determinado, en ese sentido, se convierte en una forma de uso que escapa de la razón ordenadora del humanismo: «hamsters con casquetes de botellas de sidra por yelmos, un cajón de fruta flotando en el Sena con un murciélago dormido (el murciélago es el avión) (...), el pedazo de papel higiénico usado que la princesa rata se pone como manto para las grandes ocasiones» César Aira, *Copi*, pg. 39.

¹⁴⁰ Daniel Link, *La lógica de Copi*, pg.53

¹⁴¹ Julieta Yenin, “Cartas desde el Nuevo Mundo: sobre *Le cité des rats* de Copi”..., 227

¹⁴² Idem, p. 277.

¹⁴³ Idem, p. 227.

revés” del lenguaje humano, que produce una nueva experiencia de la palabra más allá de las cárceles de la representación) traduce una operación crítica afirmativa de la vida en tanto movimiento creador de nuevas singularidades desmarcadas de la lógica sagrada de la propiedad o pertenencia, como señala Giorgio Agamben. Tal despliegue puede observarse en la zona más álgida de la narración, cuando llega el momento de la revolución de las ratas, o lo que ellas llaman el Acontecimiento, un evento impulsado por el Diablo de las ratas, que genera la destrucción del mundo y la escisión de la Isla de la cité del continente europeo, cuyos únicos sobrevivientes entre locos, presidiarios, travestis, serpientes, loros, albatros, perros y niños, emprenden bajo la dirección de las ratas, el viaje al Nuevo Mundo.

El desprendimiento de la Isla de la cité del centro de París, nos permite vislumbrar un proceso de disrupción epistémica donde el pensamiento literario de Copi realiza una contraefectuación a la red conceptual del humanismo, como menciona Julieta Yenin, abriendo las condición de posibilidad para el cultivo emergente de «una cultura animal que niega la oposición naturaleza/cultura, y todas las demás dicotomías dependientes de ella»¹⁴⁴. Sin embargo, el proyecto entronca con los fantasmas del pasado, y los últimos humanos reactualizan el proceso colonial en el nuevo mundo, en contraposición a la irrupción de un verdadero reino de lo viviente. La narración termina en el mismo punto de partida, Gouri vuelve a su alcantarilla en la ciudad de París.

Aquí la narración nos propone una lectura política que responde a cuestiones vitales para nuestro presente. La utopía animal se convirtió en un infierno demasiado humano y las ratas que empezaron el desmadre retornaron al principio. Copi parece vislumbrar el malestar provocado por el multiculturalismo como lógica cultural del capitalismo global. Slavoj Žižek crítica las políticas culturales del capitalismo de la tolerancia, donde está de moda enmascarar las relaciones estructurales de dominación y violencia colonial con pseudo-soluciones basadas en la popularidad de las correcciones políticas de gran alcance según la tendencia mediática. El filósofo esloveno llega a afirmar que se está imponiendo una forma de autodisciplinamiento que no permite superar verdaderamente el racismo¹⁴⁵, o eso que varios autores llaman la colonialidad del poder.

¹⁴⁴ Julieta Yenin, “Cartas desde el Nuevo Mundo: sobre *Le cité des rats* de Copi”..., P. 234

¹⁴⁵ Slavoj Žižek. “La corrección política es una forma más peligrosa de totalitarismo”. Véase en línea: <https://lanotasociologica.wordpress.com/2017/04/26/slavoj-zizek-la-correccion-politica-es-una-forma-mas-peligrosa-de-totalitarismo/>

De esa manera, podemos interpretar el fracaso de la revolución de las ratas, expresado por el cheque que la editorial entrega al traductor-recopilador por el manuscrito, es decir, la reificación de la diferencia en su versión multicultural como mercancía de consumo, o, en otras palabras, la inversión del universo emancipador de la rata como objeto de consumo; finalmente el dinero de las ganancias es arrebatado de inmediato por su esposa, quién desea comprarse un nuevo visón. Zizek piensa necesario como antídoto a la neutralización de la diferencia, una pizca de contacto obsceno que funde una verdadera cercanía entre nosotros. Como menciona Mara Campanella, «la risa final, en la que estallan el traductor y su mujer, se acerca más al humor negro que a una risa aliviante»¹⁴⁶.

La línea abierta por lo animal cobra una radical importancia para nosotros en tanto nos sirve para abordar las implicaciones culturales y políticas de la fauna salvaje en la obra de Copi, y sobre todo, parafraseando a César Aira, con respecto a su estilo transgresor, “esa felicidad de la imperfección”, cuya tentativa de escritura profana propone una antropología y soberanía nuevas que ponen en crisis las estructuras heredadas del humanismo y trazan otras formas-de-vida posible, devenires minoritarios y zonas de contagio (umbrales) que escapan a la lógica de la depuración del multiculturalismo capitalista.

¹⁴⁶ Mara Campanella, “El arte es una rata”....., p. 4

Capítulo III

3.1 “Genealogía de lo nuevo”

Cuando abordamos la obra de Copi descubrimos en su modo de trabajo unos procedimientos narrativos que ponen en cuestión su lugar dentro de cualquier sistema literario, dejando en evidencia una tensión crítica que complejiza su inscripción en la literatura francesa, argentina (y latinoamericana en general). Como menciona Germán Garrido, Copi fue un «anti-nacionalista declarado y habitualmente se mostró reacio a la adscripción de su obra en el marco de una *literatura nacional*, tanto francesa como argentina»¹⁴⁷. Sin embargo, desde la lectura inaugural de César Aira en 1988, la figura de Copi ha empezado a despertar el interés tardío de la crítica argentina, en la misma proporción en que su obra en París se sumerge en el olvido¹⁴⁸, algo que señalamos anteriormente con respecto a la ausencia de Copi dentro de la revisión crítica que realiza Dominique Viart sobre la serie de autores extranjeros que adoptan la lengua francófona para sus creaciones literarias, cuya productividad se expresa en el desplazamiento de los hábitos culturales (modos de lectura) y en las consideraciones habituales sobre su propio universo sociocultural (la centralidad de la metrópolis). La pregunta que abordamos, entonces, corresponde a la productividad que despliega la narrativa de Copi en el campo literario argentino y latinoamericano.

Patricio Pron destaca el criterio de productividad que define el sistema de inclusión y exclusión descrito por Martín Prieto en *Breve Historia de la Literatura argentina*, para localizar el carácter trasgresor de Copi en la literatura argentina, en la medida que su efecto literario ha suscitado «un cambio en la escritura y en la lectura de una época y ha obligado a reconsiderar la tradición y a reordenar el pasado»¹⁴⁹. Para Pron, la incorporación de Copi expresa una estrategia de intervención crítica impulsada por una nueva generación de escritores (principalmente César Aira, Néstor Perlongher, Héctor Libertella, Rodolfo E. Fogwill, entre otros), que veían la necesidad de subvertir los repertorios de inclusión y exclusión dominantes en la tradición literaria argentina

¹⁴⁷ Germán Garrido, “Locas y argentinix: Copi y la comunidad que viene”..., pg. 87

¹⁴⁸ Idem, Pg. 87

¹⁴⁹ Pron, . «“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», pg., 11. Véase también la introducción de Martín Prieto en *Breve historia de la literatura argentina*, pg. 10

como herencia del contexto político dictatorial y marcar una nueva genealogía de la mano con el retorno de la democracia en 1983:

Mediante la promoción de autores inéditos o poco difundidos por entonces como Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán, Emeterio Cerro, Ricardo Zelarayán y Copi –también Manuel Puig– cuya literatura desafiaba “las ‘buenas maneras’ del decir literario argentino”¹⁵⁰.

Lo “nuevo” aparece para desmarcarse de las “buenas maneras” del canon literario tradicional: el realismo ramplón de la taza de café, de la coherencia interna y las formas burocráticas del relato (inicio-desarrollo-conclusión), de la literatura como proyecto, como dice Damián Tabarovsky, en pos de un desplazamiento bajo «el mandato de la duda, de la indeterminación, del temor al acabamiento»¹⁵¹. Se trata de un corte epistémico en un contexto de crisis post-dictadura que debilita el poder de representatividad de las instituciones conservadoras¹⁵², propiciando el cuestionamiento de la autoridad que regula la tradición y consigo la emergencia de un despliegue de experiencias narrativas alternativas que junto a la renovación de la crítica argentina¹⁵³ contribuyen a la creación de un espacio de lectura particular a contra-pelo del canon nacional.

La estrategia de la crítica emergente consistió en vincular esos restos dispersos del campo literario argentino (Prieto) para modificar el sistema de inclusiones en base a la constitución de una serie alternativa, anómala, bastarda, antirepresentativa, de la literatura argentina, donde la lectura de la narrativa de Copi es pieza clave para juntar elementos de tradiciones opuestas que terminan por desorganizar la biblioteca¹⁵⁴. En la misma dirección podemos sumar la reflexión de José Amícola para destacar la

¹⁵⁰ Pron. «“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», pg. 180

¹⁵¹ Damián Tabarovsky, *Literatura de Izquierda*. (Buenos Aires: EGodot Argentina, 2018), pg., 41

¹⁵² Se refiere al plan de intervención en el currículo universitario de la nueva ola crítica que buscaba impugnar la política cultural del periodo dictatorial, cuya legitimidad estética estaba abalada por la imitación de lo europeo y la centralidad de Buenos Aires sobre la literatura así llamadas regionales, manteniendo en la exclusión rasgos identitarios que no correspondían con: «la convicción de que Argentina sería un país europeo en sus costumbres, blanco y católico, que determinó gran parte de la política no sólo cultural del período 1976 a 1983» Tabarovsky, pg. 181

¹⁵³ Un espacio de lectura o campo cultural estimulado también por el desembarcado de las teorías estructuralistas, post-estructuralistas y posmodernas, procesadas en la renovación discursiva que la crítica literaria impulsa desde revistas como *Fin de siglo*, *Punto de Vista*, *Babel*, al mismo tiempo que organizan «un nuevo sistema de interpretación de la literatura argentina centrado en una renovada relación entre literatura, ideología y política que le permite destrabar los persistentes prejuicios ideológicos de la izquierda y del nacionalismo». Prieto, pg. 265

¹⁵⁴ Pauls, Alan, entrevista con Diego Giordano. “Deshacer el saber”. *El Ciudadano*, 24 septiembre 2002. <<http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?cat=miscelanea&doc=241>>

operatividad de esa genealogía de lo nuevo o, en sus propios términos, bastarda, (donde se pueden incluir autores como Witold Gombrowicz, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Néstor Perlongher, César Aira y por supuesto Copi) cuya línea «tiene como característica un juego con ironía y desenfado que es desafiante con respecto a la línea canónica de la literatura argentina personificada en Borges»¹⁵⁵. Ese despliegue de una genealogía bastarda, siguiendo a José Amícola, opera bajo la desacralización de la figura del Padre, se podría indicar también, vía Agamben, un giro profanador que traza nuevas formas de uso, provocando una experiencia *otra* en el lenguaje que no corresponden al decoro y medida del Padre que Amícola parece identificar en la estética borgeana.

En eso radica el criterio de productividad que maneja Pron para destacar la importancia de Copi en la literatura argentina, cuya incorporación trajo consigo la adopción de la “sensibilidad camp”, tan lejana al realismo dominante de la década de los 80, abriendo caminos para una genealogía de lo nuevo que tiene como premisa despojarse «del mandato de seriedad, corrección y falta de sentido de humor que preside las literaturas del Cono Sur»¹⁵⁶. En ese sentido, destacamos esa zona de indeterminación en la narrativa de Copi que manifiesta su productividad en la multiplicación de estéticas que van desde la “sensibilidad camp” y el grotesco rioplatense, pasando por el neobarroco, lo queer, lo animal (para mencionar algunas posibilidades que han sido parte de nuestro recorrido teórico). Una serie de imágenes novomundanas que desordenan la cosmología antropogénica y desfundan la razón ordenadora de la modernidad.

La recuperación de su obra significó un desplazamiento que afectó el orden de la biblioteca (Gran canon nacional: Cortázar, Sábato, Borges), promoviendo puntos de fuga a una nueva generación de escritores frente a los dispositivos de normalización del sistema literario. Sin embargo, eso no significa que Copi sea un representante de la literatura argentina asimilado y ubicado en un lugar estable de la tradición. A pesar del incremento de trabajos, publicaciones, artículos sobre su obra, no podemos decir que se haya incorporado del todo a la familia de la literatura nacional. Como señala Damián Tabarovsky, la literatura de Copi ocupa un lugar clave en tanto expresa una negatividad radical, una capacidad de inoperancia, una exterioridad difícil de moldear, cuya escritura escapa del marco. Copi se ubica en los bordes, en las zonas de riesgo y de contagio,

¹⁵⁵ José Amícola, *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos, 2012,.Pg.17

¹⁵⁶ Patricio Pron, Obras (tomo I) de Copi, reseña publicada el 30 de junio del 2010 en la revista digital Letras Libres, véase link: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/obras-tomo-i-copi>

propiciando derrumbes y catástrofes que señalan otras formas de pensar su no-lugar como estrategia de resistencia a la pausterización de la diferencia, como insistencia de desvío.

3.2 El no-lugar: crítica profana contra el multiculturalismo

Damián Tabarovsky define ese no-lugar de Copi en *Literatura de izquierda* (otra manera de denominar esa genealogía de lo nuevo) como una comunidad inoperante, una comunidad de los que no tienen comunidad¹⁵⁷. Para Tabarovsky se trata de oponer la comunidad inoperante, (cuyo desplazamiento de corte epistémico pretende erosionar la matriz cultural dominante del canon, pero también producir desvíos frente al determinismo de los rasgos identitarios de lo nacional, de la academia y del mercado) al retorno de lo más convencional de la tradición de la literatura argentina. Desplegando ese gesto más allá de la literatura rioplatense, encontramos la posibilidad de pensar el no-lugar de Copi y sus políticas de la profanación como estrategia crítica para hacer frente también a la reificación de lo diferente bajo las formas totalitarias de lo mismo en el capitalismo multiculturalista.

Podemos pensar ese gesto emancipador de la comunidad inoperante, siguiendo la propuesta de Giorgi Agamben en torno a la profanación. El filósofo italiano señala el sistema de separación de la lógica capitalista, heredera del orden religioso que separaba lo sagrado (de acceso exclusivo para los dioses y sus representantes en la tierra) de lo profano (de uso común para todos los hombres). Por un lado, la consagración determina la salida de las cosas de la esfera de lo común, por otro, profanar se traduce en una forma de contagio que plantea la restitución de las cosas antes excluidas al libre uso. El sistema religioso sirvió como garante para mantener una esfera separada de la otra, cuyo sistema de separación es velado por la *religio*¹⁵⁸, un término que designa el conjunto de normas y formas que regulan la distancia entre lo sagrado y lo profano. Agamben opone a la *religio* un desvío caracterizado por “la negligencia”, es decir, una actitud libre y distraída con

¹⁵⁷ Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, Pg. 33

¹⁵⁸ Transcribo la cita de Agamben: “El término *religio* no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de *religare* (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de *relegere*, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el “releer”) ante las formas -las fórmulas- que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano”. *Elogios de la profanación* (pg. 99).

respecto a la norma. En ese sentido, profanar significa, para el filósofo italiano, «abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular»¹⁵⁹, un uso profano, inoperante, independiente de cualquier fin establecido.

Agamben observa la profundización de ese sistema de separaciones en la fase extrema del capitalismo, en tanto podemos constatar la radicalización de la *religio* sustituida en la secularización del mundo moderno por el culto del espectáculo y el consumo. En esa fase la radicalización se expresa en los dispositivos de normalización del consumo como imposibilidad de uso, lo que define Agamben como la creación de un absoluto Improfanable, es decir, la sistematización de dispositivos de separación que capturan y regulan la vida humana, imposibilitando esos comportamientos profanatorios reapropiados por la maquinaria capitalista:

Cada objeto, cada lugar, cada actividad está separada de sí misma. Es toda la esfera humana, en definitiva, la que ahora está consagrada y rendida al mecanismo de la valorización del valor. La sexualidad, el cuerpo humano, el lenguaje, el ocio, la cultura, pero también la comunicación humana, la afectividad... “todo lo que es actuado, producido y vivido” está separado de sí mismo y rendido al capital¹⁶⁰.

De esa manera, podemos relacionar esa creación de nuevos absolutismos con la sospecha que levantamos al inicio contra el malestar provocado por el multiculturalismo como lógica cultural del capitalismo global. Para Slavoj Žižek, esa lógica de la tolerancia liberal del multiculturalismo como escenario de la inclusión de la diversidad camufla «una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un "racismo con distancia"»¹⁶¹, que opera sobre “lo otro” para reificar ese potencial de lo heterogéneo vaciando el sentido en disputa bajo las formas totalitarias de lo Mismo. En ese sentido, la lógica multicultural se revela como una estrategia neocolonial cuya operatividad consiste en el canibalismo de lo otro minoritario, que promueve una forma de inclusión

¹⁵⁹ Idem, Pg. 99.

¹⁶⁰ Cuauhtémoc Hernández. «Capitalismo, separación y profanación. La crítica de la separación en Giorgio Agamben». HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 8 N° 1. ISSN 0718-8382, Mayo 2017, pp. 127-14, Pg. 141

¹⁶¹ Slavoj Žižek, lavoj Žižek. Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo global. En Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós, 1998. Pg.22

determinada por su valorización como objeto de consumo (pausterización de la diferencia) dentro del orden global que busca su neutralización y dejar intacta la estructura de separación del sistema hegemónico capitalista.

La operación subyacente en esta trama expresa la hegemonía de la razón ordenadora occidental en tanto vivimos un proceso de renovación del sistema de separaciones que define la modernidad, en palabras de Nelly Richard, como

"el gran tablero de las identidades claras y distintas que se establece sobre el fondo revuelto, indefinido, sin rostro y como indiferente, de las diferencias" para separar lo Mismo (la conciencia autocentrada de la racionalidad trascendental) de lo Otro: la negativa y clandestina heterogeneidad de los reversos- locura, muerte, sexualidad, etc.- censurados por el Logos universal¹⁶².

La modernidad multicultural mantiene y exagera ese sistema de separación entre lo sagrado y lo profano, que sería lo mismo que decir, entre el orden de la razón y el caos del desorden, desplegando una forma de corrección política como nueva *religio* (para decirlo con Agamben) mediada por la esfera del espectáculo y el consumo donde la vida ha sido separada de sí misma (de su potencial heterogéneo) por medio de dispositivos de captura que institucionalizan un régimen de dominio y control sobre la experiencia de lo viviente. En ese escenario de lo Improfano, Agamben se remite a la situación del lenguaje en la esfera espectacular, como un medio puro articulado por los dispositivos de poder, un lenguaje sometido a un estado de servidumbre, imposibilitado de producir un nuevo uso, una nueva experiencia de la palabra. Una situación que podemos relacionar con la reflexión de Damián Tabarovsky cuando se refiere (influenciado por la lectura de la *Lección Inaugural 77'* de Roland Barthes) a la confrontación de la literatura con el lenguaje, poniendo en cuestión como el desplazamiento delirante de la lengua realizado por autores como Copi, Aira, Perlongher, ha sido olvidado en pos de una recuperación de la sensatez y sobriedad que representa lo más conservador de la tradición argentina: «cuando la literatura no se sustrae a la hegemonía del lenguaje, cuando no lo enfrenta, no lo trampea; entonces no es más que mera reproducción lingüística del poder»¹⁶³.

¹⁶² Nelly Richard, "Alteridad y descentramientos culturales", *Revista Chilena de Literatura*, No. 42 (Aug., 1993), pp. 209-215, Pg. 221

¹⁶³ Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, pg. 30.

Para Tabarovsky, la confrontación con el lenguaje, esa torcedura o balbuceo en el mundo del lenguaje que saca de quicio a la sintaxis ordenadora, es fundamental en la conformación de esa comunidad inoperante, como en Copi (un destacado participante de la comunidad de los que no tienen comunidad) y la operación que atraviesa su escritura afectada por una lengua desterritorializada de cualquier normatividad o doxia, una escritura que trabaja la sintaxis de una lengua nueva, una lengua por venir: producto del contagio profano que se opone a la servidumbre funcionalizada o comercial de los dispositivos de control. De esa manera podemos pensar su no-lugar, demasiado incómodo para una integración normativa en la tradición, demasiado radical para una pausterización de la diferencia, esa fuerza profana que irrumpe para oponerse a cualquier identificación, propiedad o pertenencia, en relación a lo nacional o a las cuotas del mercado.

Pensamos la literatura de Copi y su no-lugar como participante de una comunidad profana, inoperante, negligente, anti-representativa y posnacional que no responde a los dispositivos de captura, desquicia el lenguaje, desordena la biblioteca, profana a la autoridad del padre y abre otras posibilidades de uso (intervención desorganizadora) frente a la tradición. Copi parece responder, en ese sentido, a la necesidad planteada por el filósofo italiano, donde profanar lo Improfanable es una tarea política de la comunidad que viene.

Capítulo IV

Conclusión

A lo largo de este recorrido, hemos podido constatar, en el carácter transgresor de la narrativa de Copi, una política de la profanación. Una *forma de trabajo* peculiar que articula la sensibilidad camp y la (est)ética neobarroca, cuya operatividad consiste en desmoronar lo dado y postular nuevos mundos sobre bases ontológicas fuera de quicio. Pudimos adentrarnos en el contexto de producción de su obra narrativa, revisar las resonancias de ese espacio parisino afectado por las inflexiones del mayo del 68 y —de cuya energía emancipadora se apropia Copi— para aprovechar el derrumbamiento de los principios transcendentales y propiciar una crítica radical contra la red conceptual del humanismo y su máquina antropológica.

Pasamos por la articulación entre la “sensibilidad camp”, (ese amor por lo no natural, artificial y exagerado, esa puesta en escena de la performatividad de la Loca que pone en crisis los valores del «panteón de la gran cultura: verdad, belleza y seriedad»¹⁶⁴), y lo neobarroco como expresión de las fuerzas estéticas de la modernidad novomundana, con la intención de especificar unos procedimientos como el juego y el carnaval que, en el plano narrativo de las novelas estudiadas, permiten postular una estrategia de intervención profana en tanto invierte lo establecido (sagrado) promoviendo un uso profano de la lengua que busca una nueva experiencia libre de los dispositivos de captura, una experiencia de indeterminación. Abordamos la propuesta filosófica de Giorgio Agamben en su texto *Elogios a la profanación*, como vector principal en nuestro acercamiento a esos procedimientos, con el objetivo de proponer en la narrativa de Copi también una posibilidad de salud, una estrategia política como potencia desclasificadora de las categorías de lo viviente contra la lógica depuradora del capitalismo multicultural.

En nuestro análisis de las novelas *El uruguayo* (1977), *La guerra de las mariconas* (1982) y *La ciudad de las ratas* (1979) pudimos observar los efectos de esas operaciones profanas en la anulación de las relaciones de causalidad y la continuidad de situaciones contradictorias en el espacio narrativo, en la ruptura de las convenciones de la representación por medio de un contagio fronterizo (animal/humano, hombre/mujer,

¹⁶⁴ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, pg. 249.

transexual/trans-especie, vida/muerte, estado/comunidad), el uso profano de la lengua marcado por una forma de extrañamiento (“escribir en francés, pensando en uruguayo”), y la construcción de mundos ficticios dilatados por la intervención caosmopolítica de seres indeterminados que operan como agentes de desorganización en oposición a la razón ordenadora de la cosmología humanista.

Pudimos dar cuenta del trabajo con el lenguaje de Copi, esa erosión de lo propio y lo ajeno para poner en juego una exterioridad de la lengua, una lengua cuya sintaxis anómala revela un porvenir productivo y saludable para la literatura argentina, donde su potencia literaria, a pesar de su inclusión tardía en el escenario rioplatense (inclusive por eso mismo), señala puntos de fuga enriquecedores para las nuevas generaciones de escritores de finales del s. XX, que buscaban desmontar el aparataje cultural conservador heredado del periodo dictatorial. La inclusión de Copi no solo generó un reordenamiento de la tradición, poniendo en crisis la autoridad de la institución literaria (“las buenas maneras” del decir literario argentino), sino que también cuestiona ese paradigma desplazándose como una máquina imaginaria posnacional, antirepresentativa, bastarda, que sospecha de esos lugares establecidos por el nuevo canon compuesto por Aira, Fogwill, Libertella, Perlongher, entre otros.

Si se trata de un lugar en la literatura argentina postulamos un no-lugar, como esa comunidad inoperante en la que piensa Tabarovsky: «una comunidad de los que no tienen comunidad», desde donde Copi continúa desordenando la biblioteca, desplegando umbrales, zonas de fuga, creando las condiciones de posibilidad para el juego profano, descolocando sus restos candentes en una apuesta por una literatura desenfadada y liberada de la sujeción del poder, que parece señalar una vía crucial para perforar la falsedad de lo dado y trazar una política radical, una política de la profanación, necesaria para estos tiempos de nuevos absolutismos y correcciones políticas que pretenden neutralizar el carácter disruptivo de lo heterogéneo.

Bibliografía:

- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Amícola, José. *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos, 2012
- Amícola, José. “L’Uruguayen de Copi como espejo del triple estereotipo”. Extraído en línea del portal de Le CIREMIA Centre Interuniversitaire de Recherche sur l’Éducation et la Culture dans le Monde Ibérique et Ibéro-Américain, (2005), <http://www.univ-tours.fr/ciremia/AMICOLA-Jose-29-01-2005.pdf>.
- Amícola, José. “Camp Followers. Estética Camp y nueva carnavalización”. CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, n° 14 (2002): pp 167-175.
- Arce, Rafael. “Nathalie Sarraute frente al nouveau roman. Una heterodoxa genealogía de la novela moderna”, *Cédille*, revista de estudios franceses, n° 12, abril de 2016.
- Campanella, Mara. “El arte es una rata”. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, (2012), La Plata.
- Copi. *Las viejas travestis y otras infamias*. “El uruguayo”. Editorial Anagrama, Barcelona, 1978 Segunda edición, 1989.
- Copi, *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2009.
- Copi. *La Internacional Argentina*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- Copi. *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Por una literatura menor*, México: Era, 1978.
- Díaz, Valentino. “Sarduy y el método neobarroco”. CONFLUENZE Vol. 2, No. 1, (2010): pp 40-59.
- Foucault, Michel. “De los espacios otros” (“Des espaces autres”), ed. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984.
- Giorgio, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Giorgi, Gabriel. “La Vía Copi”, publicado el 3 de agosto del 2017 en el portal digital de la editorial Eterna Cadencia. Link:<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/editorial/presentaciones/item/la-via-de-copi.html>
- Gabriel Giorgi, “La lección animal: Pedagogías queer”. BOLETIN/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Diciembre de 2013)
- Garrido, Germán. “Entre locas y argentinx: Copi y la comunidad que viene”. *El lugar sin límites*, revista de estudios y política de género, n° 2, octubre 2019 / pp. 84-103
- Hernández, Cuauhtémoc. «Capitalismo, separación y profanación. La crítica de la separación en Giorgio Agamben». *HYBRIS. Revista de Filosofía*, Vol. 8 N° 1. ISSN 0718-8382, Mayo 2017, pp. 127-149
- Link, Daniel. *Fantasmas, imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009
- Link, Daniel. *La Lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- Logie, Ilse. “Geografías ficcionales : El Uruguay de Copi”, [En línea], 8 | 2013, Puesto en línea el 01 enero 2013, consultado el 30 enero 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/985>; DOI : 10.4000/lirico.985.
- Moneta Carignano, María Laura. “Disidentes por convicción. Copi y Perlongher: Formas de resistencia afirmativa al concepto de literatura gay”. Tomado en línea: VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica literaria Orbis Tertius, 7 al 9 de mayo de 2012. La plata. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2380/ev.2380.pdf

- Monteleone, Jorge. "Genio y figura. Copi: Un argentino universal". Artículo publicado el 30 de noviembre de 2012 en La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/copi-peripecias-de-un-clasico-alternativo-nid1531438/>
- Negrón, María. "Un tratado sobre la extranjería de lo propio (El uruguayo de Copi)". [En línea] *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, no. 12, 2006, Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/> http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.214/pr.214.pdf
- Pauls, Alan, entrevista con Diego Giordano. "Deshacer el saber". *El Ciudadano* 24 septiembre 2002. <<http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?cat=miscelanea&doc=241>>
- Tcherkaski, José. *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Queleer S. A, 2013.
- Sauvagnargues, Anna. *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Editor digital: Titivillus, EPUB base r1.2, s/f.
- Perlongher, Néstor. *Prosas plebeyas: ensayos, 1980-1992*, ed. Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: EDICIONES COLIHEU S.R.L., 1997.
- Pron, Patricio. "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 doctoral: Georg-August-Universität de Göttingen, 2007.
- Pron, Patricio. *Obras (tomo I)* de Copi, reseña publicada el 30 de junio del 2010 en la revista digital Letras Libres, véase link: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/obras-tomo-i-copi>
- Richard, Nelly. "Alteridad y descentramientos culturales", *Revista Chilena de Literatura*, No. 42 (Aug., 1993), pp. 209-215.
- Robbet-Grillet, Alain. *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2010.
- Pérez, Manuel Asensi. *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2006.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Buenos Aires: EGodot Argentina, 2018
- Tabarovsky, Damián. "Copi, ¡aceleren!". Tomado de Letras libres, No. 131 (Agosto, 2012). Véase link: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/copi-aceleren>
- Viard, Dominique, Michel Braudeu, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas. *La novela francesa contemporánea*. París: ADPF. Ministerio de Asuntos Exteriores, s/f. Edición en PDF.
- Yelin, Julieta. "Cartas desde el Nuevo Mundo: sobre *Le cité des rats* de Copi". *CELEHIS—Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n° 26 (2013): 221–236.
- Zizek, Slavoj. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo global". *En Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Zizek, Slavoj. "La corrección política es una forma más peligrosa de totalitarismo". Portal web La nota sociológica, s/f. Véase en línea: <https://lanotasociologica.wordpress.com/2017/04/26/slavoj-zizek-la-correccion-politica-es-una-forma-mas-peligrosa-de-totalitarismo/>